
Agradecimentos	4
Resumo	5
Abstract.....	6
Résumé.....	7
Introdução	9
Capítulo I. Contando a História, Criando o Cinema.....	16
1. Cinema e Literatura: Complementaridade na Arte da Narração.....	16
2. Relação História-Cinema.....	21
3. O Filme: uma Fonte da História	23
4. O Filme como Agente de Propaganda e de Pressão Ideológica	26
4.1. O Filme de Guerra	33
4.2. O Despertar da Memória Silenciada.....	37
4.3. Representações da Guerra: Do Vietname a Hollywood	42
4.3.1. O Final da Década de 1970.....	45
4.3.1.1. <i>The Deer Hunter</i> : Uma Visão Patriótica do Conflito	47
4.3.1.2. <i>Apocalypse Now</i> – Uma Viagem Alucinante ao Universo da Guerra.....	49
4.3.2. Os Anos 80 do Século XX.....	52
4.3.2.1. <i>Platoon</i> : A Aniquilação dos Ideais Humanistas	56
4.3.2.2. <i>Good Morning, Vietnam</i> : A Irreverência ou Desafio da Autoridade	60
4.3.2.3. <i>Born on the Fourth of July</i> : A Contestação do <i>Status Quo</i>	62
4.3.2.4. <i>The Quiet American</i> : O Reavivar de uma Memória no Século XXI.....	64
Capítulo II. <i>The Quiet American</i> : Da Literatura ao Cinema.....	68
1. Graham Greene: Representante de uma Época.....	68
2. A Ficção de Greene.....	72
3. <i>The Quiet American</i> : A Obra Literária	78
3.1. Conflito de Valores ou Choque de Culturas	82

3.1.1. Um Existencialista Sartreano: Thomas Fowler	84
3.1.2. Alden Pyle: O Americano Tranquilo	88
3.1.3. Phuong ou Fénix renascida	94
3.1.4. Ambiguidade Moral da Obra	96
4. Duas Recriações Cinemáticas	97
4.1. A Realização de Joseph Mankiewicz.....	97
4.2. A Versão de Phillip Noyce	115
Capítulo III. <i>The Quiet American</i> : Um Filme uma Leitura da História.....	129
1. Uma Ficção da História	129
2. <i>The Quiet American</i> – Elementos para o Contar da História.....	133
2.1. O Inglês <i>Detached versus</i> o Americano Tranquilo.....	141
2.2. O Domínio Colonial Francês	149
2.3. O Envolvimento Americano	156
2.4. A Cobertura da Guerra: O Mito da Imparcialidade	174
Conclusão.....	200
Bibliografia	206

A meus filhos,
Ana e André
Que a dedicação e o empenho com que me entreguei a este trabalho
lhes sirva de exemplo.

Agradecimentos

De entre todos os que se envolveram, directa ou indirectamente, na realização desta dissertação, gostaríamos de destacar a Professora Doutora Maria do Céu Marques, orientadora deste trabalho, que sempre nos encorajou e acreditou nas nossas capacidades, especialmente, nos momentos mais angustiantes e de desânimo. Pela sua orientação segura, reflexão precisa, exigência e seriedade no trabalho o nosso muito obrigada.

Gostaríamos, ainda, de expressar o nosso agradecimento a Maria Celeste Carvalho que se revelou uma amiga incansável, sempre disposta a ouvir-nos e a compreender-nos, mas também a questionar as nossas ideias.

Queremos, também, agradecer a José Coelho, o irmão, que se destacou pela sua paciente e constante ajuda no uso das ferramentas informáticas e a Gisela Chandron pelo seu apoio emocional e espiritual.

Do mesmo modo, reconhecemos a paciência, carinho, amor e constante estímulo e apoio de familiares e de amigos próximos, nomeadamente, da sobrinha, Vânia Guerreiro, pelas suas profícuas sugestões.

Salientamos a disponibilidade da Cinemateca Portuguesa, da Biblioteca da Universidade Aberta e da Biblioteca Municipal do Concelho da Moita, que nos facultaram e facilitaram pesquisas e consultas que permitiram a realização deste trabalho de investigação.

Resumo

Hoje em dia, o grande público tem um acesso mais imediato à História através dos filmes do que pela via da leitura e do ensino. Com efeito, o cinema converteu-se em arquivo vivo das formas do passado ou, devido à sua função social, num agudo testemunho do seu tempo e em material imprescindível para o historiador.

O século passado revelou-se profícuo em conflitos bélicos, um pouco por toda a parte e os Estados Unidos não foram exceção. No espaço de uma só geração, o país participou na Segunda Guerra Mundial, atravessou meia década de crises no cenário político da Guerra Fria, participando na Guerra da Coreia e envolvendo-se no Vietname. Mas, este pequeno país no sudeste asiático impôs uma derrota intolerável, apesar da colossal desproporção de forças, primeiro face ao colonialismo francês e, posteriormente, ao imperialismo norte-americano, na luta pela sua autodeterminação e soberania.

Após um silêncio pesado que se fez sentir a partir de 1973, mais precisamente desde a retirada do Vietname, as experiências traumáticas subjacentes a esta guerra surgiram no cenário cinematográfico, no final da década, com o intuito de auxiliar a sociedade americana a fazer a catarse da guerra e a cicatrizar as feridas. Nos anos de 1980, a realização de representações fílmicas sobre este conflito prosseguiu, ajudando a recuperar a confiança do país e dos seus militares, criando as condições que permitissem uma maior aceitação por parte da opinião pública, das intervenções americanas no exterior.

Tendo em mente que o cinema é um testemunho da sociedade que o produziu e, portanto, uma fonte documental para a ciência histórica por excelência, esta dissertação pretende fazer uma análise histórica, política e ideológica do envolvimento americano no sudeste asiático, tendo como referente a obra cinematográfica de Phillip Noyce, *The Quiet American*, baseada na obra homónima de Graham Greene.

Abstract

Nowadays the public has a more immediate access to History through films than through reading or teaching. As a matter of fact, cinema has become a living archive of the forms of the past or, owing to its social function, an acute testimony of its time and indispensable material to the historian.

The last century has revealed prolific in wars all over the world and the United States was not an exception. Within a generation, the country participated in the Second World War, passed through half a decade of crisis in the political scenery of the Cold War, participating in the Korea War and involving itself in the Vietnam. But this small country in Southeast Asia inflicted an unbearable defeat, despite the huge disproportion of forces, firstly facing the French colonialism and later before the North-American imperialism, in the fight for its self-determination and sovereignty.

After a heavy silence that was felt since 1973, more precisely since the withdrawal of the Vietnam, the traumatic experiences underlying this war came out in the filmic scenery, in the end of the decade, with the purpose of helping American society to make the catharsis of the war and to heal its wounds.

In the 1980s, the production of films about this conflict went on, helping to recover the confidence of the country and of its soldiers, creating the conditions that might allow a greater acceptance by public opinion of American interventions abroad.

Bearing in mind that the cinema is a testimony of society that produced it and therefore a documental source for the historical science, this dissertation intends to make a historical, political and ideological analysis of the American involvement in Southeast Asia having as object the film by Phillip Noyce, *The Quiet American*, based on the homonym work by Graham Greene.

Résumé

De nos jours, le public a un plus grand accès à l'Histoire à travers les films qu'à travers la lecture et l'enseignement. En effet, le cinéma s'est transformé dans les archives du passé et dû à sa fonction sociale, un témoin de notre temps et un instrument indispensable pour l'historien.

Le vingtième siècle a été fécond en conflits et les Etats-Unis n'ont pas été une exception. Une génération entière du pays a participé dans la Seconde Guerre Mondiale, est passée par les crises de la Guerre Froide, a participé dans la Guerre de Corée et du Vietnam. Mais ce dernier petit pays asiatique a imposé, dans sa lutte pour l'autodétermination et souveraineté, malgré le nombre inférieur d'effectifs, une défaite intolérable, d'abord au colonialisme français et ensuite, face à l'impérialisme américain.

Après un lourd silence senti à partir de 1973, surtout après la retrait du Vietnam, les expériences traumatiques de cette guerre ont surgi dans le milieu cinématographique à la fin des années 70, ayant pour but aider la société américaine à faire la catharsis de la guerre et cicatriser ses blessures. Dans les années 1980, la réalisation de films sur ce conflit a continué, aidant à récupérer la confiance du pays et de ses militaires, créant ainsi les conditions qui permettaient à l'opinion publique d'accepter les interventions américaines à l'extérieur du pays.

Etant donné que le cinéma est un témoin de la société et, donc, une source de documentation pour la science historique, cette dissertation prétend faire une analyse historique, politique et idéologique sur l'engagement américain dans le sud-est asiatique, ayant comme référence l'œuvre cinématographique de Phillip Noyce, *The Quiet American*, à partir de l'œuvre homonyme de Graham Greene.

There is no need to regard the cinema as a completely new art; in its fictional form it has the same purpose as the novel, just as the novel had the same purpose as the drama. Chekhov, writing of his fellows novelists remarked: “the best of them are realistic and paint life as it is, but because each line is permeated by awareness of a purpose, you feel, besides life as it is, also life as it ought to be, and this captivates you.” Life as it is and life as it ought to be: let us take that as the only true subject for film.

Graham Greene

Introdução

No século XX, o cinema converteu-se em arquivo vivo das formas do passado e, devido à sua função social, num testemunho do seu tempo e em material imprescindível para o historiador. Na actualidade, a imagem domina as esferas do quotidiano do indivíduo, o grande público consegue aceder aos factos históricos, de um modo mais imediato, através dos filmes do que por via da leitura e do ensino. Nesta perspectiva, o estudo do passado, através da sétima arte, não se cinge apenas à mera narração ou descrição de determinados acontecimentos, mas permite-nos extrapolar para a actualidade, possibilitando uma abordagem crítica mais abrangente e distanciada desses mesmos eventos históricos.

No século passado assistimos ao desenrolar de diversos conflitos bélicos, um pouco por todo o mundo e os Estados Unidos não foram excepção. Num curto espaço de tempo, o país participou na Segunda Guerra Mundial, atravessou meia década de crises no cenário político da Guerra Fria, participando na Guerra da Coreia e envolvendo-se no Vietname.

Durante a Segunda Guerra Mundial, guiada pela vontade de defender a liberdade e a democracia, a Administração americana tornou-se o arsenal dos exércitos aliados. No pós-guerra, considerando-se o bastião da liberdade, os americanos, procuram travar o avanço do comunismo no mundo. Neste âmbito, em 1948, garantem o reabastecimento e a defesa de Berlim Ocidental, isolada do resto do mundo pelos comunistas, batem-se na Coreia entre 1950 e 1953, financiam uma grande parte da guerra que a França mantém na Indochina contra o Viet Minh comunista e enviam conselheiros militares para o Vietname, logo após a derrota do exército francês, em 1954.

Obcecados pela luta contra o comunismo, os Estados Unidos aliaram-se a cúmplices incómodos, sobretudo, às ditaduras da América Latina ou do Vietname do Sul, prevalecendo, neste caso concreto, o interesse estratégico sobre as

considerações morais. Apoiado, de modo incondicional, pela opinião pública, o governo americano entrou directamente no teatro da Guerra do Vietname, situação que mais tarde, se tornou intolerável, sobretudo, após a Ofensiva do Tet levada a cabo por parte das guerrilhas vietnamitas, em 1968, no Vietname do Sul. O elevado número de baixas americanas, causadas pelo conflito, gerou um movimento de oposição a esta intervenção, sobretudo, em determinados *campus* universitários. A grande cobertura efectuada pela imprensa e o facto de ter sido a primeira guerra televisionada, contribuíram, de igual modo, para uma enorme contestação à política perpetrada pela Administração norte-americana.

Todavia, este pequeno país no sudeste asiático, na luta pela sua autodeterminação e soberania, impôs uma derrota intolerável, apesar da colossal desproporção de forças, primeiro face ao colonialismo francês e, depois, ao imperialismo norte-americano.

A Guerra do Vietname desperta, na nossa memória, uma série de imagens associadas ao horror, selvajaria, dor e sofrimento típicos de uma guerra mas que, no Vietname, atingiu enormes proporções. Assim, imagens de bombardeiros, explosões, *napalm*, agente laranja, ataques terroristas, jovens estropiados, crianças aterrorizadas, inocentes gritando, chorando e morrendo, fazem parte do imaginário de todos os espectadores.

Mas a estes registos acresce-se o episódio constrangedor que ocorreu no dia 30 de Abril de 1975, em que se assistiu ao princípio do fim de duas décadas de ocupação e de guerra no Vietname. Com efeito, a capitulação incondicional do general Minh, o último presidente do regime fantoche instalado por Washington no Sul do Vietname, antecedeu momentos de verdadeiro pânico. Soldados, oficiais e funcionários norte-americanos em fuga para os barcos de guerra da 7.^a esquadra dos Estados Unidos, os últimos helicópteros Avicans a descolar do telhado da embaixada norte-americana, ao mesmo tempo que um carro de combate T-54 derrubava os portões do palácio Doc Lap, em Saigão, e um coronel da divisão blindada recebia a rendição do Vietname do Sul.

Perante estes factos, os Estados Unidos foram forçados a reconhecer a derrota, pressionados pelo fracasso militar e pela opinião pública internacional, abalada não só pelas imagens das atrocidades cometidas pelos seus homens, mas, sobretudo, pelo drama que representaram as 58.000 baixas nas suas fileiras e um número incalculável de ex-combatentes afectados para a vida pelo que viria a ser conhecido como “síndrome do Vietname”.

Estas são as marcas da guerra que o tempo não apaga e ensombram o imaginário colectivo norte-americano, embora um silêncio pesado se fizesse sentir a partir de 1973, mais precisamente desde a retirada do Vietname. As experiências traumáticas subjacentes a esta guerra surgiram no cenário cinematográfico, apenas no final da década, com o intuito de auxiliar a sociedade americana a fazer a catarse da guerra e a cicatrizar as feridas. Na década de 1980, a realização de representações fílmicas sobre este conflito prosseguiu, ajudando a recuperar a confiança do país e dos seus militares, criando condições que permitissem uma maior aceitação, das intervenções americanas no exterior, por parte da opinião pública.

No início de um novo milénio, o tratamento desta temática surge, de novo, pela mão de um realizador australiano, Phillip Noyce, numa tentativa de abordagem diferenciada das realizadas até então e também, para demonstrar a intemporalidade e actualidade da mensagem do romance *The Quiet American* de Graham Greene. Esta obra do escritor inglês encontra-se envolta em controvérsia desde a sua publicação. Apesar de ter sido um *best-seller* em Inglaterra e nos Estados Unidos, a crítica considerou os seus contornos políticos incorrectos, uma vez que o romance aborda a questão do terrorismo e da discórdia internacional, bem como os usos e abusos do poder americano no início da Guerra do Vietname, quando as forças francesas se debatiam pela contenção do avanço comunista. A Agência de espionagem da Segunda Guerra Mundial, *The Office of Strategic Services* (OSS) torna-se *Central Intelligence* (CIA) promoveu o terrorismo no

Terceiro Mundo, financiando subversivos, criando tiranos locais e causando a morte e destruição de inocentes nas ruas de Saigão, em nome da democracia.

Tendo em conta que o cinema pode ser encarado como uma fonte documental para a ciência histórica por excelência, na medida em que constitui um testemunho, embora ficcional da realidade que o encerra, esta dissertação pretende fazer uma análise histórica, política e ideológica do envolvimento americano no sudeste asiático, tendo como referente a obra cinematográfica de Phillip Noyce, *The Quiet American*, baseada no romance homónimo de Graham Greene.

Para que possamos apresentar uma visão mais abrangente e profunda das temáticas abordadas, quer no romance quer no filme, dividimos este trabalho de investigação em três partes.

No primeiro capítulo, pretendemos fazer uma abordagem da relação literatura-cinema-história, indispensável para uma análise mais profunda e verosímil dos factos históricos apresentados em ambas as obras. Procuraremos, também, evidenciar o papel que a indústria cinematográfica tem desempenhado, na catarse da Guerra do Vietname, através da produção de vários filmes.

No segundo capítulo, analisaremos a obra literária *The Quiet American*, de Graham Greene, através de Thomas Fowler, Alden Pyle e Phuong, considerando que estas personagens tipificam três culturas distintas que coexistem no Vietname.

Esta obra literária subjaz às duas versões cinematográficas que surgiram em momentos políticos distintos. A primeira obra realizada em 1958, por Joseph Mankiewicz, ficou marcada pelas convulsões políticas e ideológicas da era McCarthy. A segunda versão estreou, nos Estados Unidos, após os atentados do 11 de Setembro de 2001. Reportando-nos às épocas em que ambas as versões foram realizadas, tencionamos fazer um enquadramento político e ideológico desses períodos históricos, na tentativa de fazer uma leitura dos filmes à luz do tempo em que foram produzidos.

No terceiro capítulo, procuraremos fazer a leitura da Guerra do Vietname, buscando no filme *The Quiet American*, não a verdade histórica nele contida mas

a verosimilhança com o fenómeno histórico que o mesmo retrata, através da análise de várias cenas do filme de Phillip Noyce e de alguns excertos da obra literária de Graham Greene, evidenciando o papel do correspondente de guerra na cobertura deste conflito bélico.

Capítulo I

Like the drama, the film is a visual, verbal, and aural medium presented before a theater audience. Like the ballet, it relies heavily on movement and music. Like the novel, it usually presents a narrative depicting characters in a series of conflicts. Like painting, it is (except for the stereoscopic film) two dimensional, composed of light and shadow and sometimes color. But the ultimate definition of a thing lies in its unique qualities, and no sooner do we attend to the film's specific properties than differentiating characteristics begin to assert themselves.

George Bluestone

Kill, kill, kill, kill, kill, kill

This is the end

Beautiful friend

This is the end

My only friend, the end

It hurts to set you free

But you'll never follow me

The end of laughter and soft lies

The end of nights we tried to die¹

The Doors

In the late 1960s we silenced Vietnam; in the 1970s we defended ourselves from it; and in the mid-1980s we return to it, or it returns to us.

Rick Berg²

¹Excerto da canção *This is the End* do grupo The Doors.

²Citação do artigo "Losing Vietnam" publicado na obra *From Hanoi to Hollywood*, p.63.

Capítulo I. Contando a História, Criando o Cinema

1. Cinema e Literatura: Complementaridade na Arte da Narração

Nascido da revolução científica do século XIX, o cinema transformou-se, em apenas um século de história, num dos meios de comunicação mais importantes da cultura de massas contemporânea. Fábrica de sonhos e de mitos, meio de propaganda e de condicionamento ideológico constitui, também, uma forma de diversão, de espectáculo, de informação e de conhecimento para milhões de espectadores.

No início, a sétima arte funcionou como um meio de informação com os filmes de carácter documental dos irmãos Lumière. Estes filmes eram de curta duração (um minuto) e não contavam uma história, apenas registavam cenas da vida quotidiana: como a chegada de um comboio a uma estação, a saída de operários da fábrica, a queda de um muro, um bebé a ser alimentado, um pedinte na rua, para além de outras.

Em seguida, Georges Méliès, influenciado pela sua experiência de mágico e director de teatro, integrou, nos filmes que realizou, a expressão dramática de que careciam, recorrendo a actores, cenários e figurinos. O seu filme *Viagem à Lua*, de 1902, com uma duração de 13 minutos, inspirado nos romances de Júlio Verne, continua a ser considerado, por alguns críticos, a primeira obra de ficção científica do cinema.

Sob a influência de Méliès, o cinema tornou-se espectáculo e, pouco a pouco, criou uma linguagem artística com Griffith, um dos realizadores que mais contribuiu, na época, para a criação da linguagem cinematográfica. Realizou, em 1915, o que haveria de ser considerado um dos mais polémicos filmes da História do cinema: *The Birth of a Nation*. Baseado no romance de Dickson, o filme é a primeira longa-metragem norte-americana, considerada um épico sobre a Guerra Civil Americana. Aclamada como obra fundadora da idade adulta do cinema é,

contudo, rejeitada pela sua ideologia racista, pró-esclavagista. O destaque conferido a *The Birth of a Nation* deve-se ao facto de integrar e ampliar todas as inovações técnicas trazidas ou condensadas por Griffith para a linguagem cinematográfica, das quais de destacam, a montagem paralela (alternância de duas ou mais linhas de acção), o "last minute rescue", dois mecanismos de construção de "suspense" e o "travelling".

Em 1916, Griffith dirigiu *Intolerance*, um filme com cerca de duas horas, o que foi uma verdadeira inovação, visto que os filmes realizados, na época, eram todos de curta duração. Nesta obra, o realizador introduziu um princípio novo de lógica narrativa: a montagem de planos.

Com a indústria de Hollywood, o cinema transformou-se em fábrica de mitos e de sonhos, pelo que foi aproveitado, por muitos políticos, como agente de propaganda e de pressão ideológica sobre as massas, em diversos momentos da história, sobretudo, durante os períodos Nazi e da Guerra Fria.

A história do cinema transcorre estreitamente vinculada às convulsões políticas, aos progressos das ciências fotoquímicas e ópticas, aos colapsos financeiros, às modas culturais, às transformações da vida social, às especulações da bolsa. Nenhuma outra arte constitui um barómetro tão fiel do "pulso" do século XX, nem espelho tão autêntico da sua conturbada história.

A sétima arte, apesar de uma curta existência de cerca de cem anos, conheceu uma prodigiosa diversificação temática e estética. Abordou temas da era espacial, narrou as rudes aventuras dos pioneiros do Oeste americano, explorou os arcanos do terror, penetrou nas mais perigosas selvas, aderiu a todas as experiências e inovações estéticas das vanguardas do século XX, foi testemunha de guerras e de revoluções políticas e, quando conquistou a reprodução sonora, pôde, também, competir com os dramas cénicos e com os faustosos espectáculos musicais de Nova Iorque, Paris ou Berlim.

A imagem, o movimento e o som são consideradas duas características intrínsecas do cinema. Contudo, ainda antes do surgimento dos meios tecnológicos que possibilitaram a existência do filme, tais elementos já

integravam o fenómeno literário, graças à capacidade da linguagem em os descrever e, através deles, apontar aspectos que tocam a sensibilidade e accionam os mecanismos da nossa imaginação, permitindo-nos a sua visualização. Joseph Conrad, no prefácio do seu livro *The Nigger of the Narcissus*, de 1897, corrobora esta ideia quando afirma que: “My task which I am trying to achieve is, by the powers of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see.”³

Dezasseis anos mais tarde, o realizador D. W. Griffith tece considerações sobre o principal objectivo do cinema da seguinte maneira: “The task I am trying to achieve is above all to make you see”. Joseph Conrad e Griffith referem-se a diferentes formas de ver uma mesma realidade, uma vez que quer os meios utilizados quer os destinatários são diferentes. Com efeito, estruturas, símbolos, mitos e valores compreensíveis para o público “relatively small middle-class” de Conrad, seriam ininteligíveis para o “*mass public*” de Griffith. (Bluestone 1957: 2)

Desde a orquestração dos elementos fílmicos, elaborada por Griffith, sob inspiração das técnicas narrativas de Dickens, que os laços entre literatura e cinema, entre tela e texto se têm estreitado. O cruzamento entre estas duas formas de arte resulta da equivalência das duas linguagens narrativas, mediante o guião, que é a escrita a ser traduzida por imagens de figuras humanas, paisagísticas, e decorativas da tela. Nesta perspectiva, enquanto a literatura possibilita a projecção da imagem, do movimento e do som na mente do leitor, os meios tecnológicos facultam a sua plena exteriorização, por meio de projecção de imagens no ecrã que se oferece à contemplação do olhar e à apreensão dos sentidos.

Segundo José Carlos Avellar, no seu livro *Cinema e Literatura no Brasil*:

Quando lemos um livro e quando vemos um filme o que é importante são as representações que se começam a criar no imaginário a partir do

³ O acesso a este prefácio foi facultado através do seguinte *site*:
<<http://www.brocku.ca/english/courses/2F55/narcis.html>>

estímulo que vem da letra ou da imagem, porque quer o filme quer o livro oferecem um mundo interior de fantasia e sonho. (Avellar 1994: 98)

De entre os meios tecnológicos que o progresso científico nos tem legado, o cinema representa, de forma privilegiada, o resultado de um casamento profícuo entre arte e técnica e, como nenhuma outra forma de expressão, alcançou o efeito da impressão da realidade, fazendo com que as imagens projectadas no ecrã se assemelhassem, de forma quase perfeita, à representação do mundo real. Optando pela modalidade narrativa, o cinema apropriou-se da função de contar histórias da literatura e tornou-a o traço dominante da cinematografia.

De início, ligada à literatura e a outras formas de expressão artística, numa tentativa de obter a sua legitimação, a linguagem cinematográfica, ao longo do século XX, conquistou autonomia e especificidade a ponto de se tornar um expressivo referencial nos nossos dias.

Hollywood encontrou na literatura uma fonte inesgotável de narrativas consagradas, ligadas aos mais diversos momentos e circunstâncias da trajectória humana – sobretudo na área do romance e da novelística – cujos enredos têm assegurado o sucesso de inúmeras produções.

Brian McFarlane, a propósito desta questão afirma que:

The novel and the film have been the most popular narrative modes of the nineteenth and twentieth centuries respectively, it is perhaps not surprising that film-makers have sought to exploit the kinds of response excited by the novel and have seen in it a source of ready-made material, in the crude sense of pre-tested stories and characters, without too much concern for how much of the original's popularity is intransigently tied to its verbal mode. (McFarlane 1996: 8)

Transpor para o cinema ou para a televisão obras de autores consagrados, equivale a trazer para os *media* o prestígio, a respeitabilidade e a popularidade da

literatura e torná-la acessível ao grande público e, muitas vezes, despertar o interesse pela obra literária em questão, sem rejeitar o aspecto comercial e lucrativo da adaptação cinematográfica.

A relação entre literatura e cinema pode ser considerada de interesse mútuo, pois a adaptação cinematográfica de um romance famoso, não raras vezes, contribui para uma maior divulgação da obra literária que lhe subjaz, bem como pode, ainda, induzir o público a materializar as imagens mentais por si criadas. Ainda segundo o mesmo autor:

Audiences (...) have continued to want to see what the books ‘look like’. Constantly creating their own mental images of the world of a novel and its people, they are interested in comparing their images with those created by the film-maker.” (7)

Ainda que consideremos que há complementaridade entre estas duas artes, *The Motion Picture Production Code*, alerta para o facto de que a latitude dada a um filme não pode ser a mesma que é conferida a um livro porque:

A book describes; a film vividly presents. One presents on a cold page; the other by apparently living people. A book reaches the mind through words merely; a film reaches the eyes and tears through the reproduction of actual events. The reaction of the reader to a book depends largely on the keenness of the reader’s imagination; the reaction to a film depends on the vividness of presentation. (Leff, Simmons 2001: 294)

Segundo este código, o cinema, à semelhança das outras artes, faz a apresentação do pensamento, da emoção e da experiência humana em termos do apelo à alma, através dos sentidos. Todavia, as características inerentes à obra cinematográfica, como por exemplo, a mobilidade, popularidade, acessibilidade, apelo emocional, vividez e a apresentação directa dos factos, conferem-lhe uma

responsabilidade moral acrescida, porque permite um contacto mais íntimo com um maior número de pessoas, independentemente do seu estatuto ou personalidade. De acordo com *The Motion Picture Production Code*, “This art appeals at once every class, mature, immature, developed, undeveloped, law abiding, criminal.” (293-4)

Na óptica de William Hays, presidente da Associação Americana de Produtores e Distribuidores de Filmes, nos anos 1930, o cinema era considerado um poderoso meio de educação de massas que influenciava, principalmente, a juventude. Nas palavras de Eduardo Geda, “na grandiosidade da tela e no mundo da ficção, a violência e a sedução, a marginalidade e a transgressão, devem ser vividos de um modo realista por actores carismáticos que despertam o desejo de imitação, sobretudo nas mentes mais jovens.” (Geda 1987: 145) Segundo uma sondagem efectuada junto da comunidade estudantil, na década de 1930, concluiu-se que, através da imitação de comportamentos das estrelas de cinema, os jovens aprendiam a beijar e a estimular as suas fantasias sexuais. Com efeito, o cinema revelou-se, também, um agente de socialização eficaz em virtude do seu papel regulador de comportamentos. Compreende-se, assim, que esta forma de arte, através de padrões adequados, exerça uma poderosa influência, na formação do carácter, desenvolvendo os ideais e inculcando os princípios vigentes, elevando, desta forma, os padrões morais de uma nação e exaltando os seus feitos históricos, possibilitando ao espectador a sua interpretação em épocas posteriores.

2. Relação História-Cinema

Ao longo da sua história, a sétima arte criou e recriou acontecimentos históricos, dando enfoque às questões políticas, às guerras, aos progressos da ciência, aos desastres, às catástrofes, à alegria e à dor dos seres humanos. Desta

forma, o cinema constitui uma forma de arte única, pela sua criatividade e inovação de representação do real.

O processo de difusão do saber histórico através do cinema, e, hoje em dia, também da televisão, da videocassete e do DVD, como prolongamento do cinema e de todas as outras formas de comunicação audiovisual que derivaram, em grande medida, do cinema, não pode ser minimizado. O seu potencial deve, pelo contrário, ser aproveitado, contribuindo para a disseminação do conhecimento histórico e, também, para uma interpretação da história, com vista à tomada de consciência da mesma. Nas palavras do historiador William J. Palmer:

Films do not simply portray history or diffuse historical information, they actually interpret history in the same way that literary criticism interprets novels and, in some cases, such as the powerful effect on mass consciousness of the Vietnam war films of 1978-79 or the equally powerful effect of *The Day After* (1983), they actually participate in the making of history by motivating the mass mind of society to its own historical interpretation. (Palmer 1995: 10-12)

Segundo o historiador Georges Lefèbvre, a História é a memória do género humano, o que lhe dá consciência de si mesmo, isto é, da sua identidade no tempo, desde a sua origem; sendo, por consequência, o relato do que, no passado, deixou marca na recordação dos homens. Assim, podemos afirmar que para que o indivíduo tenha noção da sua identidade, deve ter um conhecimento profundo dos acontecimentos históricos, que pelo seu significado e consequências, moldaram a sociedade em que está inserido. Nesta óptica, o estudo do passado não se cinge apenas à mera narração ou descrição de determinados acontecimentos, mas permite-nos extrapolar para a actualidade, possibilitando uma abordagem crítica mais abrangente, desses mesmos factos históricos. O estudo desses episódios do passado pode ser feito de diferentes formas e perspectivas, de entre as quais se pode destacar o filme, uma vez que a imagem domina as esferas do quotidiano do

indivíduo. O Professor William J. Palmer reitera esta afirmação da seguinte forma: “Film distributes the holographic possibilities of history to the masses, offers a variety of interpretations of history that help to foster understanding of the nature of our past and our contemporary world.” (Palmer 1995: 10)

Embora a relação existente entre a história e o cinema não seja recente pois data do surgimento deste, há mais de um século, o seu estudo mais aprofundado remonta há apenas três décadas, altura em que foram definidos alguns conceitos fundamentais acerca dessa relação. Estes não podem ser ignorados pelo historiador ou por qualquer cientista social que deseje pensar a História e o cinema dentro de uma perspectiva histórico-dialéctica, permitindo, assim, que a obra cinematográfica constitua um documento de estudo da História.

3. O Filme: uma Fonte da História

Em meados do século XX, a imagem do cinema não tinha senão uma legitimidade contestada, uma vez que só a pintura, os museus e as colecções abriam as suas portas ao mundo. Por sua vez, os historiadores acreditavam que a história só se fazia com documentos escritos. Com efeito, na óptica dos historiadores franceses positivistas Langlois e Seignobis, o documento de estudo da História era, sobretudo, o escrito, que servia de ponto de partida e de chegada para a reconstrução do facto histórico.

Foi, apenas, a partir da década de 1970, que o filme começou a ser visto como um possível documento de investigação da História. Esta inovação surgiu em consequência do processo de reformulação do conceito e dos métodos da História, iniciado com o desenvolvimento da Escola dos Anais, em França. Este grupo criado, em redor da revista *Annales d'Histoire Économique et Sociale*, em 1929, teve como principais mentores Marc Bloch e Lucien Febvre. A revista nasceu como uma publicação reivindicadora e renovadora, assumindo posições

altamente críticas no campo historiográfico. Insurgia-se contra a concepção da história política que se fazia na época, baseada no relato dos actos de personalidades políticas e militares e nos seus feitos heróicos.

A Escola dos Anais, conhecida como uma corrente de pensamento ou movimento intelectual, reivindica-se e posiciona-se como a “verdadeira Ciência Humana, ao congregar métodos e experiências de todas as disciplinas da área entre as quais constam Sociologia, Psicologia, Geografia, Antropologia, e Artes”.⁴ Na perspectiva deste grupo, todos os contributos são válidos para entender o homem e o seu percurso na sua globalidade e complexidade. As tendências desta renovação no conhecimento histórico manifestaram-se na ampliação dos centros de interesse do historiador. Deste modo, aos testemunhos escritos, iconográficos ou arqueológicos juntaram-se os testemunhos orais ou gravados da história recente.

Encontramos, neste movimento, uma certa unidade na sua composição, mas não uma homogeneidade doutrinária. Apesar de ser conhecido como uma Escola, os *Annales* nunca se constituíram como um corpo fechado de princípios estritos. Cada membro, cada ensaísta da revista, possuía as suas próprias opiniões, fazia as suas pesquisas, abria os seus caminhos.

A revista *Annales* passou por diversas reformulações desde a sua fundação. Na sua primeira concepção, nos finais da década de 1920, os trabalhos de Marc Bloch e Lucien Febvre, contribuíram para que se tornasse conhecida a nível mundial. Com o argumento de se renovar e de se manter sempre actual, constatamos, nos anos 1960, uma grande repercussão desta publicação e uma forte influência do historiador Fernand Braudel. Na terceira fase da Escola dos Anais, ou na chamada Nova História, destacam-se historiadores como Le Goff e Duby, cujas propostas consistiam na reivindicação de uma história experimental científica e na interligação entre a história e as ciências sociais.

⁴ Olivia Pavani Naveira. “Os Annalles e as suas influências com as Ciências Sociais” Jan. 2004 <<http://www.klepsidra.net/novaklepsidra.html>>

Deste modo, uma das características iniciais da Escola dos Anais reside na reflexão dos historiadores tanto em relação à sua área de estudos, como sobre os seus métodos de trabalho. Com efeito, preocupa-se em tirar a história do seu isolamento disciplinar, para que se possa abrir às problemáticas e às metodologias existentes nas outras ciências sociais, numa verdadeira relação interdisciplinar. A história deixa de se preocupar apenas com as questões políticas, para se debruçar sobre as questões sociais. Podemos confirmar estas premissas através da seguinte citação:

A história velha seria aquela que, prisioneira do factual, do acontecimento, tendo na história política a sua ponta de lança, privilegiava as biografias dos grandes, centrava seu foco nas histórias das elites, dos estados, das grandes instituições. Pontuada de momentos-chave – guerras, revoluções, pestes e crimes – ela não levaria em conta os processos que antecediam estes fenómenos, nem a participação do povo na história. A história nova, por sua vez, parece voltar-se exactamente para estes últimos. (...) Servindo tanto à história económica quanto à das mentalidades e à estrutural, a longa duração parece ser a marca da história nova.⁵

Segundo o historiador Jacques Le Goff, a “História Nova”⁶ alargou o campo do documento histórico, na reconstrução dos factos da história. Assim, o uso único do documento escrito, deu lugar a uma multiplicidade de documentos:

Textos escritos de toda a espécie, produtos de pesquisas arqueológicas e documentos orais. Uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, um filme ou para um passado mais longínquo, um pólen fossilizado, uma

⁵ Isabel Lustosa. “A História da História.” Jan. 2004.

<http://www.casaruibarbosa.gov.br/isabel_lustosa/artigos/resenhas/main_isabel_nova...>

⁶ A História Nova surgiu em oposição à história positivista do século XIX, com o objectivo de libertar a história do seu isolamento, afirmando-se global, total e reivindicando a renovação de todo o campo da história.

ferramenta, são para a “História Nova”, documentos valiosos (Le Goff 1990: 256).

A contribuição da Escola dos Anais permitiu a diversificação das temáticas abordadas e despoletou o interesse pelo emprego de novos tipos de fonte histórica, consolidando o cinema, não só como divertimento, expressão artística, mas também, como agente transformador da história e como registo da mesma. A este propósito William J. Palmer escreve:

In the second half of the twentieth century, film art has become deeply involved in the holograph of history. It draws its subject matters from history, but it has become much less concerned with epic documentation as in the sweeping war movies of the fifties, sixties, and seventies (...) and more concerned with interpreting history. (Palmer 1987: 7)

Desde então, o historiador observa o filme não apenas como uma fonte de prazer estético e de divertimento, mas como registo e agente de divulgação de factos históricos, susceptíveis de diferentes interpretações. Assim, o filme passou a ser encarado como testemunho da sociedade que o produziu, como um reflexo das ideologias, dos costumes e das mentalidades colectivas.⁷

4. O Filme como Agente de Propaganda e de Pressão Ideológica

O cinema não vive num sublime estado de inocência, sem ser afectado pela turbulência de um mundo em constante transformação. Encerra um conteúdo político, consciente ou inconsciente, oculto ou expreso. Com efeito, os filmes

⁷ A título de exemplo, podemos referir a atmosfera da ideologia McCartista patente nos filmes produzidos nos Estados Unidos durante as décadas de 1950 e 1960: *A Cortina de Ferro* (1948, William Wellman), *Sob Controlo* (1951, William Cameron Menzies), *O Grande Jim Mcclaim* (1952, John Wayne) e *O Americano Tranquilo* (1958, Joseph Mankiewicz).

reflectem as políticas dos regimes vigentes, as correntes e atitudes existentes numa determinada sociedade, a sua ideologia. Nas palavras do escritor e argumentista John Howard Lawson: “The film is ideology”. Com o intuito de darem a conhecer ao público factos que, pela sua temática, mudaram o curso da História da humanidade, os realizadores produziram filmes baseados em acontecimentos históricos de relevo, denominados filmes históricos.

Neste género cinematográfico, o realizador exhibe uma representação do passado, uma visão particular de determinado momento ou acontecimento histórico, sustentando a sua abordagem em factos, documentos, objectos ou outros testemunhos que ajudam a imprimir à ficção uma visão realista. Embora um filme, quer seja documental ou de ficção, não abarque a verdade plena de um facto histórico, ele abre-nos a porta do passado, dando-nos um testemunho verosímil da época que pretende retratar e do período em que foi produzido, de modo a que o espectador se sinta parte integrante do mesmo, ficando prisioneiro da história. Para o Professor Robert Rosenstone:⁸

The motion picture seems to let us stare through a window directly at past events, to experience people and places as if we were there. The huge images on the screen and wraparound sounds tend to overwhelm us, swamp our senses and destroy attempts to aloof, distanced, or critical. In the movie theatre we are, for a time, prisoners of history. (Rosenstone 1995: 27)

Através das suas palavras apercebemo-nos que, para além de possibilitar ao espectador o acesso ao passado, o filme capta a sua atenção e transporta a audiência para um tempo longínquo ou recente com o qual contacta e do qual pode fazer a sua própria interpretação.

⁸ Professor catedrático de História do Califórnia Institute of Technology, autor de diversos livros e artigos, muitos dos quais sobre a relação cinema-história.

No início do século XX, fizeram-se as primeiras tentativas de registrar acontecimentos históricos através das películas cinematográficas. A título de exemplo podemos referir as celebrações dos trezentos anos da Dinastia Romanov e a Primeira Guerra Mundial. Foi, sobretudo, este conflito militar, ao qual foi dado um grande destaque noticioso, que promoveu o registo da documentação visual da época, permitindo um conhecimento das armas dos inimigos e os efeitos que as mesmas provocavam nas trincheiras adversárias, sendo, também, um manancial informativo de grande relevo para o mundo em geral.

Passando de curtos registos para filmes de longa-metragem, estas imagens não ficcionadas constituíram a memória dos povos e sociedades, de então. Os seus realizadores transformaram-se em cineastas do real comprometidos com o seu tempo e com a vida do ser humano. Definido por John Grierson, produtor e documentarista britânico, como "o tratamento criativo da realidade"; pelo cineasta francês Jean Vigo, como um "ponto de vista documentado"⁹ e pelo realizador brasileiro Eduardo Coutinho como "o conhecimento do outro",¹⁰ e "o seu património de cultura vivida (seus valores espirituais, éticos e sua tradição oral, não apenas a sua cultura material)",¹¹ estes registos de acontecimentos históricos deram origem ao filme documental, que, por sua vez, esteve na génese da ficção histórica, prestando-se ao aproveitamento político dos regimes.

Com efeito, o cinema americano tornou-se um instrumento duplamente eficaz nas mãos do poder instituído, oscilando entre o pólo económico e o político. Por um lado, transformou-se numa fonte de lucro, sendo a quarta indústria a nível nacional, por outro lado, foi considerado um instrumento de difusão da ideologia dominante devido ao poder avassalador que exerceu sobre as audiências. Ciente deste poder, a autoridade política, tentou usar e controlar esta indústria com o objectivo de veicular propaganda e informação, no sentido de manipular a opinião pública. Assim percebe-se que, quer os Estados Unidos quer

⁹ Marcos de Souza Mendes. "Cinema e Realidade: O Mundo através das Lentes." May 2004. <<http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2002/dce/dcetxt1.htm>>

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

a União Soviética, tenham procurado tirar partido desse domínio, controlando a indústria cinematográfica.

A primeira guerra imperialista acabara há pouco, o movimento operário internacional desenvolve-se e a Revolução Bolchevista na Rússia continuava a dar pretexto para sérias inquietações. Tornava-se evidente a urgência de pôr o cinema ao serviço da política oficial americana, mas sem cair na propaganda ou na intimidação. (Geada 1977: 25)

Compreende-se, assim, que em 1922, também Lenine tenha referido que "De todas as artes, o cinema é para nós a mais importante!"¹² Com efeito, num país enfraquecido pela guerra civil, pela fome e pelo bloqueio económico, a sétima arte revestia-se de uma importância crucial. Para além de ser considerado um meio de entretenimento colectivo de um povo que procurava esquecer as agruras da sua vida quotidiana, o cinema servia, também, como máquina de propaganda dos ideais e das realizações do comunismo.

A manipulação do cinema por parte do poder político, fez com que, muitas vezes, os filmes exibidos apresentassem a realidade possível da ficção criada na tela e não o que o realizador queria realmente veicular, sobretudo se as temáticas abordadas colocavam em causa as políticas dominantes de uma potência mundial. Na União Soviética, a indústria cinematográfica foi condicionada pelo domínio de Estaline, que considerava que apenas os filmes simples e realistas podiam servir de entretenimento ao público. Nesta fase, proliferou o documentário, que fazia a cobertura das acções militares no campo de batalha e, no final do decénio, surgiram obras sobre personalidades russas. Em 1941, o cineasta soviético Eisenstein realizou, por sugestão de Estaline, *Ivan, O Terrível*, primeira e segunda partes. Enquanto na primeira parte se glorificava um príncipe subjugando os senhores feudais para criar a Rússia moderna, na segunda, mostrava-se o

¹²“História do Cinema.” Mar. 2003
<http://www.feranet21.com.br/artes/cinema/historia_cinema.htm>

protagonista dominado pelo rancor e amargura, que o conduziram à loucura, razão pela qual foi censurado por ordem do estadista, pois não servia os seus propósitos. O filme, mantido sob proscricção oficial, apenas em 1958, cinco anos após a morte do estadista, foi projectado pela primeira vez, o que evidencia o controle e a subjugação do cinema soviético ao regime comunista.

Devido à sua função psicológica, a sétima arte, é de entre os meios de expressão humana, a que mais se aproxima do espírito do homem e da mimese do seu sonho. A obscuridade da sala e a imagem tornam-se mecanismos de fascinação, que despoletam a atenção dos espectadores e funcionam, também, como forma de evasão, sendo o espectador coagido a tomar consciência e partido, de forma a não sair da sala em estado de indiferença. Assim, para além de ser produtor de espectáculo, o cinema actua de forma eficaz como veículo de propaganda, de informação e de formação de massas.

A década de trinta do século XX é considerada como a época de apogeu da indústria cinematográfica americana. Porém, enquanto Hollywood prosperava, o totalitarismo alastrava pela Europa, aniquilando as manifestações de liberdade artística e intelectual, extinguindo, assim, a cinematografia criativa. As ditaduras exerciam sobre o cinema uma censura asfixiante e impunham os seus imperativos, pois aperceberam-se da sua vertente influenciadora e de inculcação de valores. Os regimes totalitários encomendavam as obras cinematográficas, impunham a forma e o conteúdo, nenhuma obra podia ser exibida, sem aprovação prévia. Perante este quadro que se vivia na Europa, muitos cineastas exilaram-se, recusando-se, desta forma, a subjugar-se aos ditames dos regimes. Destaca-se o caso de Fritz Lang, que após a ascensão de Hitler ao poder, se refugiou nos Estados Unidos.

A utilização do cinema como instrumento político foi referido por Hitler em *Mein Kampf*, quando escreveu:

É preciso expulsar do teatro, das belas artes, da literatura, do cinema, da imprensa, da publicidade, das montras, as produções de um mundo em

putrefacção; é preciso pôr a produção artística ao serviço do estado e de uma ideia de cultura moral.”¹³

Filmes como *O Triunfo da Vontade*, um registo do congresso do partido nacional socialista, em 1934, na cidade de Nuremberga e *Olímpia*, película sobre os jogos olímpicos realizados em Berlim em 1936, são verdadeiros hinos à ideologia hitleriana.

Na Grã-Bretanha, a luta triunfante para preservar a liberdade nacional foi apanágio da produção fílmica inglesa durante a Segunda Guerra Mundial. A eclosão da guerra e os ataques aéreos inimigos levaram ao encerramento temporário dos cinemas, que reabriram com filmes e documentários, cujo enredo prestava tributo e auxiliava a propaganda do regime evidenciando o orgulho e a capacidade de resistência nacional. Esta estratégia foi utilizada com o objectivo de fortalecer o esforço da guerra e levantar o moral dos britânicos. De facto, o documentário de Harry Watt, *Target for Tonight* (1941), e *In Which we Serve* (1942) de Noel Coward e David Lean, são exemplos do modo como os ingleses foram encorajados a sobreviver à tirania do inimigo alemão.

Nos Estados Unidos, nos anos que antecederam a sua participação na Segunda Guerra Mundial continuaram a produzir-se filmes de entretenimento, embora, em 1939 surgisse *Confessions of a Nazi Spy*, um filme de Anatole Litvak e, em 1940, *Foreign Correspondent* de Alfred Hitchcock, que denunciavam a ameaça nazi e o fascismo, chamando a atenção para os perigos de um envolvimento na guerra por parte dos Estados Unidos. O filme *Casablanca*, realizado por Michael Curtiz para a Warner Brothers, em 1942, com actores conceituados como Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, apresenta as dificuldades da guerra, a situação dos refugiados, a tentativa de obtenção de visto para a América, reflectindo um claro favoritismo pelos aliados. A comprovar esta realidade, destacamos a cena num café, na qual os refugiados franceses ao

¹³História do Cinema. Apr. 2004.
<http://www.feranet21.com.br/artes/cinema/historia_cinema.htm>

cantarem *A Marselhesa*, abafavam os militares alemães que entoavam com vigor *Deutschland über Alles*. Deste modo, o cinema americano colocou-se ao lado do cinema britânico, na medida em que se exaltavam as forças aliadas que lutavam pelos ideais de democracia e liberdade contra o totalitarismo hitleriano.

Nos anos imediatamente a seguir ao final da Segunda Guerra Mundial, alterada a correlação de forças no mundo ocidental, o cinema foi utilizado como meio de propaganda ideológica poderoso, ao serviço do poder político. O receio do papel de Hollywood numa luta épica “to capture the minds of men”, delimitada agora entre o receio da tirania comunista e a democracia capitalista, intensificou-se, escudada na defesa da segurança nacional. Assim, no domínio do cinema e noutras áreas, foi desencadeada uma campanha de delação, que ajudada pela psicose colectiva, levou centenas de profissionais do cinema a serem acusados de conspiração anti-governamental. Com efeito, Hollywood tornou-se numa “grand world-wide propaganda base” na luta contra o comunismo que atingiu o auge com as audições da *House Committee on Un-American Activities* (HUAC).

O Professor Stephen Vaughn, no artigo “Political Censorship during the Cold War: The Hollywood Ten” publicado na obra *Movie Censorship and American Culture*, editada por Francis G. Couvares, relembra que esta comissão, servindo-se da paranóia comunista, alargou o seu âmbito a questões de carácter social e ideológico, justificando a sua actuação com a tese da segurança nacional, o que provocou o descontentamento e a divisão no seio da sociedade americana.

The significance of the 1947 House Committee on Un-American Activities (HUAC) investigation of Hollywood extended far beyond the film industry and involved issues – communism, treatment of labor, racism, American expansion, the interpretation of history, freedom of expression – that would divide Americans in the post-World War II era. (Couvares 1996: 237)

Segundo Robert E. Stipling, a indústria cinematográfica fazia parte de um plano cujo objectivo consistia em “communize the country”. Desta forma, o interesse governamental em expurgar os comunistas de Hollywood assentava na premissa de que sendo o filme um modelador de mentalidades, sentimentos e emoções de milhões de indivíduos, funcionava como factor de manipulação da opinião pública, de propaganda ideológica do regime e de controlo da sociedade.

4.1. O Filme de Guerra

A guerra pode ser considerada uma das temáticas mais susceptíveis à manipulação dos cidadãos, em virtude das memórias dolorosas que suscita, pelo número de baixas que provoca, e também, muitas vezes, pela premência em ocultar o fracasso de uma derrota, para fazer esquecer e, desta forma, silenciar a memória colectiva.

O século XX distinguiu-se pelo eclodir de guerras um pouco por todo o planeta e o cinema, através dos filmes de guerra, retratou os diferentes conflitos armados e os problemas que lhe estavam subjacentes a nível político, económico, social, ideológico e religioso. O tratamento cinematográfico de uma determinada guerra, elabora, não só um documento dela, mas evoca, também, os horrores, os danos físicos e os traumas causados na psique individual e colectiva de um povo.

Muitos dos países que estiveram envolvidos em conflitos recorreram a dramas e aventuras de guerra como forma de realçarem as suas resoluções políticas. Todavia, o interesse despertado por este género de obras cinematográficas prende-se com a proximidade e a ameaça da morte, bem como o tratamento dado à temática da dor e do efeito que esta pode ter nos intervenientes.

Os filmes de guerra apelam à empatia e à solidariedade do espectador que interioriza as situações históricas dramáticas, tendo, deste modo, uma ideia do horror representado pela guerra. Compreende-se, assim, a perspectiva de

Rosenstone quando afirma: “Film the contemporary medium still capable of both dealing with the past and holding a large audience.” (Rosenstone 1995:4)

Ao descrever o comportamento de pessoas vulgares em circunstâncias adversas, para muitos insuportáveis, por irem contra a natureza humana, estes filmes captam a atenção de grandes audiências e proporcionam momentos diferenciados: de horror, revolta e repulsa como no filme *Apocalypse Now*, devido às atrocidades cometidas e o estado psíquico a que alguns dos soldados chegam: “the horror, the horror”. Podem, de igual modo, produzir um humor cortante, quando instituições e ordens superiores são questionadas por quem faz a guerra, como em *Good Morning, Vietnam*.

Partindo da premissa que a indústria cinematográfica americana é considerada a quarta do país e de que o filme é encarado como a arte americana por excelência, segundo o historiador Arthur Schlesinger, a abordagem da temática da guerra, revela-se de crucial importância, pois permite criar e recriar factos da História dos Estados Unidos, nas suas diversas vertentes, divulgando-os e contribuindo para o enaltecimento dos seus heróis.

A indústria cinematográfica americana produziu filmes sobre diferentes conflitos, sobretudo, durante a Segunda Guerra Mundial, período em que muitos cineastas e actores se alistaram e estiveram na frente de batalha, vivenciando no terreno, experiências duras e traumáticas que se reflectem nos filmes produzidos na época.

Um acontecimento digno da preocupação cultural nos Estados Unidos é o envolvimento americano no Vietname, em virtude da polémica que se criou em redor da necessidade ou não da intervenção americana no sudeste asiático.

A maior parte das abordagens cinematográficas da Guerra do Vietname, à semelhança das da Segunda Guerra Mundial, seguem o procedimento tradicional, retratando a guerra como uma arena onde a ferocidade humana, a coragem, a capacidade de sacrifício e o altruísmo estão representados.

Na óptica do comentador de rádio, Leo Cawley, expressa no artigo “The War about the War: Vietnam Films and American Myth” os filmes de guerra

americanos, revelam que a participação em conflitos armados se prende, sobretudo, com questões morais e altruístas. “A moral impulse is behind every American war. Wars are undertaken by Americans, even if the cause is mistaken, as crusades.” (Dittmar 1990: 70). Perante um inimigo demoníaco, o caso específico da Guerra do Vietname, o soldado americano apresenta capacidades de resistência e de sacrifício que lhe permitem ultrapassar os limites humanos. “Individuals “prove” themselves by personally participating in combat, which teaches truths impossible to learn elsewhere.” (70)

Outra premissa essencial para o envolvimento do povo americano em guerras, consiste na necessidade dos Estados Unidos procurarem sair vencedores e de serem um país disposto a defender causas nobres em prol dos seus ideais de democracia. “Americans themselves are better, friendlier than other nationalities, and want nothing selfish in their relation with foreigners. But if there is conflict, Americans are inherently better at violence and will win.”(70).

Muitos dos filmes de guerra americanos procuram revelar o modo como os indivíduos buscam significado na existência diária, que percepções têm de si próprios e da sociedade em que estão inseridos. Estas narrativas fílmicas não são apenas uma reprodução da vida na sociedade contemporânea, mas apresentam, de modo similar, questões sociais e políticas transformando-as em metáforas representativas da vida nacional e global. “Film, like any valid art form, mirrors the life of the society which creates it.” (Palmer 1997: 17)

Embora muitos filmes de guerra mostrem apenas explosões, tiroteios e mortes, há, todavia, uma outra corrente que utiliza o filme de guerra como instrumento de reflexão sobre o mundo em que vivemos. Este tipo de filmes tenta analisar os conflitos bélicos sob os mais variados aspectos, desde os violentos confrontos no campo de batalha até ao choque psicológico da desmobilização ou, ainda, os seus reflexos na sociedade americana. A intervenção militar americana no sudeste asiático, em especial, teve graves repercussões no plano político e proporcionou aos cineastas diferentes tipos de abordagens. Nos finais da década de 70, do século XX, assistiu-se a um ressurgimento do filme de guerra,

concebido como uma espécie de exorcismo da consciência americana e uma tentativa de curar algumas das feridas que, teimosamente, ainda hoje persistem e perseguem muitos dos ex-combatentes.

Uma característica fundamental do filme de guerra consiste na importância que se atribui ao indivíduo, ao herói solitário que faz parte do mito americano, um homem por natureza, destemido, explorador, ousado e, acima de tudo, corajoso que actua por conta própria, sendo capaz de enfrentar qualquer situação, mesmo as mais temíveis e complexas e que actua por conta própria¹⁴.

O soldado da Guerra do Vietname é o herói do cinema na década de 1970. A filosofia subjacente à experiência americana, retomada em filmes como *The Deer Hunter* e *Apocalypse Now*, consiste na mobilidade social e física da personagem, concretizada, de modo exemplar, através de um percurso, no fim do qual o herói descobre a sua própria identidade. Esse itinerário quase sempre justificado por uma missão a cumprir, coloca o herói entre duas opções muito claras: a defesa dos valores americanos e o regresso à lei e à ordem, ou a identificação com o inimigo, e a dissolução no caos, pura e simplesmente, o aniquilamento¹⁵.

A década de 1970 foi um período complexo e confuso na vida dos americanos, pois a Guerra do Vietname deixara marcas profundas na sociedade que o poder político tentara silenciar, numa tentativa de erradicar da memória colectiva do seu povo as recordações traumáticas da mesma.

¹⁴ Bons exemplos deste heróis surgem através de Martin Sheen em *Apocalypse Now* e Robert de Niro em *The Deer Hunter*.

¹⁵ Em *Apocalypse Now*, o assassinio de Kurtz marca não só o fim da aventura como anuncia o crepúsculo da demência em que se transformou a guerra. O herói sobrevive, regressa às origens com a missão cumprida. Em *Good Morning, Vietnam*, a aproximação de Cronauer aos vietnamitas conduz à suspensão das suas funções.

4.2. O Despertar da Memória Silenciada

Segundo o historiador Jacques Le Goff, os esquecimentos e silêncios sobre a guerra são reveladores de um mecanismo de manipulação da memória colectiva por parte do poder político. Se, por um lado, o cinema reforça os mitos do mundo ocidental, por outro, afronta essa mesma sociedade ao lembrar nomes, factos e lugares aparentemente esquecidos pela memória social e, muitas vezes, pela própria história que, sem compreender, submerge à força da falsa identidade entre memória e história.

A produção cultural de uma sociedade tem, com frequência, uma relação de conivência com a ideologia emanente do poder instituído, ligação essa que se tornou bastante explícita durante o período de tempo que permeou entre o fim da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria. Começou com os memorandos do Departamento de Estado que alertavam Hollywood para o seu papel de produtor de ideologias para consumo interno e externo e atingiu o seu clímax com as audições da HUAC (House Un-American Activities Commity).

Neste período, um conjunto de medidas internas, iniciadas antes da guerra, foram postas em prática pelo FBI (Federal Bureau of Investigation), pelo aparelho judicial e pelos meios de comunicação, no sentido de extinguirem qualquer resquício de possíveis doutrinas anti-americanas, entre as quais figuravam, em lugar de destaque, as doutrinas de Karl Marx e Lenine.

Alguns anos mais tarde, mais precisamente, durante a Guerra do Vietname, a cumplicidade entre o poder político e a indústria cinematográfica significava silêncio, uma vez que foi apenas exibido um filme que abordava, de modo directo, o conflito no Vietname, *The Green Berets*, de John Wayne (1968). Esta obra defendia o envolvimento americano e surgiu num período de grande contestação social e política, a nível interno. Contudo, do mesmo modo que a indústria cinematográfica, no final dos anos 1920, durante uma das maiores crises sociais e económicas da história dos Estados Unidos, era considerada uma fábrica

de sonhos, uma forma de entretenimento de audiências que almejava desviar a atenção do povo americano do sofrimento e do descontentamento. Assim, o cinema tornou-se o outro lado do espelho, isto é, o paraíso efêmero onde o espectador isolado procurava evadir-se dos problemas que o afectavam. Deste modo, a administração americana utilizava o cinema para adormecer a turbulência social. Com efeito, o “ópio óptico”¹⁶ alimentou a época da Depressão Americana com imagens de riqueza e prosperidade e sustentava a necessidade de evasão do público em relação a uma realidade crítica e dolorosa. A Professora Carolyn Anderson no seu artigo “Film and Literature” refere esta ideia.

During the Depression, Hollywood made considerable efforts to avoid subjects like the destruction of Dust Bowl farms and to present a respite to the nation’s problems. Musicals and romances with happy endings were standard fare. (Edgerton 1998: 103)

Hollywood veiculava a mensagem de que as virtudes capitalistas: trabalho, optimismo e patriotismo, eram as soluções indispensáveis para combater a crise. Por seu turno, a indústria de Hollywood, durante a Guerra do Vietname, continuou a fornecer representações da Segunda Guerra Mundial, uma vez que este conflito bélico era considerado como o melhor exemplo da política, da moral e da força militar americanas, conforme se pode constatar em *Movies and American Society*:

During and after World War II, Americans were exposed to dozens of films that portrayed our men and women fighting in Europe and Far East as heroic liberators defending the cause of democracy. The same did not hold true for our involvement in Vietnam. Hollywood was conspicuously silent about the war. (Ross 2002 : 280)

¹⁶ Expressão utilizada por Jacques Audiberi para se referir ao poder da sétima arte.

Partindo destas premissas, podemos deduzir que a participação dos militares americanos no Vietname, pretensos defensores da democracia e da liberdade dos povos, foi votada ao esquecimento, quer por parte do poder político quer pela produção cultural.

Depois de uma guerra ou de uma crise social grave, segue-se, não raras vezes, uma época de acção social e cultural intensa, veiculada pelo poder instituído, que procura desviar a opinião pública para questões menos controversas. A guerra e os traumas são votados ao esquecimento, assistindo-se a mudanças significativas que se repercutem na reinterpretação dos factos. Deste modo, momentos decisivos da história de uma nação podem ser erradicados da memória cultural de um país. Este processo de esquecimento organizado, retira o passado intrincado e substitui-o por mitos que fortalecem os cânones da política vigente, não desafiando o *status quo*. As sociedades não conseguem viver sob o peso de uma culpa opressiva e o mecanismo de repressão,¹⁷ pode revelar-se deficiente e o material reprimido pode irromper e manifestar-se em sintomas indesejáveis. Para que a sociedade ultrapasse o trauma reprimido pelo sentimento de culpa, deve evocar a sua memória que permanece silenciada no foro inconsciente. A derrota no Vietname, quer a nível militar, quer a nível moral, tornou-se um facto tão intolerável que conduziu à sua repressão no inconsciente social dos americanos.

Vietnam remains, then, regardless of the ritual cleansings and willed suspensions of memory, regardless of the many memorials for the unknown dead and the parades for the soldiers who should have known better. And while it remains, it stays a problem, or to be more precise, the remains of Vietnam are problematic. What is left of the war, its fragments and its ruins, stays unrepressible and endlessly recuperable. (Dittmar 1990: 43)

¹⁷ Na acepção de Freud.

Através do excerto anterior retirado do artigo “Losing Vietnam” do Professor Steven Ross, compreendemos que as ruínas e fragmentos do Vietname compõem uma história que significa, não só, o desejo desesperado de vencer a guerra perdida, de dominar o Vietname, mas também, de o libertar.

Durante o período em que decorreu a guerra, imagens do conflito surgiram nos meios de comunicação social de maior impacto de então, em especial, no cinema e na televisão. O cinema, se por um lado, tentava dar uma imagem realista do conflito através de documentários produzidos por realizadores independentes, por outro lado, servia como meio de propaganda do poder político instituído. Todos os dias entravam nos lares americanos imagens da guerra através dos noticiários e programas de televisão como ABC Scope, NBC’s Vietnam Weekly Review, e CBS’s Vietnam, dando uma visão parcial do conflito ao povo americano. As reportagens televisivas da guerra transmitidas nos noticiários geraram milhares de quilómetros de filmes que proporcionaram à narrativa cinematográfica um armazém de iconografia autêntica, que em virtude da sua representação visual, elevou o sentido de urgência e de realismo em alguns filmes.

Além disso, o tratamento acústico e visual de episódios, como por exemplo, a evacuação da embaixada americana em Saigão no filme *The Deer Hunter*, a destruição da aldeia vietnamita em *Platoon* e as tropas ouvindo as emissões da rádio americana em Saigão, em *Good Morning, Vietnam*, é obtido directamente do conteúdo e práticas apresentadas ao público americano através da cobertura televisiva do conflito. O aparecimento repentino de equipas de televisão no teatro de operações, o caso de *Apocalypse Now*, revela a importância do papel que a reportagem desempenhou no processo de representação da Guerra do Vietname e Coppola apresenta-o de uma forma subtil.

Embora houvesse acesso diário às imagens do conflito e de a Guerra do Vietname ter surgido como “the living room war”, tal como “World War II had been a radio war” (43-4), o espectador, raras vezes, percepcionava o sofrimento dos soldados no campo de batalha. As imagens da guerra eram filtradas, viam-se

os movimentos dos soldados quando saltavam dos helicópteros em zonas de aterragem seguras, porém, a dor, o sofrimento, o desespero dos militares, o horror e a loucura da guerra não eram exibidos.

Segundo o Professor Wainberg, “A televisão era mais uma vez não uma arena para o conflito político, mas, como tinha ocorrido nos cinejornais da Segunda Guerra Mundial, suas cenas falavam de gente e seu esforço para abater o inimigo.”¹⁸

Deste modo, pela televisão perpassavam imagens filtradas do conflito o que se revelou um instrumento chave na reescrita da Guerra no Vietname, legitimando-a perante a opinião pública americana e mundial e mantendo a solidariedade do povo americano. O apoio público à guerra foi obtido devido à eficiente retórica oficial que ao descrever a agressão norte-vietnamita despertou a percepção pública para a ameaça comunista. Deste modo, a defesa do interesse nacional e de defesa da liberdade, considerados como os valores intrínsecos da sociedade americana, provocou um forte efeito emocional, a que os *media* deram voz, disseminando a ideologia, dando sentido à guerra e aos seus efeitos negativos, reforçando o consenso ou a justificativa oficial para a mesma.

Nos períodos que precederam as guerras, os *media* não ofereceram alternativas ao discurso das instâncias governamentais e, em muitos casos, empenharam-se no processo de demonização do inimigo.

O desgaste, o elevado número de baixas e a duração da guerra, bem como o movimento de contestação contra a mesma, propiciaram que outras abordagens do conflito emergissem, criticando o envolvimento americano no sudeste asiático, o que não convinha ao poder instituído. A derrota clara e inequívoca dos Estados Unidos abalara a credibilidade política e militar da nação no plano interno e externo. Por essa razão, era urgente silenciar esse episódio fatídico da história do país que se habituara a que os triunfos se sucedessem e que a sua hegemonia não

¹⁸ Jacques A. Wainberg. “Nação em guerra, repórteres em luta”, *Famecos*, 5. Nov. 1996. 57-61. June 2005. <<http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/5/wainberg.pdf>>

fosse contestada. Porém, a derrota levou ao recalçamento de um sentimento de frustração profundo no povo americano que só foi superado através da catarse da guerra. A sociedade americana sentiu a necessidade de retomar a problemática do conflito bélico, despertando a sua memória e a consciência nacional, para que o país voltasse a desempenhar o papel de guardião dos valores democráticos no mundo.

Embora o poder instituído na década de 1970 considerasse a temática da guerra um tabu, as representações fílmicas que surgiram no final deste decénio, sobre o conflito no sudeste asiático, espelharam as situações difíceis que as suas personagens enfrentaram, despertando a consciência americana da guerra que Washington tinha tentado arquivar e esquecer.

4.3. Representações da Guerra: Do Vietname a Hollywood

Imagens das consequências da presença militar e relatos mundiais de protestos contra a guerra eram vistos pelo público americano nos noticiários televisivos e em filmes documentais independentes. Imagens e contra-imagens da guerra foram um aspecto importante para o debate sobre a mesma, efectuado a meio da década de 60 do século XX, entre Doves¹⁹ e Hawks²⁰.

Muitas das críticas dissimuladas efectuadas à intervenção americana no Vietname, bem como os protestos contra a mesma, surgiram através da indústria cinematográfica, durante os anos da guerra e dos protestos contra a mesma, num género já instituído em Hollywood, o *Western*, que expandiu as suas convenções em novas direcções. Dois filmes de 1970, *Soldier Blue* de Ralph Nelson e *Little Big Man* de Arthur Penn, sugerem, na sua condenação dos massacres da cavalaria e política de genocídio em relação aos índios americanos, alegorias da Guerra do

¹⁹ Facção política conotada com a paz e o compromisso.

²⁰ Defensores das ideias políticas baseadas no uso da força e em forte acção militar.

Vietname talvez numa referência particular ao massacre de vietnamitas civis na aldeia de My Lai e o uso indiscriminado de *napalm* por parte da Força Aérea Americana, nas zonas de aterragem seguras. Estes filmes oferecem, também, uma crítica à civilização branca americana considerando-a colonialista, bárbara, hipócrita e *life-denying*. Apresentando a vida dos índios e, por extensão, a vida *non-Anglo*, estas obras dão relevo à vida em detrimento da sociedade materialista americana. Deste modo, estas representações fílmicas, não só expressam uma certa solidariedade com a luta dos povos do Terceiro Mundo contra a penetração cultural, militar e económica, mas também afirmam os valores sociais do movimento dos direitos cívicos e de contra-cultura, que foram um aspecto relevante do movimento anti-guerra dentro e fora do exército americano.

Este momento histórico particular criou uma cisão no seio da população e uma crise profunda no imaginário americano. Esta crise não se deveu, apenas, aos custos consideráveis da guerra, à destruição massiva causada no Vietname e no seu povo e ao elevado preço que os americanos tiveram de pagar em virtude das numerosas baixas. A crise surgiu devido às questões não resolvidas que este conflito desencadeou. Para os americanos, o legado da Guerra do Vietname é um legado de mentiras, de erros e de impotência, de sacrifícios inúteis que tornaram a derrota inaceitável. Os objectivos da política externa americana foram questionados. Os líderes que, em teoria, encarnavam os ideais e os valores americanos, revelaram-se falíveis. A perda de confiança nas figuras da autoridade, nas instituições sociais, nas crenças, conjugada com um sentimento de impotência em ambas as esferas, interna e externa, tiveram um efeito traumático nos veteranos e na população civil. Houve uma urgência de reafirmação, quer no país quer no exterior, bem como uma necessidade de reconsiderar a tradicional obrigação dos Estados Unidos para com a democracia, à luz da ordem do dia da classe emergente.

O pensamento crítico tem o poder de desafiar mitos e de confrontar ideologias dominantes de modo a fazer uma reavaliação da história e da política nacionais. O desejo de revelar, saber e criticar e também, de racionalizar, dominar

e exorcizar a Guerra do Vietname e as suas consequências, explica o número expressivo de histórias, biografias, romances, poemas e outras publicações que surgiram após este conflito, depois de uma interrupção de alguns anos, conforme podemos constatar no artigo do Professor Rick Berg “Losing Vietnam: Covering the War in an Age of Technology”:

Whether because of a lack of commitment on the part of the culture industry or because of a sense of “good taste” on the part of the academy, information about Vietnam prior to 1980 was spotty. What had been all to present, almost omnipresent, seemed to disappear. Vietnam’s apparent absence from both markets, the sigh of its end, became a simulacrum of its loss. (Dittmar 1990: 43)

Podemos inferir que as sociedades modernas têm consciência que, muitas vezes, o seu passado traumático tem sido objecto de reescrita e os meios de comunicação social, nomeadamente, o cinema e a televisão, provaram ser mecanismos, através dos quais, essa reescrita pode ocorrer. Com efeito, foi, sobretudo, a indústria cinematográfica de Hollywood que contribuiu para que a sociedade americana recuperasse do drama e do trauma profundos subjacentes à perda da Guerra do Vietname, “healing its wounds”.

As sucessivas administrações tinham apoiado a guerra devido ao papel dos Estados Unidos no mundo. O facto de a guerra ter terminado sem honra e sem glória deixou a nação num dilema a várias dimensões: militar, político, económico e social. Não obstante, as produções cinematográficas, que surgiram após o final do conflito na Indochina, caracterizaram-se pela despolitização da guerra, representando-a como um teste de virilidade, um ritual de passagem ou um julgamento pessoal. Muitos realizadores abordaram a questão dos “*Vietnam Veterans*” e o seu regresso à vida civil em vários filmes: *Rolling Thunder* (1977), *Coming Home* (1978), *The Deer Hunter* (1978), *First Blood* (1982), mas evitavam uma crítica aberta às questões morais e políticas levantadas pela guerra e centravam-se na

reação pessoal do indivíduo face à sua experiência no Vietname e à sua inserção na sociedade americana.

4.3.1. O Final da Década de 1970

William J. Palmer, em *The Films of the Seventies*, faz uma caracterização da década de 70, na qual realça a ideia de que, embora o decénio anterior tenha sido uma época dominada pela Guerra do Vietname "All through the sixties, the War ignited emotions, blazed incountry at its highest intensity of violence and betrayal, fraged society." (Palmer 1987: 10) foi na década subsequente que a sociedade sentiu os efeitos nefastos da mesma.

A Guerra do Vietname inflamou a memória americana, mudou a forma de estar e de pensar, reordenou as prioridades pessoais e nacionais e continuou a confundir e a torturar, a nível psíquico, milhões de veteranos e as suas famílias nas décadas seguintes. "For Americans the experience of Vietnam was one of loss. We lost the war in 1973 and the country in 1975. This loss haunts up." 41

No rescaldo da guerra surgiram várias obras cinematográficas, que abordam o conflito no sudeste asiático, invocando a crise que a guerra despoletou e reflectindo uma necessidade retrospectiva de cicatrizar e, ao mesmo tempo, de antecipar o próximo ciclo.

In the late seventies, the Vietnam War films, specifically *Coming Home*, *The Deer Hunter*, *Go Tell the Spartans*, and *Apocalypse Now*, served as barometers that measured the submerged public opinion toward that war and the soldiers who fought in that war. (Palmer 1995: 16)

A urgência da assimilação desta guerra tornou-se evidente, contudo, o mero facto de que tanto esforço e capital foram dispendidos na realização de um

considerável número de filmes, sugere que a crise daquela época dificilmente seria superada.

A sociedade americana tentou arquivar a problemática da guerra desde a retirada, em 1973. Os *media* tinham recusado fazer uma retrospectiva da mesma tal como a indústria cinematográfica (com a exceção do filme de John Wayne, *The Green Berets*) tinha rejeitado retratar o conflito enquanto este decorria. Todavia, no final da década de 1970, a temática da guerra do Vietname, tomou forma no cenário fílmico americano. “The war’s remains have been resurrected and, like Frankenstein’s monster, given new life. Ten years after Saigon’s fall and liberation, Vietnam has become, if not a commodity, then a resource for the American culture industry.” (Dittmar, Michaud 1990: 41) *The Deer Hunter*, *Apocalypse Now* e *Coming Home* despertaram o interesse do público e serviram como meio de disseminação de uma “consciência do conflito,” que estava adormecida por várias razões, entre as quais a amargura, vergonha, depressão e o desejo de esquecer uma derrota ou de reabilitar a moral da nação. Quando estas três obras se transformaram num êxito de bilheteira e ganharam prémios da Academia, a sociedade americana apercebeu-se que estava preparada para fazer a catarse da guerra e que a cicatrização das feridas tinha começado.

Os filmes que surgiram no final da década foram realizados por ex-combatentes, jovens idealistas universitários oriundos da classe média-alta, que tinham sentido a necessidade de participar no conflito, como voluntários, imbuídos do espírito patriótico, inculcado através do slogan do recrutamento “be all that you can be”.

Around the time of *The Deer Hunter*’s release, director Michael Cimino indicated in interviews that he had voluntarily joined the US Army in early 1968, dropping out of Yale shortly before completing work on a doctoral degree. (Hillstrom 1998: 82)

Entre os muitos exemplos possíveis, referimos o caso de Michael Cimino e de Oliver Stone, que ao transporem para a tela as experiências, vivências e traumas pessoais, imprimiram um toque de autenticidade às suas narrativas.

4.3.1.1. *The Deer Hunter*: Uma Visão Patriótica do Conflito

A pertinência de *The Deer Hunter*, filme realizado por Michael Cimino, em 1978, prende-se com a transposição que o realizador fez para a tela das metamorfoses que a guerra operou em três amigos e na comunidade em que estavam inseridos.

Ao realçar o facto de a Guerra do Vietname ter sido um dos conflitos mais traumáticos da História da Humanidade, em geral e dos Estados Unidos, em particular, este filme apresenta, a singularidade de não descrever em pormenor os horrores da guerra, limitando-se a evocá-los, de uma forma indirecta, no decorrer de breves sequências violentas. De entre elas destacamos o jogo da Roleta Russa, que os três amigos são forçados a jogar pondo em risco a própria vida para divertimento dos captores, numa cena visual marcante, a nível psicológico. Todas as conotações que associamos a este jogo: a sua violência deliberada, o modo como toca a sanidade mental dos homens forçados a jogá-lo, a perda de ideais, valores e convicções bem como a dignidade, aplica-se, de modo análogo, à guerra como um todo. Este jogo torna-se num símbolo poderoso porque, no contexto da narração, faz uma afirmação ideológica da guerra, como forma de aniquilação total de valores.

As breves cenas da guerra são precedidas por algumas escapadelas bucólicas (o casamento e a caça ao veado) e rematadas por um hino de esperança perturbador “God Bless America”. Pensamos que a introdução deste elemento simbólico particular surgiu da necessidade de recuperar e reiterar os mitos patrióticos que tinham conduzido o país à guerra, para além de fazer a apologia e

legitimação da intervenção norte-americana em países que defendiam a ideologia comunista. O excerto retirado da obra *American Myth and the Legacy of Vietnam*, de John Hellman reforça esta nossa ideia da seguinte forma:

The film is permeated with a bewildered sense of nativist pride, bruised innocence and loss, a structure of feeling that is resolved in a vision of a beleaguered but unified America-standing together, standing tall-in a hostile, evil, and incomprehensible world of Asian and Communist demons. (Hellman 1986: 23)

A aceitação passiva da destruição pessoal torna-se coerente, visto que era consubstanciada nos valores patrióticos, que apelavam ao herói capaz de todos os sacrifícios.

The Deer Hunter não faz uma recriação realista em termos ficcionais das complexidades da guerra, nem repudia o envolvimento militar dos Estados Unidos. A questão fulcral não reside na representação da guerra ou do efeito da mesma e do movimento anti-guerra na cultura americana de 1964 a 1973, mas no modo como a guerra afectou a psique e as vidas dos soldados e as dificuldades de inserção na sociedade americana que estes sentiram após a desmobilização. Nas palavras do Professor John Hellman:

The power of *The Deer Hunter* does not rest with Cimino's capacity for illuminating the war's political and social context. Its strength is his ability to convey, by utilizing a striking variety of images, camera angles, and dazzling camera movements, how the war affected the psyches and lives of American G.I.'s. (167)

O sofrimento e a carga emocional do argumento de *The Deer Hunter* são reforçados pela banda sonora concebida por Stanley Myers, que lhe empresta um tom romântico e sentimental que contrasta com a violência psicológica das

imagens da guerra. Através do hino americano cantado em uníssono, é, também, veiculada à nação a justificação da guerra e a valorização dos seus propósitos.

4.3.1.2. *Apocalypse Now* – Uma Viagem Alucinante ao Universo da Guerra

Um ano após a estreia de *The Deer Hunter*, surge outro filme que aborda a problemática da Guerra do Vietname, *Apocalypse Now*. Trata-se de uma adaptação da obra *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, com argumento de John Milius e de Francis Ford Coppola, que também o realizou. Considerado por muitos críticos como um clássico dos filmes sobre a Guerra do Vietname, esta obra pode ser considerada um marco na história do cinema, sobretudo no campo dos filmes de guerra e, talvez, a mais notável de todas as obras de Coppola²¹. Focando a intervenção americana no Vietname, tornou-se, ao longo dos anos, numa das mais ousadas e inteligentes visões da guerra, em que o conflito específico do Vietname serve de pretexto para uma alegoria universal sobre a loucura homicida do Homem que acaba por perder o controle das situações por si criadas.

Apocalypse Now consiste na descrição de uma missão especial levada a cabo pelo Capitão Benjamin L. Willard²², mandatado pelas chefias, com o objectivo de eliminar o Coronel Walter E. Kurtz²³, um dissidente do exército americano.

Dentro da viagem física, no espaço, rio acima, Willard inicia uma outra viagem, reflexiva, introspectiva, em busca das causas que levaram Kurtz a trair os americanos, refugiando-se no Camboja, dos motivos que o levaram à loucura e

²¹ Considerado um dos mais conceituados produtores e realizadores norte-americanos.

²² Papel interpretado pelo actor Martin Sheen

²³ Marlon Brando desempenhou este papel.

das razões que ditaram o desejo da sua aniquilação, depois de ter sido, num passado recente, um verdadeiro herói nacional.

Retratando as contradições da guerra, *Apocalypse Now*, é uma viagem alucinante ao universo paranóico da mesma, um mergulho nos infernos do horror. A subida do rio leva Willard ao outro lado do espelho, onde não encontra o seu reflexo ou o seu duplo, mas o seu íntimo.

Francis Ford Coppola conseguiu captar a loucura e a irracionalidade da guerra através de cenários fílmicos insólitos. As imagens iniciais de um soldado a fazer surf nas ondas, pela manhã, ao som de “Ride of Valkyries” de Richard Wagner, debaixo de um aroma intenso a *napalm*, chocam qualquer espectador que se depare, também, com um espectáculo feito pelas “coelhinhos da Playboy” num palco circular luminoso montado no meio da selva, na margem de um rio, com as bancadas repletas de soldados em verdadeira apoteose.

Coppola conseguiu conferir a *Apocalypse Now* uma intensidade comparável à do sonho *horribilis*, mergulhando os espectadores num autêntico caos, onde toda a violência é intrínseca ao ser humano e constitui, antes de tudo, a encenação do poder. O herói sobrevive, regressa às origens com a missão cumprida, mas a sociedade americana não voltará a ser a mesma, pois as marcas profundas que deixou, impossibilitarão o seu esquecimento.

Este filme reflecte uma realidade muitas vezes silenciada ou adulterada que vai para além da situação de guerra em si, pois retrata a bestialidade a que pode conduzir o terror e a morte, de acordo com Eduardo Geda:

A filosofia básica da experiência humana, retomada em filmes como “O Caçador” e “Apocalypse Now”, consiste na mobilidade social e física do personagem, exemplarmente cristalizada no itinerário de situações, ao fim do qual o herói descobre a sua própria identidade. Esse itinerário, quase sempre justificado por uma missão a cumprir, coloca invariavelmente o herói entre duas opções muito nítidas: a defesa dos valores americanos e, conseqüentemente, o regresso à lei e à ordem, ou a

identificação com o outro, o estranho, e, conseqüentemente, a dissolução no caos ou, pura e simplesmente, o aniquilamento. (Geadá 1985: 94)

Com efeito, a preocupação de Coppola não consistiu em fazer um enquadramento político ou histórico, mas em mergulhar neste conflito, para que a violência e a guerra servissem para regenerar o herói, e com ele a consciência americana.

No Festival de Cinema de Cannes, em Maio de 2001, foi apresentada uma nova versão do filme *Apocalypse Now*, intitulada *Apocalypse Now Redux*.²⁴

Nas palavras de Francis Ford Coppola proferidas em Maio de 2001, retiradas do site oficial de *Apocalypse Now Redux*:

O meu filme é mais um filme «anti-mentira», sobre o facto de uma cultura poder mentir acerca do que realmente está a acontecer – que há pessoas a serem brutalizadas, torturadas, estropiadas e mortas - e, de certo modo, apresentá-lo como moral. Isto é o que me horroriza e perpetua a possibilidade da guerra. (...) Finalmente, o meu propósito com «Apocalypse Now Redux» foi conseguir uma experiência cinematográfica mais rica, mais cheia e mais texturada que, com o original, permita às audiências sentir o que foi o Vietname: a urgência, a insanidade, a satisfação, o horror, a sensibilidade e o dilema moral da guerra mais surreal e assustadora da América.”

De entre os filmes realizados no pós-guerra destacaram-se, no final da década de 70 do século XX, *The Deer Hunter* e *Apocalypse Now*, apresentando duas leituras distintas de uma mesma realidade e que se podem integrar na fase

²⁴ Nova versão, completa e definitiva do clássico, apresenta mais 49 minutos de filmagens inéditas, foi apresentada em Maio de 2001 no Festival de Cinema de Cannes e lançada nos Estados Unidos em Agosto do mesmo ano. O novo material foi incluído por todo o filme e destacam-se a adição da sequência da plantação francesa, a sequência ampliada das coelhinhas da Playboy, novas filmagens do barco-patrolha no início da viagem através do rio e uma nova cena de Marlon Brando.

épica da história dos filmes da Guerra do Vietname, segundo a perspectiva de William J. Palmer expressa em *The Films of the Eighties*.

The reason for calling this the epic phase is based upon the nature of the two most important films of the phase, *The Deer Hunter* and *Apocalypse Now*. Both are films of epic scope. *The Deer Hunter* reigned for twelve years as the epic treatment of the “coming home” theme, while its major competitor at the 1978 Academy Awards, *Coming Home*, was but a domestic, soap opera treatment of that theme. (...) *Apocalypse Now* is still unsurpassed as *the Vietnam War epic*. (Palmer 1995: 22)

Este sociólogo defende que a fase épica se situa entre 1976-1979 e as duas obras cinematográficas, atrás referidas, distinguiram-se em virtude de glorificarem o país e de narrarem as acções heróicas e grandiosas dos soldados americanos, enaltecendo-os ao mesmo tempo que glorificavam o país ou aniquilando-os quando estes contestavam as políticas do regime, procurando repor os princípios da ideologia dominante.

4.3.2. Os Anos 80 do Século XX

A sociedade americana da década de 1980 utilizou a intertextualidade com o passado como um meio de compreender e de lidar com as questões do presente. Deste modo, recuperou problemáticas dos anos 50, 60 e 70: a questão nuclear e *détente*, a Guerra do Vietname, o movimento dos direitos civis e o escândalo Watergate, como metáforas das suas políticas internas e externas.

Esta época constituiu, também, um período de forte consciência política a nível internacional. A propagação do terrorismo, à escala mundial, a partir da

Líbia, Irão, América do Sul e até da União Soviética, para dentro das fronteiras dos Estados Unidos semeou, de novo, a paranóia na sociedade americana. Nesta década, os *thriller* políticos construíram os seus enredos tendo como base o terrorismo internacional, as intrigas da Guerra Fria, o colapso económico internacional, a chantagem política e económica e as revoltas que ocorreram um pouco por todo o lado.

Neste período histórico, vários factos de realce mantiveram o espectro da Guerra do Vietname presente, não como um assunto meramente social, mas como uma questão de âmbito nacional ao nível ideológico e político, isto é, uma metáfora dos anos 1970 utilizada para questões dos anos 1980. De entre esses acontecimentos destacam-se a invasão russa do Afeganistão em 1979, o fracasso da missão de salvamento dos reféns no Irão, o aumento da presença americana na América Central, a perda de vidas e a retirada de tropas de Beirute. Em todos estes casos, a Guerra do Vietname foi citada, inúmeras vezes, como uma derrota que não deveria ser repetida.

No cinema, uma reflexão sobre a mesma matéria tomou a forma de um exame consistente das questões desta década, no modo como contribuiu para a compreensão deste período histórico. A fascinação pela Guerra do Vietname, e pelas suas consequências, inspirou a representação fílmica desta época.

Nos anos de 1980, alguns dos mais conceituados realizadores americanos levaram a Hollywood outras visões do conflito no sudeste asiático, algumas bastante polémicas, que, não só, abordavam a guerra e a justificavam numa base demonológica racista anti-Ásia e anti-comunista, mas também, criavam a ilusão de que o país ganhara o conflito. Verificou-se um esforço para reconciliar as ambiguidades e silenciar as contradições de um período de cisões na política interna americana. Deste modo, a indústria cinematográfica e a propaganda política complementaram-se, durante os anos 1980, tendo o Presidente Ronald Reagan exaltado a ideia de que a América não perdera a Guerra do Vietname e que os valores que a tinham conduzido ao conflito, podiam justificar novas intervenções políticas e militares ou de auxílio militar em lugares de conflito,

como por exemplo, em Granada, na América Central e Sul e no Médio Oriente. Esta valorização abriu o caminho para uma série de filmes de regresso ao Vietname, fantasias propagandistas do período 1980-1986. A personagem John Rambo deu vida a esta ideia da Administração americana e tornou-se um símbolo representativo de uma América renovada, partindo do pressuposto de que ainda está em guerra, relembra a derrota, certificando-se da vitória “Do we get to win this time?”. Assim, assistiu-se à reabilitação e reintegração dos veteranos na sociedade americana como heróis que mereciam ser reintegrados e respeitados pela pátria.

Em 1986, este herói da ficção fílmica foi capa das revistas *Time* e *Newsweek* e Sylvester Stallone, o actor que desempenhou esse papel, foi convidado da Casa Branca e recebido com honras de um veterano de guerra.

William J. Palmer considera o período entre 1980 e 1986 a fase *comic book* da história dos filmes da Guerra do Vietname, pois nesta altura, o mundo ocidental foi colocado numa situação quase caricata, que se prendia com o facto de se procurar a todo o custo enaltecer e reabilitar um acontecimento histórico que constituiu a maior derrota da História dos Estados Unidos.

Segundo o mesmo autor, a esta fase caricatural das representações fílmicas do conflito no sudeste asiático, sucede-se a fase niilista simbólica, situada entre 1987 e 1988 e, que se caracteriza pela representação ou dramatização de um movimento gradual de um soldado ou um grupo de soldados (pelotão) para um vazio, no qual todos os aspectos positivos do eu, a auto-determinação e o controle da acção são destruídos. Desta forma, ao entrar no vazio, o soldado americano dificilmente dele se liberta, pois já não acredita nos ideais, na moral ou mesmo nas relações sociais.

Os filmes desta fase apresentam uma visão simbólica a dois níveis. Por um lado, assiste-se à iniciação do protagonista no vazio, destruídos que foram os ideais de patriotismo, de liberdade, de democracia e os valores de respeito pela vida humana, sendo o eu de cada soldado aniquilado. Por outro lado, os filmes retratam, também, as repercussões que a guerra teve na América, no modo como

extinguiu o idealismo de Kennedy dos anos 60 e transformou o significado original do sentimento de patriotismo.

Na década de 1980, Oliver Stone, destacou-se pela sua profícua produção cinematográfica, com dois filmes da trilogia sobre o Vietname, *Platoon* e *Born on the Fourth of July*.²⁵ Estas duas produções podem ser consideradas como exemplos destas abordagens distintas:

The consensus that all of these films arrive is that being in the Vietnam War occasioned an almost complete annihilation of a former, civilized, moral self just as the circumstances of the war itself had accomplished a complete annihilation of the participant's grasp of reality, morality, or sanity. (Palmer 1995: 25)

De acordo com as palavras de Palmer, a importância dos filmes desta fase deve-se ao facto de a acção decorrer no Vietname, no teatro de operações e de se focar em caracterizações estereotipadas e tentar captar os momentos de confusão e caos inerentes a um conflito desta dimensão.

Na cultura americana, as representações fílmicas das proezas militares parecem inseparáveis da auto-estima nacional. Na guerra, a força e coragem dos soldados que representam o prestígio nacional masculino são testadas e postas à prova. Os filmes dos anos 1980 serviram para modificar atitudes sobre a guerra, sobre os soldados americanos e sobre a eficácia das soluções militares para os problemas políticos. Elas exploraram o legado ambíguo dos filmes de guerra pós-Vietname e analisaram o modo como as obras cinematográficas, do início desta década, auxiliaram a restaurar a confiança do povo americano nos militares e a capacidade de triunfar em guerras. Além disso, estas obras ajudaram a terminar o síndrome pós-guerra do Vietname consubstanciado na dúvida nacional e abrir caminho para uma maior aceitação das acções militares levadas a cabo pelo Presidente Reagan. Para a sua Administração, a Guerra do Vietname deveria ser

²⁵ *Heaven and Earth*, filme realizado em 1993, é o outro filme que faz parte desta trilogia.

considerada uma referência ideológica de combate ao comunismo e, na sequência desta visão, combater o terrorismo seria uma maneira de perpetuar os ideais de democracia e liberdade, inerentes à identidade americana.

4.3.2.1. *Platoon*: A Aniquilação dos Ideais Humanistas

Em 1986, *Platoon*, uma outra produção de Oliver Stone, dá-nos uma visão da guerra travada na selva e pântanos do Vietname. A perfeição do cenário envolve o espectador, de imediato, no ambiente de guerra, em parte, devido ao próprio realizador ser veterano da guerra e ter conseguido transpor para o filme uma visão muito própria e, também, poder apresentar alguns dados biográficos, que estão expressos na seguinte citação:

Stone was assigned to the 2nd Platoon of B Company, 3rd Battalion, 25th Infantry Division. In September 1967 he joined his platoon out by the Cambodian border. (...)Stone later noted that many of the major events that take place in *Platoon*, from an ugly atrocity sequence in a Vietnamese village to the climactic battle scene, were based on his own experiences with the 25th. (231)

Usando um narrador na primeira pessoa, o soldado Chris Taylor²⁶, um jovem americano da classe média, que à semelhança de Oliver Stone, acreditava na defesa dos objectivos do seu país e perfilhava os mesmos ideais de patriotismo, Oliver Stone apresenta a violência, o receio e a exaustão física da guerra.

I guess I have always been sheltered and special, I just want to be anonymous. Like everybody else. Do my share for my country. Live up

²⁶ Papel desempenhado pelo actor Charlie Sheen.

to what Grandpa did in the First War and Dad the Second. I know this is going to be the war of my generation.²⁷

Perante os horrores da guerra, Chris apercebe-se que os seus ideais e padrões morais deixam de fazer sentido. “Somebody once wrote Hell is the impossibility of Reason. That's what this place feels like. I hate it already and it's only been a week. Some goddamn week, grandma.”²⁸

No Vietname, Chris descobre as duas facetas do exército americano: uma militar, dura e desrespeitadora da vida dos vietnamitas e outra, composta por soldados que, vendo-se forçados a combater, tentam não perder os seus valores, entregando-se às drogas e ao álcool, para esquecer a irracionalidade da guerra. Na luta entre estas duas facções, Chris é posto perante o seu próprio dilema interno, o conflito entre sobreviver a qualquer custo e respeitar os outros.

Relatando-nos os seus pensamentos, através de cartas que escreve à avó (facto que nos liga à experiência do próprio realizador enquanto soldado), constata-se que Chris sofre profundas alterações e é assolado pelo mesmo estigma que marcara toda uma geração de jovens americanos. Este é um filme representativo dos horrores de uma guerra cuja primeira baixa é sempre a inocência.

I don't even know what I'm doing. A gook could be standing 3 feet in front of me and I wouldn't know it, I'm so tired. (...) It's scary cause nobody tells me how to do anything cause I'm new and nobody cares about the new guys, they don't even want to know your name. The unwritten rule is a new guy's life isn't worth as much cause he hasn't put his time in yet - and they say if you're gonna get killed in the Nam it's better to get it in the first few weeks, the logic being: you don't suffer that much. I can believe that ... If you're lucky you get to stay in the perimeter

²⁷ Citação retirada do guião do filme disponível na Internet no *site*:
<<http://www.script-o-rama.com/snazzy/dircut.html>>

²⁸ *Ibidem*.

at night and then you pull a 3-hour guard shift, so maybe you sleep 3-4 hours a night, but you don't really sleep ... I don't think I can keep this up for a year, grandma - I think I've made a big mistake coming here.²⁹

Um dos grandes méritos de *Platoon* consistiu no facto de quebrar a visão heróica dos soldados americanos na frente de batalha (representados pelas personagens de John Wayne e outros *cowboys* americanos que fizeram da guerra o seu cenário de duelos). *Platoon* não é um filme sobre o jovem protagonista ou sobre o conflito entre os seus dois sargentos, mas sobre todo o pelotão, um microcosmo do qual emergem os valores da sociedade americana, nas selvas do Vietname. O exército americano surgiu aqui fragilizado diante da barbárie, pela qual era também responsável. Os soldados recorrem ao uso de drogas e álcool, atemorizados por enfrentarem situações de guerra, lidam com as vaidades individuais onde o colectivo se deveria sobrepor ao individual e agem com brutalidade excessiva em situações em que a força desmedida não era necessária. Através dos soldados americanos, neste filme, é transmitida uma nova visão da guerra, ilustrada através do massacre na aldeia vietnamita:

The young man is groaning on the floor of the hutch. Bunny smashes him - again and again. (...) Chris watches, horrified. Never in his life has he seen something so horrifying as this. And yet he does nothing. He is part of it. (...) Wow! You see his fucking head come apart? Look at that ... I never seen brains like that before. Jesus fucking Christ (...) On Chris' face, blood and brain tissue flying up into it.³⁰

A banalização do horror e a necessidade de sobrevivência conduzem à alienação, retirando a lucidez e os valores pelos quais os soldados americanos decidiram lutar no Vietname. Desta forma, os militares distanciam-se da noção de pátria, aproximando-se de uma necessidade de sobrevivência pessoal, retirando do

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

cenário a tradicional solidariedade que sempre foi apanágio em situações extremas como as de uma guerra. A representação desta realidade, fez com que Stone se tornasse *persona non grata* aos olhos dos militares americanos e que, fosse rotulado de esquerdista pelos conservadores.

Platoon coloca-nos na frente de batalha, lado a lado com os soldados, caminhando pelas selvas do Vietname, aterrorizados pela possibilidade de emboscadas por parte dos vietcongues.

Given the construction of *Platoon* as a tightly framed buddy film, we quickly identify with the group of American soldiers, sympathize with their losses, share their ideological perspective: fear and hate of the shadowy evil forces (the Vietnamese NLF) who are arrayed against them in the jungle and who constitute an ever present threat to their life and security. (Hellman 1986: 22)

O filme transmite-nos o ódio que os americanos sentiam em relação ao inimigo e prova-nos a fragilidade dos homens que lá estiveram ao mostrar-nos os momentos em que eles descontraíam, embalados pelo som das músicas dos anos 1960, da geração Woodstock, da pregação pela paz enquanto eles manchavam as mãos com o sangue da guerra, auxiliados pelo álcool, tabaco e drogas que constituíam uma forma de fuga e de alienação.

William J. Palmer sintetiza o conteúdo de *Platoon* de uma forma que podemos considerar *sui generis*.

Platoon (...) is not a film about Good and Evil. It is not a film about Life and Death. (...) it is a film about fear, about death in the lowercase, about anger, about pain, about love, about honesty and dishonesty, about stupidity and cowardice and courage, about drugs and booze and blacks and whites and rich and poor and hippies and rednecks, about smells and tastes and how the jungle feels and sounds, about snakes and bugs and rain and blood and fire, about screams and terrible silences, about

darkness shattered by bright light, about calm erupting into frenzied flight, about tracer bullets and invisible trip wires, about helicopters and tunnels, about sexual depravity and mindless brutality and instinctual sympathy, about atrocity and survival, about children caught in war and warriors who are still children, about green and red and brown and black, about flesh and metal and wind and water, about how people feel in war, the Vietnam War. (Palmer 1995: 29)

4.3.2.2. *Good Morning, Vietnam*: A Irreverência ou Desafio da Autoridade

Barry Levinson, com um argumento de Mitch Markowitz, propôs uma abordagem bastante diferente da Guerra do Vietname, no filme *Good Morning, Vietnam*, produzido em 1987. Apesar de na primeira metade da década dos anos 1980, a Administração Reagan reivindicar vitória, o ano de 1987 pode ser considerado de reflexão e de reconciliação com a história da década anterior, em virtude de se ter assistido à admissão pública da derrota naquela guerra.

Nesta obra cinematográfica a comédia e o drama entrecruzam-se, sendo o seu resultado um filme profundo sobre a proposta política americana para aquela região. Levinson apresenta uma visão mais humana do soldado americano, do povo vietnamita e do conflito, muito diferente das produções típicas de Hollywood. Neste filme, Robin Williams desempenha o papel de Adrian Cronauer, um locutor de rádio destacado na zona de guerra, em 1965, para apresentar um programa das forças armadas americanas em Saigão. Contrastando com os locutores que o precederam, Cronauer demonstra um dinamismo peculiar e inicia sempre as suas emissões com um vibrante “*Good Morning, Vietnam*”³¹. No seu programa radiofónico apresenta uma selecção de músicas inovadoras e mais ao gosto dos jovens militares americanos. O seu sentido de humor cortante e

³¹ Expressão retirada de um programa infantil de Chicago no qual o palhaço Bozo gritava “Good Morning, Chicago”.

incisivo bem como a escolha de música rock americana dos anos 60: The Stones, The Supremes, The Beach Boys, The Doors e Jimi Hendrix, provocam a indignação e a animosidade do seu superior. Este tipo de música, de forma dissimulada, representa a contestação à guerra que tinha lugar na América nas décadas de 60 e 70.

Com um estilo bastante particular, Cronauer informa e diverte, cultivando a admiração dos soldados. A popularidade do seu programa matinal deve-se, sobretudo, à sua irreverência, ao espírito crítico e sentido de humor. Este militar encarna o papel do soldado americano humanizado e generoso, em oposição aos soldados dos filmes *Apocalypse Now* e *Platoon*.

Embora o espectro da guerra esteja patente (soldados em camiões que se deslocam para a frente, a explosão no Jimmy Wah's, bar frequentado por soldados americanos), o filme não foca o campo de batalha e dá uma imagem do inimigo diferente da habitual, mostrando os seus valores, a sua cultura e a sua maneira de ser. Na aceção de Levinson, o povo vietnamita é formado por pessoas vulgares, com um tipo de vida semelhante aos ocidentais.

I'd never seen the Vietnam War dealt with from the city, from Saigon. I hadn't seen a Vietnam film that showed the Vietnamese as anything but the enemy. I hadn't seen them as people living in a city, working, going to school, just ordinary people. Of course, we were depicting the beginning of the escalation of the war, just before the shit was about to hit the fan. So our intention was simply to give flashes of what was happening – a student riot, or someone being shot by soldiers, in the distance, with traffic going by. (Levinson 1992, 82)

Em virtude de não dramatizar ou explorar a Guerra do Vietname, na óptica de William J. Palmer, o filme *Good Morning, Vietnam* não está imbuído do nihilismo característico dos filmes da Guerra do Vietname de 1967-68 e falha como uma representação fílmica da mesma. Nas suas palavras:

Good Morning, Vietnam does not even have quality as a movie. Its characters do not have as much substance as the comic book characters of the second phase of the Vietnam War film history. It is a shallow, plotless combination of a Robin Williams comedy concert and an extended music video masquerading as a biopic. (...) *Good Morning, Vietnam* fails as a Vietnam War film because it depends completely on monologue rather than the kind of dialogue that can explore such a complex issue as the Vietnam War. (Palmer 1995: 55-56)

A visão de William J. Palmer parece-nos bastante redutora, pois, em nossa opinião, apesar de não apresentar uma representação fílmica do conflito no teatro de operações, este filme, constitui uma crítica mordaz à política externa americana no que respeita ao sudeste asiático, no modo como desmascara a filtragem das informações. Além disso, *Good Morning, Vietnam*, reabilita e dignifica a imagem do povo vietnamita através da relação de Cronauer com a família da namorada.

4.3.2.3. *Born on the Fourth of July*: A Contestação do *Status Quo*

Três anos mais tarde, Oliver Stone, reincide na abordagem da problemática da Guerra do Vietname através do filme *Born on the Fourth of July*,³² baseado na biografia de Ron Kovic.

Ron Kovic's memoir *Born on the Fourth of July* (...) in which he moves from enthusiastic enlistee to crippled, haunted veteran to dedicated

³² Tom Cruise, o principal elemento do elenco, presenteou-nos com uma actuação dramática de qualidade, reveladora do seu amadurecimento como actor. Em 1990, o filme arrebatou, oito nomeações, destas ganhou duas (Melhor Realizador e Edição), as outras seis foram de melhor filme, melhor actor (Tom Cruise), fotografia, banda sonora, som e guião.

antiwar activist was hailed by many critics for its honesty and candidness.
(Cameron 1997: 50)

Desta feita, Stone usa o patriotismo para denunciar a tirania dos diferentes governos americanos, cuja política externa assentava no seu fervor de conter a expansão comunista. “The Americans who suffered most from this unseen deviation were undoubtedly Vietnam veterans, young men who grew up in a culture that emphasized patriotism and American hegemony.” (51)

Com um argumento da autoria do próprio Oliver Stone, *Born on the Fourth of July* apresenta a evolução de Kovic em três períodos distintos da sua vida. Numa primeira fase, que se situa antes da ida para a guerra, Kovic é um jovem com fortes valores patrióticos, exortados pela máxima do Presidente J.F. Kennedy: “Ask not what your country can do for you, ask what you can do for your country.” Deste modo, considera indispensável a sua presença no Vietname com o intuito de defender os interesses e ideais do seu país. Porém, a dura realidade da guerra e a sua inexperiência, levantam-lhe questões morais graves, quando mata, por acaso, um companheiro.

O seu regresso a casa deveu-se a um incidente que o deixou paraplégico, tendo ficado confinado ao movimento numa cadeira de rodas, após um penoso período de recuperação num hospital militar. Apesar de defender os mesmos valores, Ron revela problemas de adaptação. Num processo gradual, que se vai reforçando através de pequenos incidentes e situações, começa a questionar as suas crenças, tornando-se num crítico convicto da guerra. Esta transformação caracteriza a segunda fase da sua vida. A transição do jovem Ron, cristão e nacionalista, para o veterano Ron, descrente e pacifista, efectua-se através de um processo gradual, que o levou a questionar os valores vigentes, tornando-se num activista “Kovic eventually joins the antiwar movement and quickly emerges as a spokesman for other antiwar veterans.” (54)

Oliver Stone, mais uma vez, levanta uma questão um pouco incómoda para os políticos dos Estados Unidos, ao realizar um filme que aborda o

esquecimento a que os veteranos de guerra ficaram votados por parte do governo americano.

Kovic eventually returns home in a wheelchair, where he and his parents struggle to come to terms with his injury. His sense of loss is further deepened by his awareness that many of his countrymen now view him with either indifference or outright hostility. (Ibidem)

Neste filme, Oliver Stone reabilita a imagem e dignidade dos veteranos do Vietname, que após a desmobilização enfrentaram a indiferença do poder político e da sociedade civil, mostrando-os como indivíduos válidos para a sociedade americana.

4.3.2.4. *The Quiet American*: O Reavivar de uma Memória no Século XXI

Após um interregno de alguns anos, a temática da Guerra do Vietname voltou a merecer destaque por parte da indústria cinematográfica de Hollywood, no início do século XXI. Em 2002, surge uma nova proposta de leitura do envolvimento americano no sudeste asiático através do realizador Phillip Noyce com a sua obra cinematográfica *The Quiet American*, baseada no romance homónimo de Graham Greene.

A mensagem de *The Quiet American* foi tão pertinente nos anos cinquenta como continua a ser actualmente, numa altura em que os Estados Unidos se encontram, mais uma vez, envolvidos numa missão militar controversa, desta feita no Iraque.

Na década de 1950, o envolvimento americano almejava conter a expansão comunista. A partir de 11 de Setembro, este foi substituído pela luta contra o terrorismo. O filme aborda a questão do terrorismo, da discórdia internacional bem como os usos e abusos do poder americano no início do seu envolvimento no

Vietname, quando as forças francesas lutam para evitar o controle comunista. A CIA promove práticas terroristas no Terceiro Mundo, financiando agitadores e causando a morte e destruição de inocentes nas ruas de Saigão, em prol da democracia, criando tiranos locais capazes das maiores atrocidades.

Cerca de cinquenta anos volvidos sobre os acontecimentos descritos no filme, e no mais instável período da história mundial do pós-guerra, esta noção de dever que os Estados Unidos sentem em relação à necessidade de perpetuar os ideais de liberdade e democracia mantém-se e actualiza-se com a orientação política seguida por George W. Bush, que, na essência, não difere daquela que fundamentou o início da Guerra Fria. Em virtude dos ataques terroristas de 11 de Setembro, a Administração Bush viu-se na eminência de empreender a mais agressiva política externa da História dos Estados Unidos, bem como rever as suas prioridades: a rápida liquidação do regime *taliban*, a ajuda à reconstrução de países pobres e pouco desenvolvidos como o Afeganistão e uma estratégia nacional ambiciosa que inclui a vontade de mudar o regime político iraquiano, bem como a transformação do mapa político de todo o Médio Oriente.

Pensamos que o surgimento desta adaptação de Phillip Noyce, após um hiato temporal de trinta anos que permeia entre o fim do conflito e a actualidade, se prende com a necessidade de repor a verdadeira mensagem de Greene denegrida pela versão de Mankiewicz, mas também, pelo facto desta representação fílmica do conflito possibilitar uma leitura diferente da problemática da guerra e, deste modo, permitir que a sociedade americana cicatrize, de modo decisivo, as sequelas da guerra.

Capítulo II

The life of an individual is in many respects like a child's dissected map. If I could live a hundred years, keeping my intelligence to the last, I feel as if I could put the pieces together until they made a properly connected whole. As it is, I, like all others, find a certain number of connected fragments, and a larger number of disjointed pieces, which I might in time place in their natural connection. Many of these pieces seem fragmentary, but would in time show themselves as essential parts of the whole.

Oliver Wendell Holmes

“I do not like being moved: for the will is excited; and action
Is a most dangerous thing; I tremble for something factitious,
Some malpractice of heart and illegitimate process;
We're so prone to these things, with our terrible notions of duty.”

A. H. Clough

God save us from the innocent and good.

G. Greene, *The Quiet American*

Capítulo II. *The Quiet American*: Da Literatura ao Cinema

1. Graham Greene: Representante de uma Época

A longa viagem de Graham Greene, através do tempo, iniciou-se a 2 de Outubro de 1904, em Berkhamsted, no condado de Hertfordshire, em Inglaterra e terminou em Vevey, na Suíça a 3 de Abril de 1991. O seu percurso de vida incessante permitiu-lhe vivenciar situações ímpares, que serviram de inspiração à sua profícua e variada produção literária. Assim, os tempos difíceis da adolescência, os anos passados em Oxford, a descoberta da psicanálise e da roleta russa, o seu casamento e a conversão ao catolicismo são lembrados por Greene em *A Sort Of Life* (1971). Por sua vez, *Ways of Escape* (1980) e *A World of My Own* (1992) constituem um testemunho autobiográfico da génese de uma vida dedicada à escrita.

A carreira literária de Greene estendeu-se ao longo de seis décadas do século XX e a sua obra reflecte as mudanças profundas que se operaram durante este período histórico. Este romancista inglês conseguiu estabelecer uma relação estreita entre dois períodos históricos delicados: a época que antecedeu a Segunda Guerra Mundial, caracterizada pela depressão económica, pelas crises políticas internacionais e pela ascensão de regimes totalitários, e o pós-guerra, considerado um período de instabilidade económica e de tensões a nível político e ideológico. A propósito do período anterior à Segunda Guerra, em *Ways of Escape*, Greene regista as suas impressões sobre alguns acontecimentos que tiveram lugar na década de 1930:

I think of those years between 1933 and 1937 as the middle years for my generation, clouded by the Depression in England, which cast a shadow on this book, and by the rise of Hitler. It was impossible in those days not to be committed, and it is hard to recall the details of one private life as the enormous battlefield was prepared around us. (Greene 1980: 34)

Ciente das mudanças que se estavam a ocorrer na segunda metade do século XX e que ameaçavam destruir a liberdade e integridade moral do indivíduo, as temáticas abordadas nos romances de Greene questionam o estatuto ético da natureza humana e apresentam-nos personagens incapazes de conciliar os valores que regem a sua prática de vida. Esta problematização das questões do homem moderno fazem de Greene um dos representantes do romance inglês a partir da década de 1930 e abrange um leque variado de géneros: o romance político, o *thriller*, o romance metafísico e o romance *noir*. De facto, alguns dos seus melhores romances surgiram neste período de transição conturbado: *The Power and the Glory*, 1940; *The Heart of the Matter*, 1948; *The End of the Affair*, 1951 e *The Quiet American*, 1955, são testemunhos desta época.

Graham Greene, conciliou a carreira literária com o exercício do jornalismo e com a actividade de espião para o *British Intelligence Service*. De 1926 a 1929, foi editor do jornal *The Times*, de 1935 a 1939 assinou a rubrica de crítica de cinema no *The Spectator*, de que foi director literário entre 1940 e 1941, ano em que ingressou no *Foreign Service*, trabalhando para o governo inglês, nos Ministérios da Informação e do Exterior, desempenhando funções de agente secreto, durante três anos.

No âmbito das suas funções de jornalista e de agente secreto, Greene empreendeu várias viagens por diferentes países da América Latina, África e Ásia. A primeira viagem de Greene, em 1935, teve como destino o protectorado da Serra-Leoa e a costa da Libéria. *Journey Without Maps*, funciona como o diário dessa viagem. Uma deslocação ao México em 1938, proporcionou-lhe inspiração para duas obras: *The Lawless Roads* e *The Power and The Glory*. Durante a Segunda Guerra Mundial, Greene exerceu funções de agente secreto ao serviço da Inglaterra na Serra Leoa, país que serviria de cenário ao seu livro mais famoso, *The Heart of The Matter*.

Durante a sua permanência na Indochina, em 1952, onde se deslocou para fazer algumas reportagens para a revista norte-americana *Life*, escreveu um diário de viagem: o *Indo-China Journal*, que deu origem ao romance *The Quiet*

American. Com a escolha de um jornalista e de um narrador na primeira pessoa, nesta obra, Greene pretendeu tornar a ideia de reportagem mais verosímil, o que se pode constatar em *Ways of Escape*.

Perhaps there is more *rapportage* in *The Quiet American* than in other novel I have written. I had determined to employ again the experience I had gained with *The End of the Affair* in the use of the first person and the time shift, and my choice of a journalist as the “I” seemed to me to justify the use of *rapportage*. (140)

As suas viagens, que tiveram como destino zonas problemáticas do globo: “it became a habit with me to visit troubled place” (140) serviriam de inspiração à sua criação literária: “More rarely than might be supposed the places I visited proved sources for my novels. I wasn’t seeking sources, I stumbled on them” (9). Deslocou-se ao Vietname durante a guerra na Indochina, ao Quénia durante a sublevação Mau Mau, à Polónia estalinista, a Cuba de Fidel Castro e ao Haiti de Duvalier.

Em *Ways of Escape*, Greene refere que, para além da questão profissional, as viagens serviram para “regain the sense of insecurity which I had enjoyed in the three blitzes on London”. (123)

Os cenários dos seus romances apresentam-nos países com realidades bem distintas. A Suécia em *England Made Me*, o México em *The Power and the Glory*, a África Ocidental em *The Heart of the Matter*, o Vietname durante a guerra contra os franceses em *The Quiet American*, Cuba na véspera da revolução de Fidel Castro em *Our Man in Havana*, o Congo pouco antes da retirada belga em *A Burnt-out Case*, o Haiti em *The Comedians*.

A escolha de cenários polémicos, em que um conflito político ou militar está latente, onde as personagens se deparam com situações extremas de risco e perante elas o mais profundo da natureza humana se revela, dá ao romance de Greene um interesse imediato, aspecto da sua ficção não pode ser menosprezado.

As viagens, que estiveram na origem de alguns dos seus romances, bem como a sua escrita, funcionavam como uma fuga. Segundo o escritor:

(...) I have written occasionally on episodes in my life and on some on the troubled places in the world where I have found myself involved for no good reason, though I see now that my travels, as much as the act of writing, were ways of escape. (1980: 9)

Para Greene, a escrita era encarada como uma forma de terapia, um modo de fugir à loucura, à melancolia, ao pânico, receios inerentes à condição de ser humano. As viagens pelo *Common World* foram secundadas pelas viagens *On My Own World*: "I have travelled as much, I believe, in the World of My Own as I have in the Common World." (1992: 85). Em *A World of my Own* Greene, cita a seguinte frase de Heraclitus of Ephesus "The waking have one world in common, but the sleeping turn aside each into a world of his own." (xvi) para ilustrar a ideia que o nosso subconsciente e imaginação integram o nosso mundo privado, algo que apenas nós podemos desfrutar, mas que pode ser exteriorizado através da escrita, como acontece consigo.

Este mundo privado dos seus sonhos, do subconsciente e da imaginação, onde tudo se intersecta e enreda, para além do tempo, era um universo que ele alimentava e onde se sentia realizado, como escreveu em *A Sort of Life*: "There is an imaginative side of the World of One's Own quite distinct from that of the Common World." (XIX)

O mundo secreto dos sonhos, afasta-nos das preocupações conscientes, e no seu caso, o subconsciente desempenhava um papel preponderante na escrita. O seu processo criativo sofria uma depuração levada a cabo pelo subconsciente numa actividade incessante durante o sono. Alguns sonhos permitiam-lhe ultrapassar um bloqueio, outros forneciam-lhe material para contos ou mesmo uma ideia para um novo romance. A vida interior de Greene tornou-se a sua fonte de criatividade, exteriorizada através da escrita, aspecto este referenciado no

prefácio de *Ways of Escape*: “Writing is a form of therapy, sometimes I wonder how all those who do not write, compose or paint can manage to escape the madness, the melancholia, the panic fear which is inherent in the human situation.”(9)

Greene revelou-se um escritor bastante versátil, para além de romancista e contista brilhante, destacou-se, também, como dramaturgo e crítico de cinema e de teatro.

2. A Ficção de Greene

A sua carreira literária iniciou-se com a publicação de *The Man Within*, em 1929. Neste romance, Greene apresentou os elementos base que se tornaram uma constante na sua produção literária, sendo uma das obras mais harmónicas e coerentes da literatura contemporânea. A obra *The Man Within*, personifica a eterna luta interior entre o bem e o mal que existe em cada um. Essa dualidade de consciência permite aferir, em cada romance de Greene, as atitudes das personagens conforme as circunstâncias em que estas estão envolvidas. Em geral, são personagens acoissadas pela necessidade de uma opção, muitas vezes impossível.

Os seus romances assentam na temática recorrente do homem em crise permanente. No prefácio ao livro *Os melhores Contos de Graham Greene*, José Palla e Carmo corrobora esta ideia ao afirmar que:

Nesse romance coexistem, efectivamente: a irremissível responsabilidade pelo nosso mínimo acto, a acção intensa à superfície e em profundidade, o carácter inexorável da perseguição de alguém por alguém, a impossibilidade de comunicação completa entre os homens, a crise da consciência, a transposição ou adiamento metafísico do problema, a sua irreduzibilidade final a um esquema meramente lógico, a semente de fé

que ele introduz no espírito do agnóstico, os obstáculos à salvação real e metafórica, o papel duma ironia tão subtil que de relance se afiguraria gratuita, as frustrações juvenis do herói, a sua desafeção ao *status quo* ético-social, o seu martirológico e a esperança implícita. (Greene 1978: 3)

Em *A Sort of Life*, Greene refere que se tivesse de escolher uma epígrafe para todos os seus romances seria de “Bishop Blougram’s Apology”:

‘Our interest’s on the dangerous edge of things.
 The honest thief, the tender murder,
 The superstitious atheist, demi-rep
 That loves and saves her soul in new French books -
 We watch while these in equilibrium keep
 The giddy line midway.’ (Greene 1971:85)

Estas palavras mostram o fascínio do romancista pela ironia da condenação ou da salvação possíveis num mundo conturbado. Nesta perspectiva, a vida é um drama moral cujo clímax se alcança através da morte. As suas personagens principais têm fins violentos e trágicos, contudo, estas mortes são quase sempre seguidas por sinais de esperança. Em muitos casos, Greene rodeia a morte de mistério e os métodos que utiliza para a descrever enfatizam a sua ambiguidade. Numa fase inicial, o autor intensifica o foco da sua narrativa na pessoa para quem a morte está iminente. Em seguida, vira o foco, de modo abrupto, para os pensamentos e reacções das outras personagens. Esta técnica de descrever a morte, realça a sua finalidade e o seu mistério.

A sua obra assume um género ficcional popular que exprime um ponto de vista profundamente sentido e idiossincrático da condição humana. A pretensão não é nova pois Greene tem afinidades com romancistas de acção como Stevenson, Kinsman e Conrad.

As temáticas das obras de Greene tornam-se emblemáticas em consequência da sua visão dos espiões e da traição, das paisagens urbanas, das vidas despedaçadas, as suas ansiedades morais e metafísicas enquadram-se no existencialismo, no *stress* pós-guerra, num clima de conflito e de divisão ideológica. Nesta perspectiva, os seus romances são encarados como uma narrativa para contar histórias de heróis ou anti-heróis, que tiveram êxito ou fracassos na busca existencial e metafísica da vida.

Além de romances, Graham Greene escreveu peças de teatro e guiões para cinema sobre temas de índole moral e política. Nas suas obras, discute a posição do homem perante as grandes complexidades de um universo sem moral sobre o qual apresenta um traço amargo de cepticismo e desânimo. Retrata uma humanidade perdida no seu próprio niilismo, vazia e solitária, devido à perda de fé numa entidade superior, isto é, num mundo onde não existe mais a crença em Deus.

A conversão de Greene ao catolicismo, em 1929, deu-se em virtude da necessidade que este sentiu em dar significado a um universo onde todos os sentidos se desagregavam e serviu de inspiração a algumas das suas obras: *Brighton Rock*, *The Power and the Glory*, *The Heart of the Matter*, *The End of the Affair* e *A Burnt-out Case*. Estas, contudo, não diferem, na essência ou no ponto de vista, dos seus romances seculares.

Há outros aspectos a salientar na ficção de Greene, como a personagem tipificada do romântico anarquista que denota uma grande solidariedade para com os pobres e oprimidos e apresenta, paralelamente, desconfiança na autoridade e no poder instituído. Em relação a esta questão, numa entrevista concedida por Greene a Zola Seljan, publicada no *site*: “Graham Greene: O Brasil é um País Sério” pode ler-se:

ZS: *Por que nos seus romances, os oprimidos são sempre defendidos?*

GG: Não há por que. Acho que o romancista tem a obrigação de defender os oprimidos. Por mim, fico sempre no lado da vítima.

ZS: *Acha que a vítima tem sempre razão? E se a vítima estiver errada, não será uma injustiça ao contrário?*

GG: Prefiro não entrar em detalhes sobre se a vítima tem ou não razão. Se é vítima, estou com ela. E sou também capaz de mudar de posição se descobrir que a vítima está, afinal, defendida por todos, e de repente o que me parecia ser o perseguidor é que é a vítima. Em mim este sentimento é instintivo. Daí, se fizesse política, apoiaria sempre a oposição.³³

A arte de Greene revela-se através da aptidão que este demonstra em ser um ótimo contador de histórias, num estilo simples que capta, de imediato, o interesse do leitor, mantendo-o através do uso do detalhe e da manipulação do *suspense*.

O cinema foi, também, uma fonte de inspiração para o seu estilo literário. A actividade de crítico de cinema deu-lhe a oportunidade de analisar um número considerável de filmes “Four and a half years of watching films several times a week (...) More than four hundred films.”(Greene 1980: 57) e funcionou também como uma fuga à sua temporária falta de criatividade, como Greene explica em *Ways of Escape*:

Those films were an escape – escape from that hellish problem of construction in Chapter Six, from the secondary character who obstinately refused to come alive, escape for an hour and a half from the

³³ Graham Greene: “O Brasil é um País Sério.” Dec. 2004
<http://www.italiamiga.com.br/artecultura/ARTIGOS/graham_greenes.htm>

melancholy which falls inexorably round the novelist when he has lived for too many months on end in his private world. (57-8)

A actividade de crítico de cinema despertou nele o desejo de se dedicar, de igual modo, à escrita de argumentos para filmes:

From film reviewing it was only a small step to scriptwriting.(...) Years later, after the war was over, I wrote two screenplays for Korda and Carol Reed, *The Fallen Idol* and *The Third Man*, and I hope they atoned a little for the prentice scripts. (54)

O facto de ter sido crítico de cinema e ter escrito guiões, permitiu-lhe incorporar nos seus romances, elementos estruturais comuns aos filmes, dos quais salientamos, a imagem visual como correlativo da emoção. Greene usa a imagem e o corte de imagem para imagem, à semelhança do realizador, para dar ritmo à acção, diversidade, contraste e causar um impacto imediato no leitor. Estas técnicas cinematográficas conferem às suas obras concisão, condensação e intensidade e foram utilizadas por muitos escritores modernistas deste período.

Um escritor seu contemporâneo, Evelyn Waugh, refere precisamente esse aspecto da ficção de Greene, que o torna um dos representantes expressivos do realismo inglês:

The affinity to the film is everywhere apparent. It is the camera's eye which moves from the hotel balcony to the street below, picks out the policeman, follows him to his office, moves about the room from the handcuffs on the wall to the broken rosary in the drawer, recording significant detail. It is the modern way of telling a story.³⁴

³⁴ "Critics on Greene" Mar. 2003
<<http://members.tripod.com/~greeneland/critics.htm>>

A sua vasta bibliografia abrange a literatura de *entertainment*, simples e pouco profunda e os romances de narrativas complexas, de entre os quais se destaca *The Power and Glory*.

Na produção literária de Graham Greene encontram-se alguns elementos recorrentes: uma mistura de enredos de romance policial, aventura, espionagem e *suspense* com profundidade filosófica e sem qualquer pretensão de didactismo religioso, um intrincado jogo de paradoxos e conflitos emocionais e morais. Estes aspectos são característicos da ficção de espionagem ou *thriller* político que surgiu a partir da Primeira Guerra Mundial, altura em que foram criadas as primeiras *Intelligence Agencies*.

A espionagem, ao mesmo tempo que assustava, cativava o público – a mistura de medo e atracção pelo lado obscuro do poder sempre fascinou os leitores e as audiências. O cinema imortalizaria esta relação medo/fascínio através da construção de uma imagem heróica e misteriosa do espião, principalmente na figura do agente secreto inglês James Bond e do seu famoso código, 007, personagem criada por Ian Fleming, mas, também, através da adaptação cinematográfica de algumas obras de Graham Greene, como por exemplo: *Stamboul Train*, *The Power and Glory*, *The Third Man*, *The Quiet American* e *Our Man in Havana*.

A criação de personagens ligadas ao mundo da espionagem, por parte de escritores como Ian Fleming e Graham Greene, surgiu como reflexo da bipolarização do pós-guerra e do clima de tensão permanente que se fazia sentir entre os Estados Unidos e a União Soviética. Fora dos ecrãs, em muitos lugares do mundo, existia a possibilidade de um temido conflito à escala mundial. O romance *The Quiet American*, de Greene, revela-se um bom exemplo da tensão existente na década de 1950 entre duas ideologias antagónicas e na tentativa de disseminação da sua mensagem, no Vietname.

3. *The Quiet American*: A Obra Literária

Romance publicado em Inglaterra em 1955 e nos Estados Unidos um ano mais tarde (1956), *The Quiet American*, foi considerada a obra mais controversa de Graham Greene. Aquando da sua publicação nos Estados Unidos, a recepção crítica a esta obra revelou-se bastante hostil, devido às posições políticas anti-americanas assumidas pelo escritor. Porém, quando o comentário político contido na obra literária assumiu um grau incisivo e profético, esta recebeu elogios, quer em Inglaterra quer nos Estados Unidos.

Graham Greene viveu em Saigão entre 1952 e 1957, como correspondente do jornal *The Times* e *The Quiet American*, foi escrito com base em notas registadas durante reportagens efectuadas na Indochina. Esta obra literária retrata a realidade de um país na tentativa de se libertar do domínio colonialista e o início da interferência americana neste conflito.

Neste período, enquanto os franceses lutavam contra os comunistas rebeldes no Vietname, tentando manter as suas colónias no sudeste asiático, outro conflito captava a atenção do mundo, um pouco mais a norte, na Coreia³⁵.

Enquanto jornalista, Greene teve oportunidade de acompanhar o esforço francês para manter o domínio da colónia e derrotar os comunistas do norte do país, comandados por Ho Chi Minh. Além disso, o escritor constatou, também, a derrota dos europeus, o envolvimento norte-americano com o objectivo de fazer do Vietname do Sul uma linha de resistência à expansão comunista na zona.

³⁵ A Guerra da Coreia desenvolveu-se em dois planos diferentes. O regional, onde se opunham duas facções do povo coreano, e outro internacional, que assinalou uma fase essencial no conflito aberto entre duas ideologias distintas: a comunista e a democrática, fruto do clima de Guerra Fria que surgiu após a Segunda Guerra Mundial. Depois da derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial, a Coreia foi ocupada por tropas soviéticas e norte-americanas (1945). As primeiras fixaram-se no Norte e as segundas no Sul, separadas pelo paralelo 38. As divergências entre ambas as potências impediram a criação de um estado coreano unificado e em Agosto de 1948, foi instituída na zona ocupada pelos Estados Unidos, a República da Coreia e na zona setentrional a República Popular da Coreia. O desejo de unificar o país, por parte da Coreia do Norte, deu lugar à invasão da zona meridional que conduziu ao conflito bélico internacional que durou três anos.

As vivências do autor dão a esta obra um cunho pessoal, razão pela qual pode ser considerada quase autobiográfica. O facto de Greene ter trabalhado como jornalista, ter viajado pela Ásia, bem como o seu envolvimento no *British Foreign Office* e a sua experiência como agente secreto, está patente na caracterização de algumas personagens, nomeadamente na de Thomas Fowler.

Em *A World of my Own*, Greene corrobora esta afirmação referindo que existe uma identificação quase plena do autor com as suas personagens: “Identification with a character goes so far that one may dream his dream and not one’s own”. (1992: X)

Apesar de haver uma identificação muito estreita entre personagens e autor, estas adquirem vida própria, em virtude de o autor possuir um auto-conhecimento profundo, que lhe permite distanciar-se das personagens que cria. A propósito desta ideia, Greene refere que:

The main characters in a novel must necessarily have some kinship to the author, they come out of his body as a child comes from the womb, then the umbilical cord is cut, and they grow into independence. The more the author knows of his own character the more he can distance himself from his invented characters and the more room they have to grow in. (Greene 1980: 17)

Partindo destas palavras de Greene e seguindo a óptica de Doc Comparato, ao criar uma personagem, o autor imprime-lhe uma personalidade, uma maneira de ser, uma originalidade e um estilo para que ela se mova sozinha e se comporte em função da sua própria vontade.

As personagens principais dos seus romances são quase sempre de origem inglesa, facto que pode estar relacionado com a necessidade do escritor expressar as características inerentes à sua nacionalidade, que a tornam peculiar e contrastam com outras civilizações e culturas. Embora não se retrate na íntegra, as personagens criadas por Greene reflectem o seu carácter intrépido e aventureiro e

a sua necessidade de um contacto mais directo com o desconhecido, bem como a procura de sociedades que se pautam pelos valores humanistas.

Numa entrevista concedida a Zora Seljan, em Dezembro de 1973, por ocasião do lançamento do seu romance, *The Honorary Consul*, Graham Greene refere que a colocação das suas personagens em cenários tão distintos, como o Vietname, Cuba, África Ocidental e América do Sul, está relacionada com o facto de os sentimentos essenciais do homem – amor, ódio, lealdade, sentido de justiça, defesa dos oprimidos e perseguidos – terem um enquadramento perfeito em lugares que ainda não assistiram à desumanização dos valores da sociedade contemporânea, mais preocupada com as questões materiais do que com as questões morais. A abordagem da Guerra do Vietname pressupõe, de novo, a necessidade do autor colocar sentimentos em confronto e apelar à inocência como valor intrínseco ao ser humano.

Greene investigou a realidade Vietnamita, no início dos anos de 1950, entrevistou o General Tré e interagiu com membros de uma missão de ajuda económica americana e com um anónimo que mencionou a necessidade de uma Terceira Força neste país. A combinação dos resultados das suas pesquisas com os elementos literários inerentes a um *thriller*, impeliram-no à criação de *The Quiet American*, uma narrativa política com *background* histórico, impregnada de processos psicológicos, que apresenta um enredo envolvendo conspiração, perseguição e morte, que tem como pano de fundo um acontecimento relevante da História da Humanidade, a Guerra do Vietname.

The Quiet American pode ser encarado como um romance histórico, uma vez que a realidade histórica evocada, embora tratada com um critério de verdade, serve de pano de fundo à ficção, que se pauta pelo critério da verosimilhança, de modo a permitir a coexistência do acontecimento histórico com a ficção.

Richard Lee, num discurso proferido na Conferência Anual da *Romantic Novelists' Association*, propõe-nos a seguinte definição de romance histórico:

All art, and especially fiction, (...) create illusions, but the illusions must be accurate and convincing, or they mean nothing. And – at its best – the seeming lie of ART can show more of the TRUTH than many a collection of more easily verifiable FACT. (...) Historical fiction, then, is the artistic form that springs from this impulse to give a shape to the past. But it's not JUST to give a shape to the past. It is to bring part of the past ALIVE into the present. (...) And the very best historical fiction presents to us a TRUTH of the past that is NOT the truth of the history books, but a bigger truth, a more important truth – a truth of the HEART.³⁶

Na sequência das afirmações transcritas podemos afirmar que o romance histórico surge da necessidade de dar forma ao passado e de o transpor para o presente, através da criação de uma representação convincente e fiel da realidade. Enquanto que os livros dedicados à narração de factos históricos têm um compromisso com a verdade, uma vez que o historiador escreve para deixar registado o que julga ser verdadeiro, apesar de ser a sua versão dos factos, dando uma univocidade que procura evitar as interpretações diversificadas. O romance histórico apresenta uma leitura dos signos da história, na medida em que se inspira no discurso histórico que pré-existe ao romance. O discurso ficcional, da obra literária, tem em linha de conta, basicamente, a verosimilhança, pois ao retomar os factos da história, possibilita a multiplicação dos seus significados.

O escritor João Aguiar, a propósito da noção de romance histórico, refere que, acima de tudo, um romance histórico deve envolver o leitor através de um enredo bem estruturado.

³⁶ Excertos de um discurso proferido por Richard Lee na *Romantic Novelists' Association* na conferência anual referente ao ano de 2000, com o título: *History is but a fable agreed upon: the problem of truth in history and fiction*. Jan. 2005. <<http://www.historicalnovelsociety.org/historyis.htm>>

Um romance é uma narrativa em prosa (ressalva na exposição oral: «e deveríamos ainda considerar os romances em verso...»). E quem narra, narra alguma coisa, regra geral uma história. A história pode ser secundarizada pela análise psicológica, pela força das personagens, pela crítica de costumes, etc. Porém a narrativa tem de ser bem estruturada, as personagens devem ter vida, o leitor deve ser envolvido, seduzido, tornado cúmplice. Essa deve ser, penso eu, a primeira preocupação de quem escreve. Um romance histórico não foge, ou não deve fugir, a esta regra. Antes de ser histórico, deve ser romance. De outra maneira, bem mais valerá um ensaio ou uma dissertação ou uma palestra. Que, se bem escritos, poderão até conseguir essa sedução do leitor – ou do ouvinte – a que acabo de referir-me.³⁷

Nesta perspectiva, podemos considerar a obra *The Quiet American* um romance histórico, uma vez que Greene envolve o leitor numa história de amor, traição e assassinio pungente de conflito e de emoções, tendo como enquadramento político o final do colonialismo francês e o início da intervenção americana no sudeste asiático.

3.1. Conflito de Valores ou Choque de Culturas

Nesta obra, ao conflito emocional subjazem os acontecimentos históricos que encerram um choque de três culturas, pois toda a trama se desenrola em torno de um triângulo amoroso que apresenta como *background* o Vietname dos anos 1950, mais precisamente, o período em que se opera a mudança do domínio colonial europeu, para uma nova alternativa dominada pelo auxílio americano.

³⁷ Site Letras e Letras: Romance Histórico, Ficção Histórica, João Aguiar. Dec. 2005. <<http://web.ipn.pt/literatura/letras/ensaio27.htm>>

Duas personagens masculinas oriundas de países distintos, com idades diferentes, com formações e vivências diversificadas e ideologias antagônicas que nutrem uma paixão intensa por uma mulher vietnamita, cuja cultura se diferencia das restantes.

O estudo destas três personagens desenvolve-se em torno de um conflito de valores e ideais, que estas três culturas com características distintas encerram: a britânica, a americana e a vietnamita.

Tendo em consideração a definição de cultura defendida por Tyler “Culture is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society”³⁸, podemos afirmar que o conhecimento dos modelos de comportamento partilhados pelos membros de uma cultura, impõe um alto grau de semelhança nas acções e no estilo dos indivíduos que a compõem. Nesta perspectiva, os membros de uma sociedade são considerados um produto da sua cultura, sendo possível, através da análise dos seus comportamentos determinar o país a que pertencem, o tipo de educação que receberam, as influências que sofreram, os valores do grupo social em que se inserem, enfim, a sua filosofia de vida impregnada de traços únicos que os caracterizam como representantes daquela cultura e os diferenciam das demais.

Partindo do pressuposto que não existe apenas uma, mas várias e diferentes culturas, pois cada povo ou nação possui traços culturais próprios que o distingue dos outros, Graham Greene apresenta-nos em *The Quiet American* uma tríade formada por um inglês, Thomas Fowler, um americano, Alden Pyle e uma vietnamita, Phuong.

O triângulo amoroso é utilizado como uma metáfora para o envolvimento do ocidente no Vietname. Fowler representa o colonialismo europeu decadente, enquanto Pyle simboliza a moral, a força americana que procura proteger o

³⁸ “Definitions of Culture” May 2002
<<http://www.missouri.edu/~antgr/classes/ANTH1/ANTH1defcult.htm>>

Vietname do comunismo e de si próprio. Por sua vez, Phuong, caracteriza a necessidade de apoio, segurança e estabilidade que o seu país ambiciona.

3.1.1. Um Existencialista Sartreano: Thomas Fowler

Thomas Fowler, jornalista inglês de meia-idade, correspondente do *The Times*, é um símbolo da influência colonial europeia. “A man of middle age, with eyes a little bloodshot, beginning to put on weight, ungraceful in love, (...) more cynical, less innocent.” (39) Mostra-se bastante desligado de tudo o que o rodeia, excepto do seu amor por Phuong, com quem mantém uma relação intensa, em parte devido à sua juventude. A companhia de Phuong dá-lhe prazer e alento: ela prepara-lhe os cachimbos de ópio e a proximidade do seu corpo esbelto atenua a sua solidão, simbolizando a sua ligação à vida e ao amor que dá sentido à mesma.

Fowler representa a sabedoria e a sensatez que vão sendo adquiridas ao longo dos anos, através da experiência de vida, uma das vantagens de ser mais velho. As suas vivências permitem-lhe distanciar-se da realidade e reflectir, de modo objectivo, sobre os acontecimentos em que está envolvido.”We are the old colonial peoples, Pyle, but we’ve learnt a bit of reality, we’ve learned not to play with matches.” (156)

Interessado em explorar a Indochina para seu próprio proveito, proclama-se um repórter neutro, que não se envolve na política “ I wrote what I saw. I took no action – even an opinion is a kind of action.” (27) Porém, perante um cenário de destruição, morte e terror, levado a cabo por Pyle e pela Terceira Força, apoiada pelos americanos, Thomas Fowler vê-se na contingência de tomar partido e de se envolver na guerra, apenas com o intuito de se insurgir contra a desumanidade dos actos bombistas.

A visão de morte, terror e caos que se apoderaram de Fowler podem representar o período vivido pela Inglaterra durante a Segunda Guerra Mundial,

dentro das suas fronteiras e, também, pode ser visto como um bastião da democracia numa Europa oprimida pelo Nazismo e pelas ditaduras totalitárias, dilacerada por interesses antagónicos, onde o homem sentia a sua individualidade ameaçada. Fowler acaba por ficar sensível aos horrores que ele próprio tinha vivenciado e, o seu envolvimento, é inevitável.

Assim, as questões humanitárias sobrepõem-se à hegemonia económica e política. A vivência e interiorização dos tormentos da guerra conduziram a alteração de atitudes e valores consentâneos com a preservação da vida humana.

Embora a Segunda Guerra Mundial tenha deixado sequelas na sociedade e no pensamento individual americanos, a Inglaterra ficou marcada pelo sofrimento causado pelas perdas de vidas humanas que ocorreram e pelas alterações sociais, económicas e políticas que teve de enfrentar. As mudanças que se operaram nas sociedades europeias afectadas pela guerra, encontram-se espelhadas na doutrina filosófica emanante do pós-guerra que se concentra nos problemas do Homem, que se torna o centro do universo. Assiste-se a uma valorização e humanização dos seus sentimentos, das suas angústias e preocupações, das suas emoções interiores, das suas ânsias e satisfações, com vista à reposição do sentido da vida humana e ao aniquilamento do sofrimento, dando ênfase à liberdade dos indivíduos. Porém, a liberdade pode gerar no homem a angústia capaz de conduzi-lo ao desespero, uma vez que cada decisão é um risco que deixa o ser humano mergulhado na incerteza.

Desta linha de pensamento sobressai a corrente filosófica Sartreana, na qual Greene se pode inscrever. “Greene has always been a Sartrean existentialist of sorts, for he has consistently been attracted by the individuals having the courage of risking choice and engagement”(Pratt 1996: 389). À semelhança de Greene, também Fowler apresenta uma filosofia de vida consentânea com os princípios defendidos por Jean Paul Sartre, uma vez que este refere que: “Quando dizemos que o homem se escolhe a si, queremos dizer que cada um de nós se escolhe a si próprio, mas com isso queremos também dizer que, ao escolher-se a si próprio, ele escolhe todos os homens.” (1962 184-5) Esta afirmação de universalidade

permitiu a Sartre defender a ideia de que o existencialismo é um humanismo, uma vez que, “não há nos nossos actos, um sequer que, ao criar o homem que desejamos ser, não crie ao mesmo tempo uma imagem do homem como julgamos que deve ser.” (185) Isto prende-se com o facto de o homem ser totalmente responsável por tudo aquilo que é.

O homem encontra-se assim, em liberdade absoluta: liberdade face à sua situação social, que nunca poderá ter um sentido condicionante, uma vez que é o próprio projecto humano que confere sentido à situação; liberdade face aos fins e valores da acção, uma vez que estes são criados pelo próprio agir e não o poderiam preceder. “Não se poderia encontrar à minha liberdade outros limites para além dela própria ou, se se prefere, nós não somos livres de cessar de ser livres.” (Sartre 1943: 515) A liberdade humana significa não só que o homem não é condicionado na sua acção, como ainda que ele é o próprio fundamento dos valores postos no agir. (137)

Imbuído do pensamento de Sartre, Fowler sentiu a necessidade do compromisso político, visando universalizar a condição humana, fundamento essencial na formulação de uma moral. Deste modo, Fowler assumindo a sua condição de humanista, não pode ficar indiferente, não pode optar por uma atitude neutra, vê-se na inevitabilidade de tomar partido e a única reacção possível é a de eliminar Pyle, uma vez que ele pode vir a representar uma hegemonia de poder cujas consequências Fowler já vivenciou na Europa. O jornalista tem de actuar, pois a sua inércia pode conduzir à destruição e aniquilamento de inocentes. A liberdade de Fowler permite-lhe construir os seus próprios valores e ele é totalmente responsável pelos seus actos e constrói a sua identidade através das suas opções. Desta forma, a responsabilidade dos seus actos e as suas escolhas, apesar de individuais, têm implicações no resto da humanidade.

A neutralidade inicial de Thomas Fowler sofreu uma alteração profunda após o ataque terrorista em que as vítimas eram mulheres e crianças inocentes. As imagens de dor, sofrimento e de perda dos sobreviventes do atentado persistem na sua mente: “A woman sat on the ground with what was left of her baby in her lap;

with a kind of modesty she had covered it with her straw peasant hat. She was still and silent, and what struck me most in the square was the silence.” (161) Perante estes factos que o atormentam, Fowler vê-se na contingência de tomar uma posição envolvendo-se na guerra, apenas com o intuito de se insurgir contra a crueldade de tais actos. Impressionado com a visualização do horror e com a atitude desprezada de Pyle, Fowler expressa-se do seguinte modo:

If you'd seen him, Heng. He stood there and said it was all a sad mistake, there should have been a parade. He said he'd have to get his shoes cleaned before he saw the Minister. (...) Heng, there was a woman there whose baby – she kept it covered under her straw hat. I can't get it out of my head. And there was another in Phat Diem. (171-2)

A situação anteriormente relatada condu-lo a uma atitude, a uma tomada de posição que, inevitavelmente, acarreta consequências. O envolvimento de Pyle no processo de democratização do Vietname do Sul, conduziu à morte de inocentes, mas tinha como fim a instituição de um governo democrático com o apoio americano à Terceira Força. O envolvimento de Fowler na morte de Pyle tinha como objectivo principal terminar o massacre de inocentes. O valor da vida humana e os princípios da filosofia europeia sobrepõem-se, tendo Fowler surgido como um representante do pensamento utilitarista inglês que admite a utilidade como valor supremo da acção moral, entendendo-se como útil tudo o que serve à vida e sua conservação, mediante acréscimo de felicidade e bem-estar. Desta forma, a atitude utilitarista de Fowler pretendia proporcionar o máximo de felicidade não apenas a si próprio (através da eliminação de um rival), mas também ao povo vietnamita, embora a sua decisão implique o aniquilamento de uma vida humana, a de Pyle.

O princípio de validade desta doutrina consiste na identificação entre bem e felicidade, assim como a avaliação de uma acção, não pela sua natureza intrínseca, ou pelos propósitos de quem a realiza, mas pelos seus resultados.

Desse modo, entre todas as atitudes possíveis de um indivíduo numa situação específica, o acto justo é o que proporciona o maior bem possível ao maior número de pessoas.³⁹ O envolvimento de Fowler pretendia precisamente minimizar o sofrimento da população civil vietnamita.

3.1.2. Alden Pyle: O Americano Tranquilo

Alden Pyle, um brilhante idealista americano de trinta e dois anos, é apresentado como o protótipo do americano ingénuo e inocente, cheio das melhores intenções, afirmando estar no Vietname por questões humanitárias. “Age thirty-two, employed in the Economic Aid Mission, nationality American.(...) Serious. (...) an unmistakably young and unused face (...) with his gangly legs and his crew-cut and his wide campus gaze he seemed incapable of harm” (15-6) “He was impregnably armoured by his good intentions and his ignorance.” (162)

Greene descreve Pyle como alguém “determined to do good, not to any individual person but to a country, a continent, a world.” (17) Com o narrador acrescentando irritado “God save us always from the innocent and the good,” (24) que pode ser encarado como um prenúncio do que este americano ingénuo será capaz de fazer para conseguir alcançar os seus objectivos.

A democracia constituia a temática preferida de Pyle, principal preocupação do seu país face à conjuntura mundial. Durante o período do pós-guerra, os Estados Unidos e a União Soviética surgiram como superpotências e, embora tenham renunciado a uma confrontação militar directa, estiveram envolvidas em vários conflitos militares, sobretudo na Ásia, seguindo uma política

³⁹ A primeira formulação desta doutrina foi elaborada pelo britânico Jeremy Bentham, no tratado *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation* (1789; *Introdução aos princípios da moral e da legislação*), cujas ideias foram desenvolvidas por uma escola de pensadores do século XIX.

expansionista que tinha como objectivo dominar o mundo. A leitura de obras de York Harding influenciaram o posicionamento de Pyle face à realidade vietnamita. *The Advance of Red China*, *The Challenge to Democracy*, *The Role of the West*, apesar de serem obras ficcionadas, concentram significados, pois a ficção surge como um barómetro da realidade e, nesta linha, apresentam um valor simbólico. Através dos títulos destas obras, podemos depreender que a primeira está relacionada com a realidade chinesa, após a ascensão do comunismo e as outras duas sugerem que o avanço do comunismo poderá ser um desafio para o ocidente, delineando o papel que este deverá desempenhar na contenção da disseminação das ideias comunistas. Compreende-se, assim, a preocupação de Alden Pyle em não desvalorizar o papel que a China poderia desempenhar no surgimento de uma política socialista noutros países da Ásia, e o papel que o ocidente deveria desempenhar, para travar a expansão de um regime totalitário como este.

Em 1950, o Conselho de Segurança Nacional dos Estados Unidos pôs em prática uma política de contenção do comunismo e de preservação da democracia no sudeste asiático, que se baseava nos princípios do utilitarismo clássico, segundo os quais “a melhor acção é a que produz a maior felicidade do maior número”. Formulado por Francis Hutcheson⁴⁰ e, mais tarde, adoptado por Jeremy

⁴⁰ Teólogo presbiteriano (1694 - 1746) e filósofo irlandês defendia uma filosofia do progresso comum, de indivíduos cooperantes. “O bem-estar dos outros é também o meu bem-estar. A forma suprema da minha felicidade é a minha acção em prol do bem-estar dos outros.” Hutcheson terá sido um dos primeiros liberais europeus, propondo a visão de uma sociedade livre, onde há a maximização possível das liberdades pessoais com o objectivo da felicidade comum. A sua frase “A melhor acção é aquela que produz a maior felicidade para o maior número” traduz a inspiração que Hutcheson produziria para gerações de filósofos da linha utilitarista tais como John Stuart Mill.

Bentham⁴¹, este princípio encara a democracia com uma espécie de utilitarismo aplicado, na medida em que sendo o governo da maioria, defenderá os interesses da maior parte da população. Além disso, o utilitarismo liberal adequa-se às três ideias fundamentais das sociedades modernas que consistem na democracia, progresso e direito à escolha, que estão radicadas na cultura americana e que a Administração pretendia transpor para o Vietname.

Influenciado pela leitura das obras de York Harding, Pyle, um agente secreto da CIA, tinha por missão apoiar uma Terceira Força no Vietname, que deveria estar isenta de ligações ao comunismo, bem como ao colonialismo, e que teria como objectivo instaurar uma democracia nacional. A sua ingenuidade e inocência, fazem-no acreditar que os valores genuínos da cultura americana, como a ideia de democracia, liberdade, direito à escolha se podem aplicar em qualquer parte do mundo. Em virtude do seu conhecimento superficial, bem como da simplificação que faz da realidade vietnamita, Pyle encontra o líder dessa força no General Thé, pretendo defensor dos valores democráticos no Vietname. Os seus métodos apoiam-se na espionagem e nos actos terroristas que infligem dor e espalham terror, pânico e morte entre a população civil.

A postura deste americano, baseada na honestidade, está, também, imbuída de um espírito em que confluem várias linhas filosóficas, nomeadamente o pragmatismo e o utilitarismo, que se valorizam as acções de acordo com o proveito que estas possam ter para um indivíduo ou para uma comunidade.

A partir da ideia, segundo a qual "a função do pensamento é produzir hábitos de acção" e "o que dá sentido a uma determinada coisa é apenas o

⁴¹ Filósofo e jurista inglês (1748 – 1832, que juntamente com Stuart e James Mill, difundiu o Utilitarismo. Esta teoria ética responde a todas as questões acerca do que fazer, do que admirar e de como viver, em termos da maximização da utilidade e da felicidade.

conjunto dos hábitos que a envolvem", Peirce⁴² desenvolveu a seguinte máxima pragmatista:

Para averiguar o significado de um conceito intelectual, é preciso considerar que consequências práticas podem ser inferidas como resultantes, necessariamente, da verdade desse conceito. A soma dessas consequências constituiria o significado do conceito. (Abbagnano 1984: 45)

Por outras palavras, este pensador perfilha a opinião que, para ter significado, um conceito ou ideia deve apresentar, em primeiro lugar, um correlato prático susceptível de comprovação experimental. Em segundo lugar, que as suas "consequências" se diferenciem, de modo claro, das de outro conceito. Dessa forma, a verdade de um conceito seria o seu processo de verificação.

De acordo com esta tese, as ideias são concebidas como instrumentos e planos de acção, previsões acerca das prováveis consequências de determinada acção. Hipóteses que, dependendo da sua eficácia, valor ou utilidade, permitem uma melhor organização da conduta do homem na sociedade. No terreno metodológico não rejeita a elaboração de hipóteses ou teorias, mas exige que estas partam dos dados da experiência e apresentem resultados práticos e verificáveis. Em suma, o critério adoptado para a construção das teorias deve ser o da maior utilidade possível para as necessidades e interesses humanos.

Tendo como ponto de partida o pensamento pragmatista, um dos mentores de Pyle, York Harding, elaborou algumas teses, que apresentou nos seus livros, a partir de dados recolhidos numa breve estadia no Vietname. Podemos afirmar que as ideias de Harding assentavam em premissas falsas, dado que foram elaboradas por um ocidental, detentor de um conhecimento superficial da realidade

⁴² Charles Sanders Peirce, William James, Ferdinand Canning Scott Schiller e John Dewey, pensadores fundamentais do movimento pragmatista, que teve origem nos Estados Unidos, no final do século XIX. A primeira teoria pragmatista foi publicada por Charles Sanders Peirce no artigo "*How to Make Our Ideas Clear*", no número de Janeiro de 1878, da revista *Popular Science Monthly*.

vietnamita para além de se ter baseado numa análise realizada num hiato temporal demasiado curto (duas semanas).

O jovem Pyle, detentor de uma experiência de vida bastante reduzida é um intelectual que se apoia, sobretudo, nos conhecimentos adquiridos em conferências e através da leitura de livros, que fundamentam os seus ideais e as suas tomadas de decisão. Ao contrário de Fowler, Pyle acredita “in being involved” o que acaba por dotá-lo de uma força e coragem desmedidas, para tentar implantar um governo democrático no Vietname. A intenção de Pyle em mudar o regime político do país baseia-se num conhecimento superficial da cultura e história vietnamitas. Ele é traído pela sua própria ingenuidade, sustentada numa aceitação “cega” das ideias veiculadas através das obras de York Harding, que defende a democracia e o papel do ocidente, levando-o a acreditar ser um grande conhecedor da realidade vietnamita.

A tentativa de aplicar as teorias de York Harding no Vietname, sem as questionar ou problematizar, conduzem-no à reprodução de ideias e à tomada de decisões que chocam com os princípios educativos americanos defendidos por John Dewey.⁴³

Segundo Dewey, a escola deveria formar “pássaros livres”, conscientes das suas capacidades, aptos para a acção, capazes de por si próprios, pela pesquisa ou pela actuação, encontrar o seu lugar na sociedade. Deste modo, Dewey valorizava a capacidade de pensar dos alunos, preparando-os para questionar e problematizar a realidade. Afastando-se das preocupações com o abstracto, inclinou-se para a acção, o agir constante, fazendo com que os seus seguidores buscassem, sem desânimo, a verdade, treinando-os para resolver os problemas que enfrentavam.

⁴³ Dewey foi um pregador intransigente das virtudes do individualismo e dos valores da democracia, identificando o seu nome de um modo definitivo com a educação secular, de massas, que caracterizou o século XX. Discípulo do filósofo Charles Peirce, e admirador de William James, defensores e difusores do pragmatismo,

Dewey insistia na necessidade de estreitar a relação entre teoria e prática, pois acreditava que as hipóteses teóricas só têm sentido no dia-a-dia, uma vez que a educação consiste numa constante reconstrução da experiência, de forma a dar-lhe cada vez mais sentido e a habilitar as novas gerações a responder aos desafios da sociedade. Daí que a educação não se cinja apenas à reprodução de conhecimentos, mas consista em incentivar o desejo de desenvolvimento contínuo e preparar as pessoas para transformar algo. A experiência educativa é, na verdade, uma experiência reflexiva, que deve resultar em novos conhecimentos.

Não obstante, Pyle não interiorizou os princípios educativos deste pedagogo, que consideram a educação como uma ferramenta poderosa ao serviço da democracia. Assim, a adulteração desses princípios, que assentavam na formação de seres pensantes, conscientes das suas capacidades, capazes de questionar e problematizar a realidade e preparados para qualquer eventualidade, conduziram ao insucesso de Pyle e, como consequência, ao insucesso do projecto democrático que queria instituir no Vietname.

Greene apresenta-nos Alden Pyle como o representante de uma nação caricaturada bidimensionalmente. Por um lado, Pyle pretende salvar o Vietname das garras de um regime totalitário, por outro lado, destrói e aniquila inocentes em prol dos mesmos ideais democráticos. Esta situação deve-se ao expansionismo americano, desconhecedor da realidade e das aspirações vietnamitas, que no seu desejo de criar democracias ao estilo ocidental, não tem em mente a peculiaridade, a especificidade e a realidade de cada país.

Thomas Fowler critica esta postura do americano e procura esclarecê-lo sobre o cansaço do povo vietnamita que, há décadas, enfrentava guerras sucessivas e, por essa razão, apenas pretendia viver em paz, de acordo com os seus valores. Esta atitude de Fowler pode constatar-se através do diálogo que estabelece com Pyle:

‘You and your like are trying to make a war with the help of people who just aren’t interested.’

‘They don’t want Communism.’

‘They want enough rice. They don’t want to be shot at. They want one day to be much the same as another. They don’t want our white skins around telling them what they want.’ (93)

3.1.3. Phuong ou Fénix renascida

O triângulo amoroso fecha-se com Phuong, a jovem vietnamita que se encontra no centro do conflito emocional. Phuong ou Fénix⁴⁴ - alguém que é capaz de renascer das cinzas, qual ave mitológica - tal como o povo vietnamita, demonstra uma capacidade enorme de se adaptar a novas situações, por uma questão de sobrevivência.

A relação que tinha com Fowler sucumbiu na presença de uma proposta mais aliciante: Pyle quer assumir um casamento, que funcionaria como uma fuga ao estigma social, pois a ligação de orientais com ocidentais era rejeitada pela sociedade vietnamita. “ I want to give her a decent life” (132). A capacidade de adaptação de Phuong a novas situações é impressionante, sobretudo quando reata a relação que mantinha com Fowler, depois da morte de Pyle. Tudo volta a uma normalidade aparente, como se não tivesse havido um interregno na relação. Porém, os seus sentimentos mantêm-se no domínio do enigmático como se pode constatar através da confissão de Fowler: “ (...) I remembered that first tormenting year when I tried so passionately to understand her, when I had begged

⁴⁴ Fénix era um pássaro mitológico que quando morria entrava em auto-combustão e passado algum tempo, renascia das próprias cinzas. Teria penas brilhantes, douradas, e vermelho-arroxeadas, e seria do mesmo tamanho ou maior do que uma águia. Segundo alguns escritores gregos, a fénix vivia exactamente 500 anos. Outros acreditavam que o seu ciclo de vida era de 97 200 anos. No final de cada ciclo de vida, a fénix queimava-se numa pira funerária e erguia-se das cinzas, levava os restos do seu pai ao altar do deus Sol na cidade egípcia de Heliópolis (Cidade do Sol). A vida longa desta ave e o seu dramático renascimento das próprias cinzas transformaram-na em símbolo da imortalidade e do renascimento espiritual.

her to tell me what she thought and had scared her with my unreasoning anger at her silences.” (133)

Disputada por dois homens que não têm em consideração a sua própria vontade, sentimentos e valores, Phuong representa uma luta alegórica pela alma do Vietname ou pela liderança do mundo democrático. Para além de perseguir a amante de Fowler, o americano é, na realidade, um agente da CIA, que está a organizar e a financiar uma Terceira Força, que irá enfrentar os franceses, bem como as forças comunistas de Ho Chin Min, com o objectivo de libertar o país do poder colonial, e de impedir a disseminação das ideias comunistas. A pretensão de Pyle em se querer apropriar de Phuong, personifica a política do seu país face ao Vietname do Sul.

Por uma questão de sobrevivência, Phuong pretendia apenas perspectivar um futuro mais promissor que a afastasse dos preconceitos da sociedade vietnamita. Não obstante, o seu envolvimento com um estrangeiro faz dela um alvo de discriminação e de rejeição por parte dessa mesma sociedade. Phuong, ambiciona uma posição estável, só possível através de um casamento e de um passaporte para a Europa ou para a América. Na impossibilidade de alcançar estes objectivos com Fowler, por ele ser casado e a mulher se recusar a conceder-lhe o divórcio, Phuong considera a alternativa proposta por Pyle, que tenta gerir a sua vida de acordo com os próprios interesses, à semelhança do que acontecia no Vietname, país que se encontrava exposto aos interesses de diversos países colonialistas e expansionistas.

Nesta obra assiste-se a uma mudança do ponto de vista romântico do amor e, conseqüentemente, do casamento que se transforma num contrato prático e comercial, cujo objectivo assentava na mudança de vida e de estatuto social, por uma questão de segurança e de respeito.

I'm not rich. But when my father dies I'll have about fifty thousand dollars. "Tell her I don't expect her to love me right away. That will

come in time, but tell her what I offer is security and respect. That doesn't sound very exciting, but perhaps it's better than passion. (76)

3.1.4. Ambiguidade Moral da Obra

Em *The Quiet American*, Greene revela o seu génio, engendrando um romance sobre a ambiguidade contemporânea, através da descrição do caos de um mundo moderno fragmentado e deteriorado captando, deste modo, a essência de *The Waste Land*⁴⁵ de T. S. Eliot, mas tendo sempre em mente que a criação literária deve ser reflexo do posicionamento do escritor face à sociedade que pretende representar, não se deixando intimidar por qualquer sistema político. Nas palavras de Greene, "A writer ought to be a bit of grit in the state machine. That applies to a democratic state machine, a socialist state machine or a Communist state machine."⁴⁶

A aniquilação de Pyle é apresentada por Greene como um acto inevitável que tem um fundamento de ordem moral e ética, pois o seu homicídio não se deveu a causas passionais, apesar do desespero e da dor provocados pela perda de Phuong, mas a um sentimento muito mais profundo e abrangente que se prendia com o seu desejo de preservar e salvar vidas de inocentes. Em nosso entender, ele representa, também, uma tentativa de restabelecer o direito à escolha do caminho a seguir pelo povo vietnamita, que à semelhança de qualquer povo, impregnado da cultura que o identifica, tem direito à sua liberdade de escolha.

⁴⁵ Contemporâneo de Greene, T.S. Eliot escreveu os seus primeiros poemas no início do século XX, quando o horror da Primeira Guerra Mundial e as profundas mudanças no pensamento humano e na organização socio-económico do ocidente balançavam os fundamentos da sociedade. Eliot conseguiu captar o espírito do seu tempo em *The Waste Land*, um poema publicado em 1922, e que faz parte da fase inicial da sua obra poética, na qual o poeta caracteriza a vida moderna urbana sem sentido e esperança. Neste poema, é representado o horror de uma civilização que rejeita o amor divino e humano e que, por isso, se torna estéril física, emocional e espiritualmente.

⁴⁶ Citação retirada do *site*: The New York Times on the Web
<<http://partners.nytimes.com/books/00/02/20/specials/greene-obit.html>>

A postura política assumida por Fowler representa a necessidade de repor os valores que tinham sido adulterados por alguém que não assimilara o verdadeiro espírito americano. Apesar de todos os condicionalismos adversos ao seu sucesso – a idade, o estado civil, o regresso iminente a Inglaterra - Fowler consegue superá-los e alcançar o objectivo desejado, embora os seus valores tornem penosa a sua decisão, que é visível nas suas palavras: “Everything had gone right with me since he had died, but how I wished there existed someone to whom I could say that I was sorry.”(186)

Podemos inferir que a palavra *someone* se refere a uma entidade metafísica, e Fowler sente necessidade de confessar o seu arrependimento em virtude do acto que praticou, pois participou na destruição de um homem puro e ingénuo.

A partir do momento em que presencia o horror do atentado bombista, a postura de Fowler altera-se, tornando-se sensível às necessidades dos outros seres humanos. Esta transformação traz-lhe uma recompensa: o divórcio e o retorno de Phuong.

Neste romance, Graham Greene pretende demonstrar que, embora os valores que estão na base da identidade americana (inocência, ingenuidade, ideais de democracia e liberdade) sejam nobres, o poder instituído aquando da Guerra do Vietname, potenciou-os e adulterou-os com o intuito de servirem os interesses da hegemonia económica e política, desvirtuando os ideais do sonho americano.

4. Duas Recriações Cinemáticas

4.1. A Realização de Joseph Mankiewicz

The Quiet American esteve na origem de uma primeira transposição para o cinema, realizada em 1958, com argumento e realização de Joseph Leo Mankiewicz.

Profissional dotado de uma escrita de qualidade e de uma vasta experiência como realizador, Mankiewicz ingressou no mundo do cinema pela mão do seu irmão Herman, argumentista consagrado em Hollywood, em 1929. Trabalhou na *Paramount* compondo legendas para os filmes mudos. Em 1934, na *Metro Goldwyn Mayer (MGM)*, expressou ao seu director, Louis Mayer o desejo de se dedicar à realização de filmes. Foi na produção que iniciou o seu trabalho nesta empresa cinematográfica. Em 1944, Mankiewicz estreou-se com o filme *Dragonwick*, na *20th Century Fox*, a que se seguiu *A Letter To Three Wives* e *All About Eve*, cujos argumentos mereceram relevo devido às suas qualidades literárias excepcionais. Com ambos os filmes, Mankiewicz recebeu dois Óscares: para *Best Writer* e *Best Director*. Em 1952, começou a sua carreira como *freelancer* e realizou *Julius Caesar*, de Shakespeare, para a *MGM*. Neste filme, Mankiewicz introduziu algumas mensagens políticas, o que não aconteceu quando, mais tarde, realizou *The Quiet American*.

O elenco escolhido por Mankiewicz contava com Audie Murphy e Michael Redgrave, nos principais papéis. Segundo alguns críticos, esta realização peca por distorcer a mensagem do escritor. A esta transposição do seu romance, Greene, teceu o seguinte comentário: “As maiores modificações alguma vez feitas a um livro meu podem ver-se em *The Quiet American*.”⁴⁷ Também em França, Georges Sadoul, estava solidário com o escritor, referindo que “o sentido do livro é modificado de tal modo que só se pode falar de traição.”⁴⁸

A adaptação de um romance para o cinema não se resume a uma cópia mecânica de uma fonte, mas pressupõe uma transposição ou uma tradução de um conjunto de convenções para outro meio, combinando as qualidades essenciais da narrativa literária (narrativa verbal) e da arte visual (a representação pictórica) através das suas próprias propriedades formais e de significado, nomeadamente a posição e movimento da câmara, enquadramento, iluminação, som e edição. Estes

⁴⁷ João Bénard da Costa, “The Quiet American”. Textos CP, Pasta 47. 611-13.

⁴⁸ *Ibidem*.

são os significados preliminares através dos quais o realizador pode reproduzir, moldar e assim exprimir e avaliar o sentido de uma narrativa.

Quando uma obra literária é transposta para cinema, é metamorfoseada não só pela câmara, pela edição, pelas representações, pelo cenário e pela música, mas pelos códigos e convenções distintas do filme, pelos elementos culturais significantes e pelas interpretações do produtor e do realizador. O novo registo criado, através de um tipo diferente de processo imaginativo, pode exumar significados que podem ter sido perdidos, condensados e destituídos de alguns dos seus recursos linguísticos, quando o texto da narrativa dá origem ao guião.

O filme também transmite uma grande variedade de sinais culturais – as expressões faciais, os gestos, os dialectos, o guarda-roupa, o tipo de personagens, a arquitectura, a publicidade, a paisagem, e os artefactos comuns do seu cenário, devem-se à expressão semiótica de uma cultura, num período particular da história. Estes sinais são uma espécie de linguagem cultural, pois têm uma qualidade mimética ou de documento e, desse modo, constituem uma fonte de verosimilhança, sendo também um índice de ideologias, valores, e convenções através das quais adquirimos experiência.

Nesta acepção, o cinema não é apenas filme, mas encerra tudo o que torna possível a realização e o visionamento da obra cinematográfica. Marc Ferro considera ser possível:

Analyser dans le film aussi bien le récit, le décor, l'écriture, les relations du film avec ce qui n'est pas le film : l'auteur, la production, le public, la critique, le régime. On peut espérer ainsi comprendre non seulement l'ouvre mais aussi la réalité qu'elle figure. (Ferro 2003: 41-2)

Quando um guião é transposto para o ecrã e é visto pelo público, a dialéctica entre o filme e o espectador não é a mesma que a que se estabelece entre o texto literário e o leitor. Em resposta aos sinais e códigos, às convenções que dependem de um contexto cultural partilhado ou *geist*, a audiência

experiencia um filme, proporcionando sentimentos ajustados, percepções e interpretações e, assim, completa a obra cinematográfica. Isto tende a ocorrer se o significado cinematográfico é transmitido pela acção dramatizada ou por uma metáfora, ou através da interpretação e expressão de estados de alma ou estados de memória que relacionam o tempo passado com a experiência do presente. Símbolos visuais e metáforas são usados, muitas vezes, durante a acção de um filme de modo a intensificar o seu significado.

A adaptação feita por Carol Reed da obra de Greene, *The Third Man* (1949), constitui um exemplo destes artefactos. O filme representa Viena no final da guerra. A maior parte da acção decorre nas ruas, entre fragmentos de arquitectura barroca e nos esgotos da cidade, enquanto a banda sonora dissonante ecoa com um murmúrio multilingual, as vozes da polícia militar. O plano de fundo visual e sonoro do filme torna-se num objectivo correlativo apocalíptico. A Europa é apresentada como uma *Waste Land* – cultural, espiritual e economicamente, exausta devido à guerra, ocupada pelas potências estrangeiras enfraquecidas e pela corrupção interna. A narrativa é contida numa série de metáforas visuais e sonoras que funcionam como discurso com o fim de expandir o seu significado que depende de um contexto cultural partilhado.

À semelhança do que acontece com a literatura, o filme tem a capacidade de representar múltiplas camadas de tempo e de consciência: tempo passado, tempo presente, tempo futuro, tempo imaginativo. Isto é, muitas vezes, conseguido através de convenções bem estabelecidas que sinalizam um *flashback*, um sonho ou um *flashforward*.

Outro aspecto relevante a ter em consideração aquando da adaptação da obra literária ao cinema, prende-se com as diferenças nacionais, mudanças expressivas na interpretação que podem ocorrer quando um texto literário produzido num período histórico é adaptado, mais tarde, sujeito aos preconceitos culturais e ideológicos da indústria. Deste modo, a adequação de visão e o talento são alguns dos factores determinantes da qualidade da adaptação de uma obra literária ao cinema.

Na opinião de Doc Comparato, apesar de existirem vários graus de adaptação de uma obra literária ao cinema, a adaptação proposta com “base em” exige a integridade da história, embora a fidelidade que o adaptador guarda em relação ao original seja menor, esta deve ser reconhecida, podendo propor um final diferente. Esta regra foi seguida por Mankiewicz uma vez que a sua adaptação subverte a mensagem final que Greene pretendia veicular. A crítica de cinema, Rose Capp, no artigo “The Quiet American” aborda esta questão:

Joseph Mankiewicz’s earlier interpretation of *The Quiet American* (...) earned Greene’s abiding opprobrium. Shot on location in Saigon and produced within a few years of the novel’s publication, Mankiewicz’s script, amongst other changes, significantly diminished the culpability of the eponymous American of the title, thereby undermining Greene’s trenchant political critique.⁴⁹

A adaptação que Mankiewicz fez da obra de Greene, foi muito criticada, tendo sido colocada a hipótese do realizador ter sido alvo de censura, tendo em conta que algumas das suas realizações anteriores indiciavam uma certa irreverência em relação aos cânones da época.

Embora os Estados Unidos se considerassem o baluarte da liberdade e da democracia no mundo, viveram entre 1947 e 1957 um período de repressão e de privação da liberdade de expressão. Obcecados com a ideia de uma infiltração e de uma conjura comunista, os Estados Unidos perseguem um inimigo, a nível interno. Esta política de perseguição e de repressão não é um fenómeno inédito no panorama político norte-americano. Embora com contornos diferentes, após a Primeira Guerra Mundial, entre 1919 e 1920, deparamo-nos com uma situação semelhante vivida nos Estados Unidos. A crescente actividade sindical e o mal-estar social, patente em alguns atentados, conduziram a uma campanha de

⁴⁹“Senses of Cinema” do artigo *The Quiet American* escrito por Rose Capp. Apr. 2004
<http://www.sensesofcinema.com/contents/03/24/quiet_american.html>

repressão. Foram encarcerados cinco mil suspeitos políticos, perseguidos numerosos professores e muitos estrangeiros que se tinham fixado há pouco tempo nos Estados Unidos. Estes suspeitos foram detidos, julgados e acusados de crimes que não tinham cometido e deportados, devido ao receio das suas convicções políticas e da disseminação de ideias conotadas com a esquerda. Estas medidas foram aplicadas no sentido de se libertar o país do contágio da Revolução Russa e do perigo dos agitadores vermelhos. Um bom exemplo deste tipo de medidas foi o caso de Sacco e Vanzetti⁵⁰. Em plena Guerra Fria, o *Red Scare* dá lugar à *Witch-hunt*, tendo como pano de fundo um cenário semelhante, mas com resultados mais controversos e contundentes. “What ever the deeper causes of the Second Red Scare, few doubt that Senator Joseph R. MacCarthy did more than any other individual to turn the concern about domestic disloyalty and security into a form of national hysteria.” (Stikoff 1991: 74)

Em 1945, os meios de comunicação social americanos mencionavam a proliferação de simpatizantes das ideias comunistas no seu país e em todas as áreas da sociedade, o que se tornou uma preocupação séria para a administração americana. “The ‘fellow traveler’⁵¹ is everywhere, in Hollywood, on college faculties, in government bureaus, in publishing companies, in radio offices, even on the editorial staffs of eminently capitalistic journals.” (Stikoff 1991: 69)

Embora o Senador republicano Joseph McCarthy represente, por excelência, o anticomunismo histórico do princípio dos anos cinquenta, a ponto de dar o seu nome a esse fenómeno, a verdade é que não foi ele o iniciador dessa política, mas sim o Presidente Truman, um democrata, que, em Março de 1947, decidiu verificar a lealdade dos funcionários federais. Deste modo, a aplicação da política externa de confronto com a URSS, estabelecida pela Doutrina Truman, reflecte-se, a nível interno, na adopção de políticas repressivas. Em Junho de 1947, o Congresso norte-americano aprova a Lei Taft-Hartley, declarando ilegais

⁵⁰ Estes dois emigrantes italianos foram acusados de roubo e homicídio e electrocutados, devido às suas actividades anarquistas.

⁵¹ Esta expressão refere-se a simpatizantes do Partido Comunista, que não eram membros do partido.

certas formas de greve, limitando a representação dos sindicatos, concedendo ao presidente o direito de suspender greves e obrigando os responsáveis sindicais a atestarem que não eram, nem membros nem simpatizantes do Partido Comunista. Esta lei diminuiu a força dos sindicatos e enfraqueceu as conquistas sociais do *New Deal*.

Esta política de combate contínuo à expansão do comunismo soviético em prol da defesa dos valores ditos “americanos” da sociedade liberal, símbolos do progresso do consumo e da liberdade ocidental, intensifica-se a partir de 1950, com a aprovação da Lei MacCarran-Nixon, exigindo o registo de todas as organizações ou simpatizantes da ideologia comunista. Esta lei é a base imediata do desencadeamento do McCartismo nos Estados Unidos e da sua disseminação no mundo ocidental, estimulando restrições às actividades socialistas e comunistas na maioria dos países sob influência norte-americana, inclusive na Europa.

No Editorial do jornal *The Daily Pennsylvanian* de 6 de Outubro de 1952, Irwin Kahn refere essa preocupação através da seguinte declaração:

At this very moment the United States is engaged in two wars – the first, and most obvious, is the war of men in Korea and the second, in the long run more important, is the war for men’s minds. In the latter, the weapons are words and the battlefield encompasses the entire globe. Though the battle in Korea is at a stalemate, the war of words is going against us – with results which may ultimately lead to the defeat of democracy and our economic system. It is very important to pull this war out of the fire and win a few decisive victories.

That we are losing the war is plainly evident. Without a single shot being fired, Communism has spread throughout the European continent.

No início dos anos 50 do século XX, o senador americano, Joseph McCarthy, esteve no centro das atenções do país, devido às suas acusações bombásticas. Na sua óptica, em todos os sectores da sociedade americana existiam

comunistas infiltrados, até nas mais altas esferas do governo. Segundo informações secretas existiam 205 comunistas infiltrados no Departamento de Estado Americano. Através das seguintes declarações do senador McCarthy podemos constatar a histeria anticomunista que assolava a Administração americana:

The reason why we find ourselves in a position of impotency is not because our only powerful potential enemy has sent men to invade our shores, but rather because of the traitorous actions of those who have been treated so well by this Nation. It has not been the less fortunate or members of minority groups who have been selling this Nation out, but rather those who have had all the benefits that the wealthiest nation has had to offer – the finest homes, the finest college education, and the finest jobs in Government we can give.

This is glaringly true in the State Department. (...) In my opinion the State Department, which is one of the most important government departments, is thoroughly infested with Communists. (Sitkoff 1990: 75-6)

Após ter testemunhado no Comité de Relações Exteriores do Senado, McCarthy mostrou-se incapaz de identificar os nomes dos supostos espões comunistas, tanto no Departamento de Estado, como em qualquer outra pasta governamental americana.

A nação americana, interiorizando os temores e frustrações de um país enfraquecido pela Guerra da Coreia e apavorado com os avanços comunistas na Europa de Leste e na China, apoiou o senador, considerando-o um patriota dedicado e guardião dos ideais americanos.

O McCartismo manifestou-se através da organização de comissões de investigação, que acusavam de actividades antiamericanas qualquer pessoa suspeita de ligação a movimentos ou organizações consideradas comunistas. Deste modo, legitimou uma caça às bruxas na área cultural e no mundo operário,

atingindo artistas, directores e guionistas que, durante a guerra, se manifestaram a favor da aliança com a União Soviética e, depois, a favor de medidas para garantir a paz e evitar novo conflito.

As investigações conduziram à suposta identificação de um vasto número de pessoas com ligações ao partido comunista, tendo estes sido banidos e ostracizados por colegas e empresas. Alguns ultrapassaram esta questão trabalhando sob pseudónimos, como foi o caso do Dalton Trumbo, mas a maioria, enfrentou o espectro do desemprego, numa situação retratada no filme *The Front*, uma produção de Martin Ritt, de 1967.

A Comissão sobre as Actividades Anti-americanas (*House Un-american Activities Committee* ou HUAC), criada em 1938, pela Câmara dos Representantes chefiada por Martin Dies, para aniquilar a subversão comunista e fascista, foi reactivada em Outubro de 1947, sob a presidência do Representante J. Parnell Thomas e, mais tarde, pelo Senador McCarthy. Desta feita, a comissão tinha por objectivo investigar supostas actividades subversivas e erradicar a presença de comunistas nos Estados Unidos. À semelhança do que se passava num tribunal, as testemunhas tinham de prestar juramento e deviam responder às perguntas feitas pelos membros da comissão. A sua recusa podia conduzir à condenação, por desrespeito ao Congresso.

Embora tenha investigado vários sectores da sociedade, Hollywood foi o alvo preferencial da Comissão, devido à sua grande visibilidade. "The hearings became a media event of international proportions. They focused attention on movie stars and other celebrities, and sensationalized the question of communist infiltration."(Couvares 1996: 237)

Entre os perseguidos, destaca-se o caso do interrogatório de directores, argumentistas e técnicos cinematográficos, que ficou conhecido como os "Dez de Hollywood". Este grupo era formado por Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner, Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott e Dalton Trumbo (um dos mais consagrados escritores e argumentistas de cinema). Todos foram acusados de fazerem a

apologia do comunismo nos seus filmes. Chamados a depor diante do Comité do Senado, o argumentista Dalton Trumbo, o realizador Edward Dmytryk bem como os seus amigos negaram-se a responder se eram ou tinham sido membros do Partido Comunista, optando por exercer os seus direitos de cidadãos americanos, evocando a 1ª Emenda.

Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or of the press; or the right of the people peaceably to assemble, and to petition the government for a redress of grievances.⁵²

Esta recusa valeu-lhes uma condenação por perjúrio e foram sentenciados a penas que variaram até um ano de prisão, deixaram de exercer a sua actividade profissional em Hollywood e integraram a "lista negra", criada pelos próprios estúdios cinematográficos, a partir de 1947, com o intuito de expurgar os “vermelhos” de Hollywood e para minimizarem os prejuízos da crise económica que os assolava. A excepção ficou por conta de Dalton Trumbo, que passou a trabalhar sob o pseudónimo de Robert Rich, com o qual ganhou o Óscar de Melhor Guião pelo filme *The Brave One* (1956). Depois disso, escreveu ainda guiões para filmes famosos, como *Spartacus* (1960) e *Papillon* (1973). O reverso da medalha aconteceu com Elia Kazan, director de filmes famosos como *A Streetcar Named Desire*, (1951), *Splendor in the Grass*, (1961) e *On the Waterfront* (1954). Este realizador foi acusado de colaborar com McCarthy, delatando colegas simpatizantes do comunismo, situação que levou à sua não-aceitação, por parte dos seus pares. Um outro nome sonante de Hollywood, Walt Disney, delatou também alguns dos seus colaboradores.

A depuração da indústria cinematográfica foi realizada a todos os níveis e, entre os banidos encontram-se nomes, como os de Orson Wells, Bertolt Brecht,

⁵² Legal Information Institute. Jan.2004.
<<http://www.law.cornell.edu/constitution/constitution.billofrights.html>>

Charles Chaplin, Fritz Lang e Joseph Losey. Os que permaneceram nos Estados Unidos acabaram condenados ao ostracismo como aconteceu com Alvah Bessie, Dalton Trumbo, Albert Malz e John Garfield. Neste período, a realização de filmes dedicava-se, sobretudo, a convencer o país da necessidade de possuir instituições policiais e militares eficientes, pois constituíam a melhor defesa contra o perigo interno e externo. Elia Kazan destacou-se na realização deste tipo de filmes e em películas de propaganda anti-comunista.

Esta obsessão dos americanos pela ameaça comunista, apesar de o Partido Comunista não ter recebido mais de 0,25% dos votos nas eleições presidenciais tornou-se numa paranóia que atingiu todos os sectores da sociedade americana "Senator McCarthy sought Communists in government agencies abroad, in defense plants, in universities, and in the army." (Bedford 1972: 547) e só foi interrompida em 1957, quando o Supremo Tribunal considerou ilegais os métodos de investigação utilizados para lutar contra a ameaça comunista. A maioria da população manteve-se passiva, receando ser acusada de simpatias comunistas, em virtude de os delatores terem passado a ser considerados heróis nacionais. Apenas alguns americanos se declararam hostis a esses processos, nomeadamente os actores Humphrey Bogart e Katharine Hepburn, que criaram em 1947 uma Comissão para a Defesa da Primeira Emenda, tendo sido auxiliados pela *American Civil Liberties Union* (ACLU), a mais importante das associações americanas para a defesa das liberdades individuais.

Nessa altura, os Estados Unidos viviam um momento político conturbado, a nível interno, em que o papel da *American Legion*, na retórica maniqueísta que desenvolvia, assumia um papel vigilante preponderante no domínio governamental, cinematográfico e universitário.

Qualquer crítica à política americana era considerada anti-patriótica. Além disso, os métodos utilizados pelos defensores do McCartismo – a afirmação sem provas, a troca de documentos, o insulto e a ameaça – impediam que se tomassem atitudes arrojadas e, enfrentar esta máquina política poderosa, tornava-se uma missão impossível. É importante referir que este clima de suspeição e delação que

se espalhou pelo país teve como resultados o desemprego, a perseguição, o trabalho clandestino e mesmo o recurso ao exílio.

Perante este cenário de repressão, falta de liberdade de expressão e de coacção psicológica, é natural que Mankiewicz se tenha sentido constrangido a não optar por uma adaptação anti-patriótica, num período de derrapagem antidemocrática na história das liberdades americanas, devido à tensão interna e pela pressão do próprio estúdio de cinema, que como se sabe estava sujeito a um código de auto-censura específico da indústria cinematográfica.

Quando Mankiewicz visitou o Vietname com o objectivo de pesquisar para o filme, o realizador contactou com Lansdale, chefe da CIA na Missão Militar em Saigão, que mais tarde lhe enviou uma carta datada de 17 de Março de 1956, com o intuito de dar respostas e, simultaneamente, prestar alguns esclarecimentos. “During your visit to Saigon, I promised to send you answers to some of your questions about “The Quiet American.” Some of the answers are given below, and I think I’ve figured out a helpful way for you to get answers to any other questions that come to you.” (Pratt 1996: 299,300)

Para além do relato dos acontecimentos descritos no romance, Lansdale apresenta nessa carta, também, sugestões de tratamento de determinadas cenas do filme, como por exemplo, as do atentado bombista na Praça Garnier.

The explosion in front of the Continental Hotel took place on 9 January 1952 (...) was believed to be caused by a charge of approximately 20 kilos of French melenite (...) wrapped in prima cord, placed in the trunk of a Citroen “15CV”(…) six to nine people were killed by the explosion and about eighteen were injured. (...) General Thé claimed credit for this explosion via a broadcast over the National Resistance Front radio. (...) I don’t know for certain sure whether this claim was fact or not, although he readily admitted to other guerrilla-type actions (...) which make this claim probably true. (...) Since General Thé is quite a national hero for his fight against the Binh Xuyenin 1955, and in keeping with your

treatment of this actually having been a Communist action, I'd suggest that you just go right ahead and let it be finally revealed that the Communists did it after all, even to faking the radio broadcast.⁵³

Através destes excertos podemos ter uma noção da forma como o chefe da CIA tentou manipular o realizador, de modo a que a mensagem a ser veiculada pelo filme servisse os meandros do poder político instituído. Em nossa opinião, este apoio bem como as clarificações de Lansdale influenciaram o argumento escrito por Mankiewicz.

A adaptação efectuada por Mankiewicz de *The Quiet American* distorce a mensagem de Greene que aborda a questão do terrorismo, da discórdia internacional bem como os usos e abusos do poder americano na Guerra do Vietname. A agência de espionagem OSS torna-se CIA e promove o terrorismo na Indochina financiando subversivos e causando a morte e destruição de inocentes nas ruas de Saigão, em prol da democracia e criando tiranos locais, capazes das maiores atrocidades. Deste modo, a crítica explícita que Greene faz à política externa americana, incapaz de ver para além do seu fervor comunista, dá lugar a uma visão patriótica, logo pró-americana, defendida por Mankiewicz, que vem na linha do *Hays Code*. Este código de auto-censura interditava vários assuntos, nomeadamente, formas ilícitas das relações sexuais livres, cenas que mostrassem adultério, (secção II do código) e revelassem sentimentos antipatrióticos (secção X). Para uma melhor compreensão do código seleccionámos alguns excertos:

Out of a regard for the sanctity of marriage and the home, the triangle, that is, the love of a third party for one already married, needs careful handling. The treatment should not throw sympathy against marriage as an institution. (...) The just rights, history, and feelings of any nation

⁵³ *Ibidem*.

are entitled to most careful consideration and respectful treatment.⁵⁴

Desta forma, o romance de Greene teria de sofrer transformações para que estas regras fossem cumpridas, quer no que diz respeito ao adultério e ao triângulo amoroso quer ao sentimento anti-patriótico. Com efeito, nas palavras do correspondente do jornal *The Times*, o realizador faria um “film ‘travesty’ of the novel,”⁵⁵ e a sua versão favorecia os ditames do regime americano, conforme podemos verificar através desta citação:

It transpires that the general theme of the film will bear little relation to that of the book. Hollywood’s version will be a safe one – that of the triumphant emergence of the democratic forces in the young and independent state of Vietnam backed by the United States, accompanied by the downfall of the British and French imperialists. The Vietnamese heroine, after the death of the American whom she loved, acts as a good nationalist by rejecting the cynical opium-smoking Englishman in favour of a politically irreproachable Vietnamese husband. (Falk 2000: 96)

O realizador absolve o americano da culpa, limpando assim, a imagem americana denegrada por Greene. Nesta acepção, a personagem de Alden Pyle, criada por Mankiewicz remete para o jovem americano imbuído de um profundo sentimento patriótico e democrático, que acredita nas opções políticas tomadas pelo seu país e ajuda a concretizá-las no palco de guerra que é o Vietname. Segundo Pyle, o futuro do país passava pelo apoio da Administração americana a uma terceira força liderada por um vietnamita exilado nos Estados Unidos. A este

⁵⁴ *ArtsReformation*. Feb. 2005.

<<http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>>

⁵⁵ Um subtítulo do jornal *The Times*, escrito pelo correspondente em Saigão, datado de 9 de Janeiro de 1957.

propósito, Muse Eben, escreve em *The Land of Nam: The Vietnam War in American Films*:

Pyle is a free agent. America did not need to call up its young men in the defense of freedom; they saw the need to destroy the threat of communism and responded. Pyle in particular responds by coming to Viet Nam with plans to develop its economy through a plastics industry. His deeply felt belief that America is Viet Nam's best hope (he even intimates that it is a Vietnamese man who has been to Princeton [as was President Diem] who "if all goes well" will "be its leader"). (Muse 1995: 26)

Audie Murphy, o soldado mais condecorado da Segunda Guerra Mundial, foi o actor escolhido por Mankiewicz para desempenhar o papel do inocente e heróico Alden Pyle, surge no filme como sendo apenas "The American". Por sua vez, Michael Redgrave deu corpo à personagem do jornalista inglês, Thomas Fowler.

Esta versão de Mankiewicz transfigura as posições políticas defendidas por Greene, no que se refere aos atentados terroristas. Devido ao facto de ser um veterano dos serviços secretos britânicos, Greene usou os seus contactos nos serviços de segurança franceses para investigar os ataques terroristas de Janeiro de 1952, em Saigão, tendo descoberto uma campanha americana para criar uma Terceira Força, que se opunha ao comunismo e ao colonialismo e que tinha sido criada com o objectivo de implantar um regime democrático no Vietname, bem ao estilo americano. Além disso, as actividades da terceira força estavam escudadas pela Economic Aid Mission, uma organização de fachada criada pela CIA.

O relato dos atentados bombistas efectuados no romance põe a descoberto as maquinações dos serviços secretos americanos e dá-nos um retrato dos acontecimentos. Contudo, a adaptação de Mankiewicz altera a mensagem inicial, o americano surge na praça com um camião da United States Christian Mission para prestar assistência médica aos feridos. Por sua vez, Fowler, que tinha sido

ludibriado pelos comunistas, permanece no meio da carnificina, acusando o americano de envolvimento no ataque. Ao invés do romance de Greene, Pyle revela a sua indignação gritando: “For once in your life, why don't you just shut up and help somebody?”⁵⁶

Um artigo publicado no *site* Channel 4 alude à transfiguração efectuada por Mankiewicz, na medida em que este apresenta Fowler como um indivíduo guiado pelo ciúme:

Greene particularly objected to the way Mankiewicz changed the ending of his book, yet the alteration, whilst creating an American martyr, does heighten the tragedy of Fowler's mistaken intervention, which is fuelled by as much by sexual bitterness as by any humanitarian concerns.⁵⁷

De acordo com a versão de 1958, os ataques terroristas foram efectuados pelos comunistas para ludibriar Fowler e induzi-lo a assassinar o americano e a não permitir a implementação da sua versão democrática da Terceira Força. Nesta linha de ideias, o inspector Vigot diz a Fowler "It was the idea that had to be murdered. To help assassinate the idea, the Communists needed someone "gifted in the use of words," someone who would substitute "a work of fiction, an entertainment" for reality."⁵⁸

A versão proposta por Mankiewicz transfigura os contornos políticos da obra, adulterando a mensagem que Greene queria transmitir, pois o seu romance anti-americano deu lugar a uma versão cinematográfica anti-comunista. No artigo “Between Sin and Salvation” alude-se à opinião de Greene:

Greene hated the first version, by Joseph Mankiewicz. Funny; Mankiewicz was no big fan of the values he thought the book was espousing. He regretted, he told reporters, "the anti-Americanism and the

⁵⁶ By the Bombs'Early Light; Or, The Quiet American's War on Terror. H.Bruce Franklin. Jan. 2005. <<http://andromeda.rutgers.edu/~hbf/QUIETAM.htm>>

⁵⁷ Channel 4. Mar. 2005.<<http://www.channel4.com/film/reviews/film.jsp?id=107406>>

⁵⁸ Ibidem.

Communist footsie-ism which is loose in the world". Perhaps he was scared that he would be rounded up by Joseph McCarthy's foot soldiers and hounded out of Hollywood.⁵⁹

Com efeito, esta versão considerada por Greene “A propaganda piece for american policy in Vietnam”⁶⁰ foi dedicada pelo seu realizador ao Presidente Diem e as receitas das primeiras exposições reverteram a favor de um dos principais patrocinadores de Diem, The International Rescue Committee.

Para melhor entendermos o momento político que o país atravessava, analisámos duas cartas escritas por Edward Geary Lansdale datadas de 28 de Outubro de 1957, e das quais vamos apenas transcrever algumas partes. Na primeira carta dirigida ao Presidente Ngo Dinh Diem, Lansdale escreve:

Just a little note to tell you that I have seen the motion picture, “The Quiet American,” and that I feel it will help win more friends for you and Vietnam in many places in the world where it is shown. When I first mentioned this motion picture to you last year, I had read Mr Mankiewicz’s “treatment” of the story and had thought it an excellent change from Mr Greene’s novel of despair. Mr Mankiewicz had done much more with the picture itself, and I now feel that you will be very pleased with the reactions of those who see it. (Pratt 1996: 306)

Segundo Lansdale, este filme de Mankiewicz servirá os propósitos da CIA, como meio difusor de propaganda política e de apoio a Diem, considerando-o como legítimo governante do Vietname do Sul. Além disso, é notória a satisfação de Lansdale face às alterações que Mankiewicz fez ao romance de Greene. Deste modo, e parafraseando as palavras de Greene, o filme pode ser considerado propaganda política pró-americana.

⁵⁹ Arts.telegraph. “Between Sin and Salvation”

<<http://www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2002/11/29/bfgreen29.xml>>

⁶⁰ *Ibidem*.

Da segunda carta dirigida ao General O’Daniel transcrevemos o seguinte excerto:

Thanks to you, I attended the screening of “The Quiet American” in Washington last Thursday. It was quite an experience to see and listen to a mature approach to such recent events in Vietnam, and one so understanding of the things free men believe in. (...) I understand (...) that some of the American gals who were out in Vietnam when we were, had expressed some concern about getting some sort of government clearance on this. I feel that this is nonsense. However, I took the liberty of inviting a number of folks from practically all departments, agencies, and services concerned with psychological, political and security affairs to attending the screening – and they all seemed to enjoy it as much I did. Suggest that you don’t let the question of security raise its head again. (Pratt 1996: 308,309)

Desta feita, Lansdale regozija-se com a abordagem dos acontecimentos feita no filme, visto este esclarecer quaisquer dúvidas que a Administração pudesse ter em relação ao envolvimento do país na Indochina. E para que não surgissem dúvidas sobre a política externa norte-americana, Lansdale convidou representantes dos diferentes departamentos relacionados com a segurança do país de modo a silenciar algumas vozes dissonantes.

Considerando as alterações levadas a cabo por Mankiewicz, e o apoio da classe política, a primeira versão cinematográfica de *The Quiet American* só poderia ser alvo de uma recepção acalorada, por parte da crítica e do poder instituído. “The first film adaptation, released in 1958, directed by Joseph L. Mankiewicz (...) was critically well received.”⁶¹

É importante relembrar que este filme surgiu em 1958, em plena Guerra Fria, com a Administração democrática empenhada numa cruzada anti-comunista

⁶¹ Wikipidea Encyclopedia. <http://en.wikipedia.org/wiki/The_Quiet_American>

na Europa e Ásia, quando o fantasma do comunismo assombrava, de novo, a vida social, económica e política do país. “Where Greene’s novel maintained Pyle’s ultimate culpability and Mankiewicz’s film undermined it, Noyce’s version has it each way.”⁶²

4.2. A Versão de Phillip Noyce

Transpor para o cinema uma obra de Graham Greene não constava dos planos de Phillip Noyce, contudo, em 1995, durante uma viagem ao Vietname, a compra acidental do único livro em língua inglesa disponível no museu Ho Chi Minh, despertou o seu interesse: “I bought a plain green-covered book that I thought was a book of poetry by Ho Chi Minh.”⁶³ It turned to be a green-covered novel. The book was *The Quiet American*.⁶⁴ A viagem ao Vietname, a leitura do romance e o facto de ter visitado os locais descritos na obra, despertaram nele um desejo enorme de produzir um filme. No Vietname, Noyce indagou a quem pertenciam os direitos de autor e, quando Sydney Pollack desistiu da produção da obra de Greene, o realizador acreditou que a produção do filme inspirada naquela obra seria algo que lhe estava destinado. “It was as if the book had been sent to me”.⁶⁵

A segunda versão de *The Quiet American* surgiu em 2002, dirigida por Phillip Noyce, um realizador de renome no panorama do cinema mundial. O cineasta australiano fez a incursão no mundo da realização na *Australian National Film School*, onde realizou um documentário com a duração de cinquenta minutos

⁶² Citação retirada do *site Senses of Cinema* do artigo *The Quiet American* escrito por Rose Capp. Apr. 2004.

<http://www.sensesofcinema.com/contents/03/24/quiet_american.html>

⁶³ The Seattle Times, Local playwright helps bring ‘Quiet American’ to big screen. Mai 2004

<<http://seattletimes.nwsources.com/news/entertainment/orcars2003/news/schenkkan04.html>>

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

que lhe valeu o prémio para a Melhor Curta-metragem Australiana do Ano (*Best Australian Short Film of the Year*).

A sua carreira profissional teve início em 1975, com o filme *God Knows Why But It Works*, que preparou o caminho para, em 1977, produzir *Backroads*. Em 1978, dirigiu e co-escreveu *Newsfront*, filme galardoado, na Austrália, com três prémios: Melhor Filme, Melhor Realizador e Melhor Guião Original (*Best Film, Best Director e Best Original Screenplay*). Além disso, *Newsfront* foi o filme escolhido para a abertura do *London Film Festival* sendo, também, o primeiro filme australiano apresentado no *New York Film Festival*.

O realizador australiano fez o seu *debut* em Hollywood com o filme *Dead Calm*, em 1989, um *thriller* psicológico que lançou a carreira de Nicole Kidman, conferindo-lhe um papel de relevo no cinema americano. Assinou várias realizações, entre as quais se podem destacar *Patriotic Games, Clear and Present Danger, Sliver, The Saint, The Bone Collector, The Quiet American* e *Rabbit-Proof Fence*, considerados pela crítica “star-driven entertainments”, em virtude de terem lançado, alguns actores e actrizes, Sharon Stone e Harrison Ford, são dois bons exemplos dessa prática.

Numa entrevista, Phillip Noyce refere que foi influenciado, pelo cinema clássico dos anos 60 e início dos anos de 70, através de filmes como *Psycho* e *The Birds* e também por *Dr. Zhivago* e *Bridge on the River Kwai*, de David Lean, conjuntamente com os filmes do *American Underground* de Stan Brakhage, Jonas Mekas e Bruce Connor despertaram o interesse de Noyce para a realização cinematográfica e revelaram-se uma fonte de inspiração, pela sua forma e conteúdo e, também, pelo facto de serem realizados fora do sistema de Hollywood, com orçamentos reduzidos mas onde as expressões pessoais dos artistas podem irromper. Desta forma, Noyce sentiu-se motivado para a realização, apesar de todas os obstáculos que teria de enfrentar. Nas suas palavras:

“They empowered me actually to try to make a movie, me a young boy in a country that didn’t have a film industry.”⁶⁶

Inserido no sistema de estúdios de Hollywood, Phillip Noyce refere que o seu processo criativo tem de manter uma certa fidelidade ao referido sistema, daí que a realização de filmes deva ter como meta entreter o público mas, ao mesmo tempo, deva ser assegurado o seu êxito comercial, em virtude das avultadas somas que são investidas nas realizações fílmicas. Sobre esta questão, o realizador esclarece:

You always try to work for your audience, to entertain them, but that being said, obviously, within the studio system you feel the sense of responsibility to the bank. There's so much money invested that maybe you're trying too hard to second-guess the audience within that system.⁶⁷

Quando o realizador não se sente intimidado pelo investimento no filme que está a realizar, as suas preocupações voltam-se para questões não materiais e, nesta medida, o seu empenhamento para com a história e as personagens é despoletado. Na perspectiva de Noyce: “So when you make a film with a much lower budget you still want to commit to the audience, but your first obligation can be to your story and to your characters. *Rabbit-Proof Fence* was six million and *Quiet American* was twenty-two million.”

Depois de se integrar em Hollywood e de se dedicar durante treze anos a realizar filmes dispendiosos e, muitas vezes, vazios de conteúdo, o realizador australiano regressou à abordagem de temáticas de cariz político do início da sua carreira, com filmes como *Rabbit-Proof Fence* e *The Quiet American*, realizados à margem do sistema de Hollywood. Nestas duas representações fílmicas, o realizador incita o público australiano e americano, respectivamente, a enfrentarem verdades desconfortáveis que fazem parte do passado recente destes

⁶⁶ Walter Shaw. “Noyce Guys Finish First.” Jan. 2005.
<<http://www.filmfreakcentral.net/diff/pnoyceinterview.htm>>

⁶⁷ Ibidem.

dois países, revelando-se uma verdadeira inflexão no tipo de filmes por si apresentados. Devido à sua origem e ao local de trabalho, Noyce considera que:

In Hollywood you hang out in an expatriates' bubble, surrounded by Germans, South Americans, a few Brits and Australians," he says. I felt very much in between cultures. In that sense, you're a perfect footsoldier for Hollywood, because you're unencumbered by any cultural loyalties. You're an international man. I had become alienated from my own culture.⁶⁸

Seguindo esta linha de pensamento, a sua visão sobre determinados acontecimentos torna-o imparcial o que permite um distanciamento nas abordagens que faz. Estes dois filmes demonstram um conhecimento profundo dos problemas sociais, históricos e políticos dos países a que estes se reportam, não revelando qualquer lealdade, nem ao seu país de origem, nem ao de acolhimento, ressaltando, assim, a sua isenção no tratamento das temáticas abordadas. Embora a problemática das obras seja diferente, estas revelam aspectos comuns. Nas palavras de Noyce: "They're both about colonialism and people who think they're doing the right thing but cause enormous disruption - about killing with kindness"⁶⁹

Num país em que as relações entre brancos e aborígenes se pautou pela política de pacificação pela força, norteadas pelo ideário político da época que defendia que os aborígenes deveriam ser assimilados e europeizados através da miscigenação, *Rabbit-Proof Fence*, baseado no *bestseller Follow the Rabbit-Proof Fence*, de Doris Pilkinton Garimara e com um argumento de Christine Olsen, aborda a questão dos milhares de crianças aborígenes retiradas, à força das famílias, pelo governo australiano, com o objectivo de as integrar num programa de assimilação na sociedade branca dos anos de 1930. O *Aborigines Act* (1905-

⁶⁸Stephen Applebaum."Film: Noyce Work". Apr. 2005
< <http://thescotsman.scotsman.com/s2.cfm?id=1237872002>>

⁶⁹ O acesso a este artigo foi conseguido através do *site* : Find Articles. Apr. 2005.
<http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qn4159/is_200212/ai_n12670779>

1936) conferia o suporte legal a esta “policy of removal”.

Devido à temática delicada que aborda, a recepção do filme levantou grande controvérsia por parte da crítica. Com efeito, comentadores de direita acusam o realizador de “fabrication”, enquanto outros negam a existência do programa de segregação dos aborígenes, talvez, um ressurgimento dos mitos revisionistas da História. É nossa convicção, que a polémica que surgiu em redor do filme se prende com o facto de este levantar questões tão diversificadas como a ética, a identidade nacional e os direitos humanos, questionando a política australiana quanto aos aborígenes.

Por sua vez, *The Quiet American*, relembra as feridas profundas que o envolvimento no sudeste asiático abriu na sociedade americana, em particular, e noutros países, em geral, sobretudo, o caso da Austrália. Compreende-se, assim, a posição de Noyce expressa numa entrevista concedida a Stephen Applebaum.

Obviously all of us have thought about Vietnam, particularly in my generation in Australia that were part of conscription and fought there. Our friends came back forever changed, so there were a lot of questions. Well, same thing with our relationship with Australia's indigenous population. I was reading the script and suddenly it was pressing buttons. Buttons that you, along with the rest of the country, have not wanted pressed.⁷⁰

Em *The Quiet American*, o realizador apresenta um triângulo amoroso para expor o início das actividades devastadoras dos serviços secretos americanos no sudeste asiático. A natureza multifacetada da história despertou o interesse de Noyce que refere: “If it were just the murder mystery, it'd be great, if were just a complicated love triangle romance, it would be great, if it were just a political thriller it would be great, but it's all three rolled into one.”⁷¹ Contudo, outra

⁷⁰ Stephen Applebaum. “Film: Noyce Work”. Apr. 2005.
< <http://thescotsman.scotsman.com/s2.cfm?id=1237872002>>

⁷¹ Excerto retirado de uma entrevista exclusiva de Phillip Noyce e publicada no *site* Efilmcritic. Apr. 2005.< <http://efilmcritic.com/feature.php?feature=671>>

questão relevante que captou a sua atenção foi o facto de Greene ter publicado o romance em 1955, deixando, já nessa altura, pistas que conduziram a perguntas que ainda não tinham sido colocadas, pelo que se revelou uma obra presciente e intemporal, sobre o conflito americano no Vietname.

As problemáticas que exploram estes dois filmes revelaram-se incómodas para o poder político instituído, quer na Austrália, quer nos Estados Unidos. Sheila Johnson corrobora o nosso ponto de vista “The not so quiet Australian” publicado no jornal *The Independent on Sunday*: “It could perhaps have been foreseen that the Australian government would not be best pleased by Rabbit-Proof Fence. But the storm which broke over *The Quiet American* was altogether more unpredictable.”⁷²

Ao realizar estas duas obras, a carreira de Phillip Noyce parece estar a tomar um novo rumo, tornando-o um verdadeiro autor. Nas suas palavras:

I think that’s probably true. I was seduced by Hollywood. (...) I came here for the opportunity to make movies in a meritocracy. I, in some ways, got caught up in the treadmill, in the Hollywood machine. But I was always proud of the experience. (...) But for many years I wanted to make *The Quiet American*. But in a sense I was serving my time on the last few pitches while at the same time trying to mount *The Quiet American*, to find the actors and to find the money. (...) I could never have done it if I hadn’t a little bit of a reputation for making commercial movies. I certainly wouldn’t have got the money for *The Quiet American* if InterMedia, who were the financiers, hadn’t been convinced that maybe, despite the subject matter, there was a chance the movie could make money.⁷³

Segundo o realizador, pode-se estabelecer um certo paralelismo entre os dois filmes: “They both feature evangelists. In a sense the catalyst for each story is

⁷² O acesso a este artigo foi conseguido através do *site*: Find Articles. Apr. 2005. <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qn4159/is_200212/ai_n12670779>

⁷³ *Ibidem*.

a man who kills with kindness. The Brendan Fraser and Kenneth Branagh characters in both films are convinced that they're doing the right thing, in that what each of them wants to do is rescue."⁷⁴

À escolha da obra literária, está subjacente a criação de um guião, que estabelece a ligação da literatura com o cinema. Parafraseando Manuel Gutiérrez Aragón podemos dizer que ao escrever um guião, o argumentista já está a pensar em todos os elementos que compõem o filme, nomeadamente, nas imagens, nos actores, nas cenas, nos planos, entre outros.

A criação de um guião não consiste em transformar um texto literário em imagens, mas criar um texto que as descreva. Deste modo, escrever para cinema pressupõe a visualização das descrições apresentadas na obra literária, mas sempre imbuída do cunho pessoal que cada argumentista confere ao seu texto.

A versão de Noyce de *The Quiet American*, apresenta um argumento escrito por dois guionistas: Robert Schenkkan e Christopher Hampton, que se destacam pelas suas carreiras brilhantes, tanto no mundo do teatro como no do cinema.

A reputação de Robert Schenkkan deve-se à sua carreira como guionista e dramaturgo. Entre as peças que escreveu destaca-se *The Survivalist*, porém a sua obra-prima foi *The Kentucky Cycle*, a única peça, não produzida em Nova Iorque, que ganhou o Prémio *Pulitzer*. Como guionista escreveu argumentos para realizadores conceituados como Oliver Stone, Denzel Washington, Ron Howard e Kevin Kostner.

O percurso profissional de Christopher Hampton esteve, desde sempre, ligado à criação de textos para teatro e para cinema. Foi, contudo, a sua adaptação do romance *Les Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos, que o retirou do anonimato, pois esta produção foi alvo de cerca de duas mil representações no West End.

⁷⁴ Excerto retirado de uma entrevista exclusiva de Phillip Noyce e publicada no *site* Efilmcritic. Apr. 2005. < <http://efilmcritic.com/feature.php?feature=671>>

O seu trabalho mais recente para teatro consistiu na adaptação de *Sunset Boulevard* para Andrew Lloyd Webber, que produziu o espectáculo em Londres, Los Angeles, Nova Iorque, na Broadway, e no Canadá.

Hampton também escreve para televisão e para cinema. Os seus argumentos para filmes incluem, entre outros, *The Honorary Consul* (1984), baseado no romance homónimo de Graham Greene e *The God Father* (1986) baseado no romance de Peter Prince. Em 1988, ganhou o *Academy Award for Best Adapted Screenplay* para o texto *Dangerous Liaisons*.

Estes conceituados guionistas não conceberam, em conjunto, a escrita de *The Quiet American*. A primeira escolha de Noyce recaiu sobre Robert Schenkkan, que iniciou a escrita do guião em 1995 e, desde a primeira reunião preparatória, ficou bem nítida a ideia que ambos, Noyce e Schenkkan, pretendiam manter-se o mais fiel possível à obra literária. O esboço inicial sofreu algumas alterações após uma viagem ao Vietname, realizada com o intuito de fazer uma pesquisa profunda e minuciosa que permitisse obter um conhecimento amplo da história do Vietname e do seu povo.

Apesar de Schenkkan ter escrito o argumento com alguma rapidez, a realização do filme não se processou de imediato. Numa entrevista concedida a Richard Stayton, o argumentista esclarece:

The script was good enough, in my point, that it could elicit that kind of response that quickly, and it was a surprise to all of us at the time that this didn't happen right away. Then the project went into limbo for a while. Phillip and I both took other work.⁷⁵

Todavia, Noyce não desistiu do projecto e, em 1999, convidou Christopher Hampton para escrever um novo guião. Noyce e Hampton mantiveram-se em contacto com Schenkkan, no sentido de trocaram ideias e comentar as opções de

⁷⁵ Written by, Greene's Men in Vietnam, Richard Stayton. Mai 2004.
<http://www.wga.org/writtenBy/0203/vietnam_robert.html>

cada um. Deste modo, o produto final que surgiu no ecrã foi uma mistura do trabalho de ambos, uma síntese bem sucedida dos dois argumentistas com dois pontos de vista distintos: um americano e outro europeu.

O argumento proposto por Christopher Hampton e Robert Schenkkan para *The Quiet American* combina elementos de romance, assassínio, mistério e intriga política e ganha um tratamento mais incisivo. Em relação à sua adaptação de *The Quiet American*, Christopher Hampton, numa entrevista concedida a Richard Stayton e publicada no site *Written By*, refere que a adaptação de uma obra literária ao cinema, sofre sempre alterações que estão ligadas ao facto de terem de seguir regras diferentes, pois os meios também são diferentes “Most people are sophisticated enough to know that you can’t stick closely to the original. There are different laws from one medium to another.”

Christopher Hampton reforça a ideia de que o seu guião se mantém muito próximo da obra literária, por esta apresentar Fowler como narrador e, também, pelo facto de ter sido mantida a mensagem proposta por Greene.

Noyce was the great defender of Graham Greene. I had two overriding preoccupations with *The Quiet American*. One was that a certain aspect of the book should be respected because I thought it was fundamental to the story: that it be seen through Fowler’s eyes. (...) the second thing I was very, very adamant about was that when he decides to have the American killed, it is not because the American stole his girlfriend. It’s because he’s witnessed this terrorist outrage that he knows the American is responsible for. It shows him clearly what is going to happen in the future, so he decides to have the American killed for the sake of Vietnam.⁷⁶

Noyce geriu, com habilidade, os ambientes (Saigão colonial dos anos 50 do século passado, em retrato semi-realista semi-estilizado) e assegurou um ritmo

⁷⁶ *Ibidem*.

narrativo pesado, quase lânguido, que se cola ao calor mole e tropical dos locais onde a acção decorre. Esta adaptação emocional e politicamente complexa recria os gostos, cheiros e a essência do Vietname, da época.

O realizador e o seu elenco - Michael Caine como o céptico correspondente do *London Times*, Thomas Fowler, Brendan Fraser como o americano idealista, e Do Thi Hai Yen como a mulher vietnamita que ambos amam – são coadjuvados por um guião escrito bem ao estilo de Greene.

O triângulo amoroso torna-se uma metáfora para o envolvimento do ocidente no Vietname. Fowler representa o obsoleto e a corrupta influência colonial, enquanto Pyle representa a moral, a força americana procurando proteger o Vietname do comunismo e de si próprio. Phuong, por sua vez, representa a subserviência em relação a ambos os homens e, por analogia, do seu próprio país perante as potências imperialistas, conforme podemos constatar através das palavras de Rose Capp: “Phuong is a poorly defined character, a compendium of middle-aged male fantasies – in equal parts the enigmatic Asian temptress, and subservient but opportunistic subordinate whose affections can be readily bought.”⁷⁷

Os protagonistas greeneanos encontram-se imbuídos de um sentimento de compaixão pelo próximo que os impele, se necessário, ao sacrifício, ideia mantida por Phillip Noyce. Deste modo, o americano tranquilo sacrifica, na sua irrequieta prática, a vida de quarenta pessoas – crianças, mulheres, velhos mutilados – ao seu inocente desejo de fazer bem, não a qualquer pessoa individual, mas a um país, a um continente, a um mundo.

O aparecimento duma nova versão do filme em 2002 levanta a pertinência do seu tema: a questão histórica da interferência dos Estados Unidos na política interna de outros países. O enquadramento político do filme assemelha-se à actualidade, porém, enquanto que nos anos 50 do século passado, o envolvimento

⁷⁷ Citação retirada do *site* Senses of Cinema do artigo *The Quiet American* escrito por Rose Capp. Apr. 2004. <http://www.sensesofcinema.com/contents/03/24/quiet_american.html>

americano tinha como objectivo conter a expansão comunista, a partir de 11 de Setembro, este foi substituído pela luta contra o terrorismo.

Concluído em 2001 e com estreia agendada para o final do mesmo ano, os atentados de 11 de Setembro levaram a Miramax a manter o filme *The Quiet American* em *stand by*, em virtude do sentimento antipatriótico a que o mesmo poderia conduzir. Nas palavras de Noyce: “The film's stark comments on American intrusiveness in international affairs, didn't fare so well in the post 9/11 climate of American culture and politics.”⁷⁸

Inquirido sobre a polémica que se instalou em redor da temática anti-americana abordada no filme, Michael Caine refere numa entrevista a Jill Bernstein na revista *Première*: “The film is not anti-American. It's anti the people who took America into Vietnam, which 90 percent of Americans were against anyway, ten years later.”⁷⁹ Relativamente ao aparecimento tardio do filme no circuito comercial e, segundo Caine, tal facto deveu-se aos atentados terroristas de 11 de Setembro e ao facto da Miramax ter considerado o conteúdo do filme anti-patriótico. A grande insistência por parte de Caine para que o filme fosse apresentado no *Toronto Film Festival*, possibilitou o seu aparecimento no circuito comercial, devido às excelentes críticas que recebeu.

After several months and some behind-the scenes agitation by Caine and Noyce, with support from a few US film critics who demanded it be released, Miramax agreed to screen the movie at the Toronto Film Festival. Only after it was critically acclaimed at the festival did the US producer finally agree to give the film a limited US release.⁸⁰

Caine acrescenta “It's the best thing I ever did, he says of the role. I'm not saying anyone else couldn't do it a lot better. But it's the best I can do.”⁸¹

⁷⁸ Excerto retirado de uma entrevista exclusiva de Phillip Noyce e publicada no *site* Efilmcritic. Apr. 2005. <<http://efilmcritic.com/feature.php?feature=671>>

⁷⁹ *Première*, 4 Dez 2002. 76

⁸⁰ Richard Phillips. “A haunting portrait of US-backed terror in 1950s Vietnam”. <<http://www.wsws.org/articles/2002/dec2002/tqam-d17.shtml>>

Tal como Thomas Fowler teve de tomar partido, a sua postura política só se tornou visível após o atentado bombista na praça de Saigão, quando é confrontado com o terror, a morte e o pânico. Também Caine teve de se insurgir contra o sentimento antipatriótico que o filme poderia suscitar e lutar pela sua divulgação.

Deste modo, esta nova versão atinge uma relevância histórica, pois o momento em que é realizada permite uma releitura da política intervencionista americana que tem sido uma constante ao longo da história dos Estados Unidos, tornando-a num trabalho, no mínimo, relevante e actual.

⁸¹ *Ibidem.*

Capítulo III

Le film, image ou non de la réalité, document ou fiction,
intrigue authentique ou puré invention, est Histoire.

Marc Ferro

This is the patent age of new inventions
For killing bodies, and for saving souls,
All propagated with the best intentions.

Byron

Capítulo III. *The Quiet American*: Um Filme uma Leitura da História

1. Uma Ficção da História

Os acontecimentos históricos e a vida de personalidades que se destacaram no mundo da política ou noutras áreas têm servido de inspiração temática a muitas formas de representação artística. Embora tenha havido uma proliferação de obras que possuem um referente histórico na literatura, no teatro e nas artes plásticas foi, sobretudo, com a popularização do cinema que as produções fílmicas de carácter histórico adquiriram contornos muito mais abrangentes, devido ao diálogo parcial que estabelecem com o passado.

No início do século XX, os historiadores seguidores da concepção positivista da História manifestaram uma certa relutância em utilizar o filme como fonte documental de pesquisa, devido ao “carácter mais espontâneo que este possui em relação aos documentos escritos”⁸², mas também porque, na sua perspectiva, o audiovisual histórico (a obra cinematográfica) se deve manter “fiel aos factos históricos, esquecendo-se que o director do filme não é um historiador e a produção cinematográfica exigir elementos que sejam atractivos ao público.”⁸³ Diversos historiadores argumentam que “o filme de motivação histórica distorce o passado, trivializando-o, quando não o falsifica, fazendo verdadeira tábua rasa do passado e desprezando a historiografia e a própria história.”⁸⁴

Relacionado com esta questão, Jorge Nóvoa⁸⁵ apresenta uma perspectiva curiosa no artigo “Apologia da Relação Cinema-História”⁸⁶ onde refere que o

⁸² Luciana Pinto. “O Historiador e a sua Relação com o Cinema.” Jun. 2005.
<<http://www.oohodahistoria.ufba.br/artigos/historiadoreocinema.pdf>>

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Jorge Nóvoa. “Apologia da Relação Cinema-História”. Mar. 2003.
<<http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>>

⁸⁵ Professor do Departamento e Mestrado em História da Universidade Federal da Bahia.

⁸⁶ Jorge Nóvoa. “Apologia da Relação Cinema-História”. Mar. 2003.
<http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>

trabalho cinematográfico se confunde, em certa medida, com o trabalho do historiador, mesmo quando o *leitmotiv* do realizador não é apenas histórico-científico.

As produções cinematográficas de índole histórica que contêm na sua estrutura narrativa alguns conteúdos relacionados com factos históricos, são consideradas um testemunho da realidade, apesar de sofrerem algumas alterações inerentes à linguagem da própria arte cinematográfica, considerada uma arte da ilusão, cuja capacidade consiste em fazer-creer, em tornar algo credível. Deste modo, e segundo Jorge Nóvoa, “o cinema cria uma outra história”⁸⁷ ficcionada, que surge como o território da verosimilhança, ou seja, daquilo que sem ser real é credível, que tenha ou possa ter acontecido, mas que tem como suporte acontecimentos reais.

Da ficção cinematográfica transcorre uma feição dramática inspirada na Poética de Aristóteles, obra em que se contrapõem duas formas de narrativa: a histórica e a poética. A narrativa histórica tem por objecto o lado concreto e inscreve-se no domínio da realidade efectiva, da experiência empírica verificável. A narrativa poética define-se como uma realidade demarcada do mundo objectivo e transportada para o reino do possível. "Não é obra de um poeta dizer o que aconteceu, mas o que poderia acontecer, e o que é possível acontecer, segundo o que é verosímil e necessário." (Poética 1451a)

A produção cinematográfica contraria, do mesmo modo, a narrativa histórica e a poética e a forma como ficciona aspectos ou acontecimentos históricos aos quais imprime uma verosimilhança com a realidade dotando-a de credibilidade, deixando a possibilidade de leituras diferenciadas.

Ao estabelecer um diálogo ficcional com o passado, a obra cinematográfica pode ser susceptível de leituras distintas. Para Marco Ferro existem duas vias de leitura do cinema acessíveis ao historiador: a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história. A primeira corresponde à leitura

⁸⁷ *Ibidem.*

do filme à luz do período em que foi produzido, ou seja, o filme lido através da história. A segunda diz respeito à leitura do filme enquanto discurso sobre o passado, sendo nesta perspectiva, a história lida através do cinema e, em particular, dos filmes históricos.

“O filme pode ser utilizado como documento primário quando nele forem analisados os aspectos respeitantes à época em que foi produzido. Como documento secundário, quando o enfoque é dado à sua representação do passado.”⁸⁸ Nesta perspectiva, os filmes históricos são “duplamente documentos e podem ser utilizados como tal, dependendo do enfoque pretendido pelo sujeito que o investiga.”⁸⁹

Apesar de o filme histórico se prestar a uma diversidade de leituras, não podemos deixar de considerar que a recriação cinematográfica dos factos do passado, apresentada pelo realizador, depende da sua própria interpretação dos mesmos, pelo que a sua leitura se revela pejada de subjectividade. Segundo Cristiane Nova, “Todo o filme histórico é uma representação do passado e, portanto, um discurso sobre o mesmo e, como tal, está imbuído de subjectividade.”⁹⁰ Nesta perspectiva, num filme histórico, o espectador é posto perante a leitura cinematográfica dos factos históricos, mas deve ter em conta que a verdade factual nem sempre lhes corresponde.

O romance de Greene e o filme de Noyce apresentam o mesmo enquadramento histórico ficcionado, que se centra em acontecimentos relevantes da História Mundial no sudeste asiático, que colocaram em destaque uma situação política que pôs em confronto o domínio colonial e as duas forças hegemónicas saídas da Segunda Guerra Mundial. Estes factos coincidem com o período em que Greene escreveu *The Quiet American*, em 1952, ano em que se evidenciavam os sinais de esgotamento da Administração colonial francesa e foi terminada em 1955, após a Conferência de Genebra (1954), na qual a França e a Liga para a

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ *Ibidem.*

Independência do Vietname (Viet Minh), assinaram um acordo que reconhecia a independência do Laos, Camboja e Vietname.

Este acordo dividiu o Vietname em duas zonas: a Norte e a Sul do paralelo 17, dando origem à República Democrática do Vietname, pró-soviética, no Norte, e à República do Vietname, pró-ocidental, no Sul, determinando ainda a realização de um plebiscito com o objectivo de unificar o país, em 1956.

A Conferência de Genebra consagrou o fim do colonialismo gaulês na Indochina e possibilitou o envio de conselheiros norte-americanos com o objectivo de apoiarem o governo pró-ocidental do Vietname do Sul, liderado por Ngo Dinh Diem.

Ambas as obras possibilitam leituras do conflito no sudeste asiático, na medida em que se apresentam como discursos do passado, ficcionados a partir de factos verídicos, embora não busquem a verdade histórica mas a verosimilhança com o fenómeno histórico que as mesmas retratam. Graham Greene, na dedicatória, que faz aos seus amigos René e Phuong no início da obra *The Quiet América* remete-nos para esta questão.

I borrowed the location of your flat to house one of my characters, and your name, Phuong (...) You will both realize that I have borrowed little else, certainly not the characters of anyone in Viet Nam. Pyle, Granger, Fowler, Vigot, Joe – these have had no originals in the life of Saigon or Hanói, and General Thé is dead. (...) Even the historical events have been rearranged. For example, the big bomb near the Continental preceded and did not follow the bicycle bombs. I have no scruples about small changes. This is a story and not a piece of history.”(Greene 1955: 5)

O estudo de acontecimentos do passado permite-nos uma abordagem crítica e distanciada, para além de possibilitar a extrapolação para a actualidade, em virtude de os Estados Unidos estarem, de novo, envolvidos num conflito

bélico para conter, à semelhança do passado, o avanço das forças que põem em perigo, segundo eles, a democracia ocidental e a segurança dos seus cidadãos.

Tendo como referente as obras *The Quiet American* de Greene e de Noyce, neste capítulo pretendemos fazer uma análise histórica, política e ideológica do envolvimento americano no sudeste asiático, privilegiando a análise cinematográfica, para demonstrar de que forma o cinema pode dar contributos valiosos para o contar da História. Assim, a escolha de determinadas cenas do filme e de algumas citações do romance prende-se com uma opção pessoal sedeadada na crença de que estas seriam as mais apropriadas para dar a conhecer as leituras subjectivas do conflito no sudeste asiático, que o romance e o filme sugerem, ao mesmo tempo, que espelham as épocas em que foram criados ou produzidos.

2. *The Quiet American* – Elementos para o Contar da História

Greene e Noyce apresentam-nos factos e acontecimentos de uma realidade histórica complexa que constituem contributos importantes para o contar da História da Guerra do Vietname e do que lhe subjaz, através das linguagens distintas da literatura e do cinema. Nesta parte do nosso trabalho privilegiaremos a análise cinematográfica, com o intuito de demonstrar de que forma o cinema pode dar enormes e valiosos contributos para o contar da História e, neste caso específico, da Guerra do Vietname.

À semelhança do romance de Greene, também a versão cinematográfica de Phillip Noyce, apresenta uma narrativa de estrutura binária, uma vez que “há dois fios condutores a reger a acção, como acontece nos exemplos de “narrativas paralelas” baseadas na coexistência de duas acções que podem entrecruzar-se ou manter-se distintas.” (Moscariello 1985: 56) Em *The Quiet American* existem dois *plots* que decorrem em paralelo, estando ambos enquadrados no Vietname dos

anos 1950, entrecruzando, por um lado, um triângulo amoroso formado por um jornalista britânico, correspondente de guerra, a sua amante, e um médico americano em missão humanitária no país. Por outro lado, assiste-se ao conflito que opunha as forças francesas e as norte-vietnamitas e a posterior intervenção americana no sudeste asiático. Estes dois *plots*, apesar de surgirem em paralelo, sem uma ligação aparente, entrelaçam-se e influenciam-se de modo recíproco, acentuando a tensão dramática do filme presente na díade amor e guerra.

Decidimos iniciar a análise de *The Quiet American* a partir das imagens do genérico, que funciona como uma sinopse do filme, assistindo-se a uma simbiose perfeita entre as imagens e a banda sonora da autoria de Craig Armstrong. O som da orquestra, numa mistura de ritmos electrónicos com as flautas Sao e rabeças Nhi e outros instrumentos nativos, a que se junta uma voz feminina vietnamita solo, que entoia um cântico romântico, empresta ao genérico um tom envolvente de mistério e de drama. Estes dois elementos estão patentes através da sequência de imagens que surgem no ecrã seguidas pelos créditos parciais escritos, que dão a conhecer ao público o elenco dos actores, encabeçados por Michael Caine e Brendan Fraser.

O nome do autor Michael Caine surge no ecrã tendo como fundo uma panela de *fondue* e um garfo com um cubo de carne, que dá lugar a uma imagem de um rosto angélico e dócil de uma mulher oriental. Este extingue-se devagar dando lugar a explosões que surgem no ecrã através da sua dissolução, isto é, uma imagem extingue-se, de um modo lento, dando lugar à seguinte que aparece já definida, ao mesmo tempo que a outra desaparece. Esta sequência de imagens do rosto da mulher oriental e das explosões é interrompida por um grande plano de uma vela acesa, que se dilui em imagens de explosões que dão lugar a um rosto feminino sereno. A imagem da luz da vela acesa serve de fundo ao aparecimento do nome do actor Brendan Fraser.

O motivo visual que serve de fundo ao nome de Michael Caine reveste-se de um simbolismo muito *sui generis*. A origem deste prato de carne da culinária

francesa⁹¹ remonta à época das guerras religiosas na Suíça, em 1529, entre católicos e protestantes. Segundo um texto publicado na Internet,⁹² as duas armadas encontravam-se nas duas margens do rio Kappel e, por ser dia de Páscoa resolveram, de comum acordo, fazer uma trégua de um dia e confraternizaram no meio da ponte que ligava os dois lados do rio. Os protestantes trouxeram um caldeirão cheio de leite quente e os católicos, o pão. O pão foi colocado na ponta da espada e introduzido no leite e, no dia seguinte, não se realizou a batalha prevista. Apesar de não ter terminado a guerra, este episódio originou a sua interrupção durante algum tempo. Este facto levou a que nas albergarias da região se comesse a servir este prato como símbolo de reconciliação.

Em nossa opinião, o aparecimento do nome de Michael Caine, neste fundo, pode indicar que a personagem Fowler, seja um indivíduo pacifista e reconciliador, à semelhança do episódio referido. Todavia, este prato, por estar associado à culinária francesa, pode constituir um forte símbolo da potência colonizadora que originou este conflito e despoletou um profundo sentimento anti-colonialista.

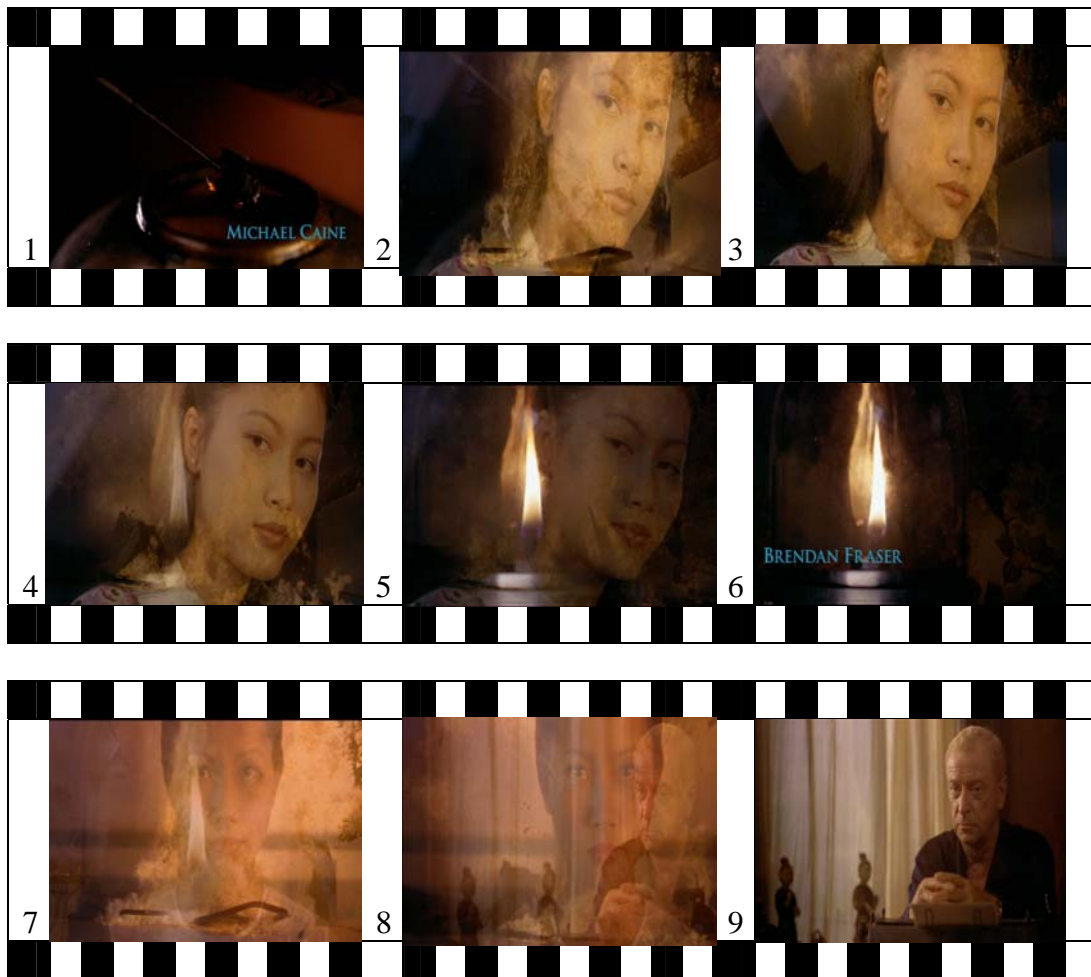
Por sua vez, o nome de Brendan Fraser surge num fundo com uma vela acesa, imagem que poderá indicar que esta personagem possa ser encarada como uma luz de esperança, uma possível saída para uma situação complexa. Por sua vez, as explosões podem simbolizar um cenário de guerra e destruição em que as três personagens se vêm envolvidas, mas podem, também, expressar o ambiente explosivo entre esta tríade.

Assim, estas primeiras imagens do genérico repletas de simbolismo, em que surgem os nomes dos dois actores principais, colocam o público perante a expectativa de que algo de intenso, violento, controverso e ambíguo se vai desenrolar.

⁹¹ Mais precisamente da região de Borgogne.

⁹² Conhece as Origens do Fondue. Jan. 2006

<<http://www.hotelvirtual.com.br/mostratexto.asp?ID=3026&GR=Gastronomia>>



O sinal de pontuação, cortina horizontal fundido encadeado, faz a passagem das imagens do rosto feminino e de explosões, para um primeiro plano ou *close up* de Thomas Fowler, numa cena interior, e o narrador em voz *off* explica as razões que o levaram a apaixonar-se pelo Vietname.

Num fundo de imagens que se movem, o espectador assiste à alternância de elementos de créditos e elementos de sequências da narrativa. Após a apresentação dos nomes dos actores principais, surge o narrador em voz *off*, dando-se, assim, sequência à narrativa, situando-nos no local onde decorre a acção desta narrativa fílmica:

I can't say what make me fall in love with Vietnam. That a woman's voice can drug you. That ... everything is so intense. The colours, the tastes. Even the rain! Nothing like the filthy rain in London. They say whatever you're looking for, you'll find here. They say you come to Vietnam and you understand a lot in a few minutes. The rest has got to be lived. The smell, that's the first thing to hit you. Promising everything on exchanging for your soul. And the heat! A shirt is straight away a rag and you hardly remember your name or what you came to escape from. But at night, there's a breeze, the river is beautiful. You could be forgiven for thinking there's no war. The gunshots were fireworks. Only pleasure matters. A pipe of opium or the touch of a girl who might tell she loves you.⁹³

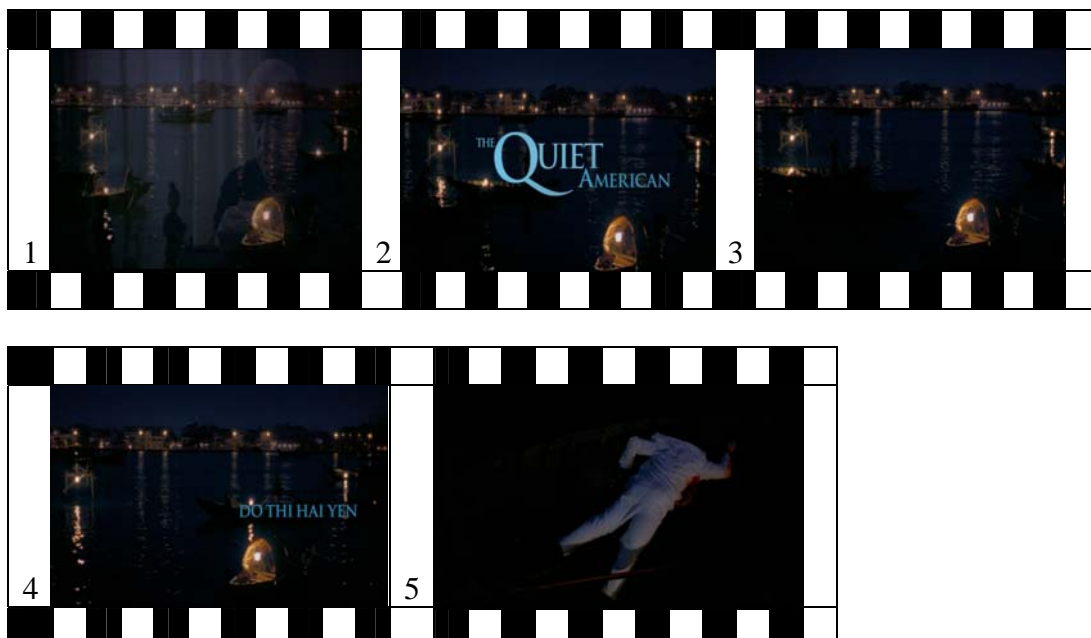
O realizador Phillip Noyce ao escolher o discurso verbal materializado na narração em voz *off*, transmite ao espectador as reflexões interiores da personagem Fowler, que lhe proporcionam um enquadramento da acção do filme e também a sua percepção do Vietname.

Enquanto a narração em voz *off* decorre, o desenrolar da cena é feito através da passagem do primeiro plano de Fowler à imagem seguinte, pelo sinal de pontuação, cortina horizontal fundido encadeado, apresentando um plano de conjunto de Saigão ao anoitecer. Nesta cena exterior da cidade, o enquadramento dá-se sobre o rio e os barcos que nele navegam, apresentados em primeiro plano, em tomada frontal. Ao fundo, na cidade, irrompem clarões e som de disparos, que se confundem com o fogo de artifício, apresentando um cenário de aparente normalidade. A focalização estabelece uma significativa antítese. Por um lado, em primeiro plano, um rio movimentado, mas calmo, em oposição a uma tranquilidade aparente de festa transmitida pelo fogo de artifício, que oculta o verdadeiro som das explosões que indiciam um cenário de guerra. Estes elementos

⁹³ Transcrição do filme.

estéticos reiteram as palavras do narrador “You could be forgiven for thinking there’s no war. The gunshots were fireworks.”

É neste fundo panorâmico da cidade que surge o título do filme centrado no ecrã, em letras azuis, tendo sido dado destaque à palavra *quiet* que aparece no ecrã a *bold* em tamanho aumentado. Este pormenor poderá ser encarado como um indicador da importância do americano e pode, ainda, denotar que a sua personalidade seja uma antítese deste epíteto.



É, ainda, neste fundo da cidade de Saigão e enquanto a narração em voz *off* continua, que surge o nome dos outros actores, sendo o primeiro o de Do Thi Hai Yen, actriz que desempenha o papel de uma mulher oriental, Phuong, completando-se, assim, a apresentação das personagens principais e iniciando-se o aparecimento dos actores secundários, no ecrã. Estes irrompem isolados (o caso de Tzi Ma que desempenha o papel de Hinh) ou agrupados (Robert Stanton e Holmes Osborne, respectivamente Joe Tunney e Bill Granger e Pham Thi Mai Hoa e Quang Hai, nos papéis da irmã de Phuong e do General Thé). A

apresentação do elenco termina com o nome do actor Rade Scherbedgia, que desempenha o papel de Inspector Vigot.

Assiste-se, de novo, à alternância de elementos de créditos e elementos de sequências da narrativa, quando um ruído subtil dá a ideia de que algo foi lançado ao rio e, o *cameraman* através de um movimento em que a câmara se move de cima para baixo, dando uma panorâmica vertical, desliza a focalização do grande plano do rio para um corpo a flutuar. Esta sequência trabalha, de modo intencional, a banda sonora, mediante o ruído do corpo a cair na água com a voz *off* do narrador, mas também com a cor. O enquadramento de um corpo masculino vestido de branco, manchado de sangue, num fundo escuro, permite uma orquestração perfeita dos motivos visuais, adensando a tensão dramática e envolvendo a narrativa em mistério.

O espectador é confrontado com um cenário que lhe permite extrapolar para um qualquer acontecimento sem que, contudo, a imagem o revele. Este processo próprio da linguagem cinematográfica joga com a imaginação do espectador e está muito para além de uma reprodução cinematográfica das coisas, tal qual elas aparecem aos olhos de uma testemunha objectiva. Esta sequência de planos surge sempre com a voz *off* do narrador que culmina referindo o seguinte: "and then something happens as we knew it would and nothing would be the same again",⁹⁴ fazendo a transição para o plano seguinte através de um fundido encadeado. Este comentário do narrador/personagem (narrador onisciente) prepara o espectador para o desenrolar dos acontecimentos que constituem o *plot* do filme, ao mesmo tempo que introduzem uma nova cena. Desta feita, a câmara não se move, mas através de um artifício técnico da própria objectiva denominado de *zoom out*, aproxima-nos do Inspector Vigot, membro da polícia francesa no Vietname. Esta personagem surge enquadrada no seu escritório, sentado à secretária, aguardando a entrada de Fowler, que irá interrogar.

⁹⁴ Transcrição do filme.

É neste enquadramento que se assiste ao início da enumeração das funções desempenhadas pelos diferentes técnicos que estiveram envolvidos na realização e produção desta obra cinematográfica: Distribuição de Papéis (Casting): Christine King; Produtor Associado: Steve Andrews; Banda Sonora: Craig Armstrong; e Designer de Guarda Roupas: Norma Moriceau.

Com o desenrolar da narrativa, o espectador toma conhecimento de que o americano tinha sido vítima de um assassinato. A cena na morgue, na qual Fowler faz o reconhecimento do cadáver, serve de fundo ao prosseguimento da apresentação dos créditos. Com efeito, o espectador toma contacto com os técnicos que tiveram a seu cargo a edição (John Scott), o desenho de produção (Roger Ford), a direcção de fotografia (Christopher Doyle) e a co-produção (Kathleen McLaughlin).

A este enquadramento segue-se um outro de uma rua da cidade de Saigão ao escurecer, onde surge uma mulher oriental que, por sua vez, dá lugar a um outro do apartamento de Fowler que, à janela, observa o exterior. Nestes fundos surge a indicação da restante equipa técnica que se dedicou à Produção de Linha (Antonia Barnard), Produção Executiva (Guy East, Nigel Sinclair, Moritz Borman, Chris Sievernich) e Produção de William Horberg e Staffan Ahrenberg. Os créditos iniciais terminam com a indicação de que o filme é “Based on the novel by Graham Greene” e que tem um Argumento da autoria de Christopher Hampton e Robert Schenkkan. Estas informações surgem num fundo bastante curioso: as escadas do prédio em que Fowler habita.

Quando surgem no ecrã os créditos relativos à realização de Phillip Noyce o enquadramento é feito sobre uma imagem de um chão inacabado, onde está a ser colocada tijoleira e a focalização dá-se numas pegadas no cimento fresco, no rés-do-chão do prédio onde Fowler reside, deixando no ar uma incógnita, algum *suspense*.

Nestas cenas iniciais do filme, o realizador situa o espectador no tempo presente da acção e confronta-o com uma tríade envolvida num crime misterioso, pretendendo despertar a sua curiosidade. Na óptica de Doc Comparato, estas

cenas iniciais podem ser consideradas cenas de exposição, em virtude de as personagens implicadas apresentarem o problema que terá de ser desvendado e solucionado no final. Em suma, estas cenas contêm os aspectos fundamentais para o desenrolar do drama. Uma mulher asiática, Saigão como pano de fundo e a morte inexplicável de uma das personagens: Alden Pyle, o americano tranquilo, e Fowler, um jornalista inglês, que nos é apresentado pelo realizador como suspeito, embora o próprio o não admita referindo “Not guilty!”, quando interrogado pelo Inspector Vigot. Além disso, surge, também, o primeiro indício de que a presença americana não era desejada no Vietname, pelo menos no que diz respeito aos franceses, através do discurso do Inspector Vigot proferido após o interrogatório de Fowler: “These americans are causing a lot of troubles to us.”⁹⁵ Estas palavras, para além de se referirem a Alden Pyle, em particular, podem, em sentido lato, aludir à presença americana no Vietname e ao apoio dado à reocupação francesa da Indochina, no âmbito do novo clima de Guerra Fria instaurado após a Segunda Guerra Mundial. Devido à situação delicada que se vivia nesta parte do globo, a Administração americana começou a considerar a possibilidade de canalizar os seus auxílios para financiar uma Terceira Força.

2.1. O Inglês *Detached versus* o Americano Tranquilo

Às cenas de exposição do genérico, sucedem-se outras que contêm os elementos fundamentais para o desenrolar do drama, na medida em que o espectador toma conhecimento das posições políticas e ideológicas das duas personagens e pode, também, inferir do significado simbólico do seu discurso, bem como de alguns elementos da narrativa, nomeadamente, o livro que Pyle lê no primeiro capítulo do filme, *The Dangers to Democracy*, e que pode ser

⁹⁵ *Ibidem.*

encarado como um símbolo e prenúncio das opções políticas e ideológicas do americano.

Com efeito, o início do segundo capítulo do filme é marcado por uma forma particular de montagem, em que o recuo do tempo passa a ser sugerido através de um *flashback*, que transporta o espectador para o passado. A câmara parte de uma imagem desfocada da Praça Garnier, em Saigão, fixa-a, durante alguns segundos, de forma insistente, e dá lugar a um plano de detalhe do braço de Fowler, incidindo sobre o seu relógio de pulso. A este plano segue-se outro de meio-conjunto do jornalista sentado na esplanada do Hotel Continental⁹⁶, dando ao espectador uma noção muito clara do meio envolvente em que está inserido. Este tipo particular de plano, que isola um grupo de personagens de corpo inteiro numa parte do cenário, ou um elemento desse cenário, corresponde a uma concentração mais rigorosa da atenção, na medida em que o realizador pretende que o espectador fique na posse de elementos cruciais para o desenrolar da acção. Deste modo, a voz *off* do narrador transporta-nos para o dia em que Fowler e Pyle se conheceram.

I met Pyle where you meet everybody, at the Continental Hotel. I'm there every morning at 11. I'm English, I have habits. I drink tea! I'm a reporter, so I listen. I have a lover and I like to watch her arrive with her friends at the milk bar. And there was Alden Pyle. A face with no history and no problems. The face we all had once.⁹⁷

Em seguida, o realizador descentra o ponto de focalização e o movimento da câmara, em *travelling*, reproduz o olhar de Fowler e mostra a passagem dos transeuntes e o tráfego nas ruas de Saigão, que lhe recorda o momento em que Pyle lia, sentado na esplanada do Hotel Continental. Este registo surge no ecrã através de um grande plano, que precede a conversa entre ambos. Através do

⁹⁶ Um dos hotéis de cinco estrelas onde se encontrava sediada a imprensa internacional.

⁹⁷ Transcrição do filme.

diálogo que estabeleceu, o espectador apercebe-se que a ânsia de informações do americano é saciada pelo repórter britânico, grande conhecedor da realidade vietnamita, que o informa sobre a situação política, económica e social do Vietname.

“You’re one of the few correspondents that have reputation of actually going to the field to see what’s happening.”

“Not anymore. Besides I have never thought myself as a correspondent. I’m just a reporter. I have no point of view, I take no action, I don’t get involved. I just report what I see.”

“But, you must have an opinion.”

“Even an opinion is a kind of action.”⁹⁸

A posição objectiva e imparcial do repórter inglês é reforçada pelas suas afirmações. Podemos estabelecer um paralelismo entre as políticas preconizadas pelo seu país, em particular, e pela Europa, em geral, no período do pós Segunda Guerra Mundial. Daí a relutância de Fowler em se envolver nos acontecimentos objectos da sua atenção, que reflectem a posição de não envolvimento do seu país e da Europa em conflitos internacionais, nomeadamente, no Vietname. Esta posição surgiu como consequência do desgaste causado pela guerra que impediu que a Europa voltasse a ter o prestígio excepcional de que gozava no início do século XX. Nessa época, não se concebia que pudesse existir uma outra cultura que não fosse a europeia e os outros povos inspiravam-se no seu exemplo, seguindo as suas ideias, copiando as suas instituições e os seus comportamentos, decalcando os seus costumes, falando as suas línguas, adoptando as suas crenças. Porém, esta situação foi alterada, devido à agitação política que havia exaurido a Europa durante quarenta anos. As grandes ideologias políticas do século XIX – nacionalismo, socialismo e liberalismo – haviam sido desacreditadas pela tripla calamidade dos anos 30: a crise económica mundial pusera em causa noções

⁹⁸Ibidem.

clássicas de liberalismo. A tirania de Estaline e o Pacto Germano-Soviético, assinado em 1939, entre nazis e soviéticos ensombrara o socialismo, e as políticas de genocídio da Alemanha nazi desfecharam um golpe no nacionalismo. Contudo, este sistema político ainda prevalecia no seio dos movimentos de independência no Velho Mundo colonial, ao mesmo tempo que o comunismo inspirava a mobilização de algumas sociedades rurais da Ásia. O desmembramento do império colonial britânico, seguido da perda de hegemonia económica, política e cultural, por parte da Grã-Bretanha, no pós-guerra, restringiu o papel da Europa no mundo.

Embora a Inglaterra defendesse os ideais de democracia e de liberdade dos povos, viu-se impossibilitada de se imiscuir nos assuntos de outros países. A sua convalescença foi feita de modo a ultrapassar as anomalias do tempo de guerra e a preservar ou recuperar a sua prosperidade. As prioridades do governo inglês foram delineadas a partir das consequências do conflito e da necessidade de recuperar o peso das perdas directas, da elevada taxa de mortalidade, da subalimentação, da pobreza e do envelhecimento da sua sociedade.

Este breve enquadramento histórico permite-nos perceber a necessidade urgente da recuperação física e emocional da Grã-Bretanha. A atitude do jornalista, Thomas Fowler, reflecte a posição imparcial do seu país, podendo ser considerado como um representante do pensamento e do posicionamento político e ideológico da Grã-Bretanha em relação à postura de neutralidade perante o conflito que decorria no sudeste asiático. Por seu turno, as preocupações da Administração americana face à situação do Vietname são apresentadas através do diálogo que o jornalista estabelece com o americano. O realizador, Phillip Noyce dá-nos uma perspectiva do tipo de intervenção que os Estados Unidos almejavam neste país do sudeste asiático, pondo em confronto dois indivíduos de nacionalidades diferentes, com ideias políticas dissemelhantes, logo, com duas visões antagónicas do conflito.

Através do diálogo entre Fowler e Pyle, o espectador é confrontado com as aspirações de Pyle no que respeita ao Vietname. Não obstante, a sua curiosidade

em relação à situação política que aparenta desconhecer, de imediato, revela os seus pontos de vista que parecem bem definidas em relação às decisões políticas que deveriam ser tomadas. “We got to contain Communism. What could be done. What should be done. What he thought. What he’d read.”⁹⁹

Alden Pyle funciona como uma metáfora das preocupações do seu país, e nas suas palavras encontram-se os fundamentos que estiveram na génese da política externa americana, que conduziram à intervenção no Vietname e surgiram após a bipolarização do mundo criada a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, conforme se pode constatar através do seguinte diálogo entre Pyle e Fowler:

“Liberty is a very western word. How do you define it for the Vietnamese?”

“By giving them the right to choose.”

“OK. You give them the freedom to choose. They vote and they elect Ho Chin Minh. Things are more complicated than they seem.”¹⁰⁰

Ao invés da Inglaterra, no pós-guerra, os Estados Unidos não se apresentavam como mais um actor na cena política, o país surgiu como centralizador da economia mundial, criando as condições que lhes permitiram impor-se a nível económico e, por consequência, imporem a sua hegemonia política, contrária à ideologia comunista soviética em expansão.

Os Estados Unidos tomaram o lugar das velhas e desgastadas nações europeias, com o propósito de evitar o surgimento de países que seguissem um modelo político e económico independente. Tendo o expansionismo comunista como inimigo, esta potência permitia-se intervir, em quase todos os lugares do mundo, se necessário fosse, não apenas para conter o comunismo, mas para limitar o desenvolvimento de economias fora da dinâmica capitalista.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem.

Ao contrário da posição no pós Primeira Guerra Mundial, os americanos não se refugiaram no isolacionismo, impuseram-se como líderes do mundo democrático ocidental e assinaram vários pactos com o intuito de garantirem a defesa dos seus aliados.

Com efeito, assistiu-se ao abandono da política de cooperação e à adopção de uma outra de contenção do comunismo que visava manter a supremacia face à União Soviética e de erigir uma barreira militar, policial e política à disseminação da ideologia pró-soviética em países que se apresentassem fragilizados ou permeáveis, quer na Europa quer no resto do mundo.

Em 1947, o Presidente Truman defendia a necessidade de prestar ajuda económica, financeira e militar aos países ameaçados por movimentos e estados comunistas. Assim, os Estados Unidos reforçaram o seu comprometimento em fornecer auxílio económico e militar a todos os países que resissem às tentativas de subjugação promovidas por minorias armadas ou por pressões externas pró-soviéticas a fim de garantir a liberdade democrática na Europa. Neste âmbito, o presidente dirigiu-se ao Congresso a 12 de Março de 1947:

The very existence of the Greek state is today threatened by the terrorist activities of several thousand armed men, led by Communists, who defy the government's authority at a number of points, particularly along the northern boundaries. (...)

Greece's neighbor, Turkey, also deserves our attention.(...) I am fully aware of the broad implications involved if the United States extends assistance to Greece and Turkey (...) One of the primary objectives of the foreign policy of the United States is the creation of conditions in which we and other nations will be able to work out a way of life free from coercion.¹⁰¹

¹⁰¹ Excertos do discurso proferido pelo Presidente Harry Truman perante o Congresso em 12 de Março de 1947, retirados do site: The Avalon Project: Truman Doctrine. May 2004.
< <http://www.yale.edu/lawweb/avalon/trudoc.htm>>

Através das palavras proferidas pelo presidente apercebemo-nos que a doutrina Truman se converteu no princípio fundamental da política externa norte-americana e que se concretizou na ajuda à Grécia e à Turquia (1947) e no Plano Marshall.

Apesar de inspirado por razões humanitárias e pela vontade de defender uma concepção de vida ameaçada pelo comunismo, o Plano Marshall, constituiu o meio mais eficaz de alargar e consolidar a influência americana no mundo, tendo sido um dos melhores instrumentos da sua expansão, que teve como consequência imediata consolidar os dois blocos e aprofundar o abismo que separava o Mundo Comunista do Ocidente.

Para justificar esta política, os Estados Unidos empenharam-se em obter por parte da opinião pública a aprovação de uma política expansionista que se afirmava defensora da liberdade e da democracia contra o comunismo soviético. Deste modo, foi possível à Administração Truman utilizar todos os meios que considerou necessários para combater a difusão das ideias comunistas.

A sociedade americana interiorizou o comunismo como uma ameaça e acreditou serem os Estados Unidos os guardiões e defensores da democracia e da liberdade, tanto no plano interno como externo. Em consequência do sucesso da manipulação da opinião pública, ocorreu, no início da década de 1950, uma das maiores demonstrações anticomunistas da história dos Estados Unidos denominada *McCartismo*.

A nível externo, a Revolução Chinesa e a Guerra da Coreia alimentaram a ideia de que a China conduziria todo o sudeste asiático ao comunismo e sustentando a Teoria do Dominó, isto é, o alastramento da influência comunista, que implicava a destruição da política norte-americana na região. Esta teoria desrespeitava as diferenças regionais, pretendendo transformar os envolvidos em comunistas ou democratas. Na óptica americana, a possível queda da Indochina, onde forças nacionalistas procuravam libertar-se do colonizador francês, seria o

início da derrocada da liberdade na região, fragilizando-a e tornando-a permeável à influência soviética.

Segundo o artigo “Film Forum: Two Elegant Adaptations by Director Phillip Noyce”¹⁰², enquanto os americanos sentiam um dever messiânico de conter a disseminação das ideias comunistas, a Inglaterra de então, tendo esta conjuntura política nacional e internacional como pano de fundo, permanecia neutra perante o conflito que deflagrava no sudeste asiático. Deste modo, tornam-se compreensíveis as posições distintas de Fowler e Pyle face ao Vietname, visível, entre outras, através da seguinte afirmação:

As we learn more and more about Fowler and Pyle, they become living metaphors of the way their two respective homelands—Britain and the U.S.—dealt with Indochina in the '50s and '60s. The British behaved with indifference to the internal conflicts intensifying in Vietnam, while Americans moved in with good intentions and became entangled in a messy, deadly war.¹⁰³

Compreende-se que a posição de imparcialidade adoptada pela Inglaterra relativamente ao conflito vietnamita tivesse sido o resultado da necessidade de reconstrução económica da Europa e, em particular, da Inglaterra. O seu envolvimento na guerra, bem como a queda do império colonial, originou uma ruptura económica e alteração dos padrões de cultura até então instituídos, que conduziram ao seu enfraquecimento como potência mundial.

No sentido de proceder à sua recuperação, a Inglaterra cessou os apoios financeiros e económicos que prestava em diversas partes do globo, com vista à manutenção da paz e da liberdade, ao invés dos Estados Unidos que surgiram como uma potência hegemónica e a sua política externa caracterizou-se pelo alargamento da *Big Policy*, que tinha como fundamento não o expansionismo,

¹⁰² Christianity Today. “Film Forum: Two Elegant Adaptations by Director Phillip Noyce”. Apr. 2005. <<http://www.christianitytoday.com/ct/2003/104/41.0.html>>

¹⁰³ *Ibidem*.

mas a fixação das suas áreas de influência, assumindo a liderança no planeamento da ordem internacional.

Embora estes factos históricos não apareçam de forma sequencial no filme, este oferece-nos uma panorâmica desta realidade consubstanciada em referências curtas, integradas numa obra de ficção. A realidade factual dá lugar à ficção cinematográfica que, por sua vez, se encarrega de enriquecer a História com o seu contributo.

2.2. O Domínio Colonial Francês

Os Estados Unidos souberam aproveitar a oportunidade que a França lhes oferecia de interferirem na Guerra da Indochina. O mesmo fundamento que deu origem à sua intervenção na Grécia e na Turquia, esteve presente na sua ingerência neste conflito no sudeste asiático.

Num artigo publicado na revista *História* sobre a obra cinematográfica, *The Quiet American*, Luís Leiria refere: “O filme oferece ao espectador um fresco muito bem pintado – e fiel – da “passagem de testemunho” do colonialismo francês para o domínio americano sobre o Vietname do Sul.” Apesar de no início do filme a acção se situar no ano de 1952, durante o filme não existe qualquer outra referência temporal. Não obstante, é fácil identificar a acção nos tempos que antecederam a derrota francesa, na guerra da Indochina.

A primeira referência explícita ao conflito franco-vietnamita surge na cena em que Fowler e o assistente Hihn (na obra de Greene, um indiano chamado Domínguez) dialogam no seu escritório sobre um possível ataque comunista no Norte do Vietname. A cena que acabámos de evocar decorre no escritório do jornalista que é apresentado ao espectador, por meio de um plano de conjunto. De imediato, o olhar de Fowler percorre esse espaço, visão essa apresentada pelo realizador através de um *travelling*. A este plano do escritório sucede-se um outro

médio, do jornalista e do seu assistente que, por sua vez, dá lugar a planos americanos alternados que evidenciam o desenvolvimento de um diálogo. Esta alternância de planos coloca em evidência cada um dos interlocutores do diálogo permitindo o registo da intimidade e da confiança, que, aliada ao plano de detalhe do mapa, em especial da região Phat Diem, acentua a tensão dramática do filme.

“Good morning, Hinh.”

“Anything new?”

“Corruption, mendacity ...”

“I said new!”

“There is a rumour that the Communists are planning an attack to North at Phat Diem.”

“One of your contacts?”

“Yes, sir.”

Induzido por questões pessoais que se prendiam com o adiamento da sua recolocação em Londres e, apesar de não ter entre mãos qualquer investigação, o inglês, aproveitando a indicação de Hinh, decide rumar em direcção a Phat Diem, em busca de uma história que permitisse a sua permanência no Vietname, possibilitando, assim, manter a sua relação com Phuong.

“Maybe, I should go up there.”

“Where, sir?”

“Phat Diem”

“It’s not an easy place to get in to with the Communist attack.”

Esta cena revela-se crucial, pois para além de dar uma imagem nítida da situação do país em que se destaca a corrupção e a hipocrisia, também se acentua o drama pessoal de Fowler, que se vê na eminência de ter de se deslocar a um local perigoso para poder permanecer no país. O jornalista sugere, de modo subtil,

que o assistente de Fowler tem ligações que lhe permitirão ter acesso à zona comunista: “I’m sure you know someone who can get me there.”¹⁰⁴

Não podemos deixar de destacar a cena que decorre no Hotel Continental em que interagem Pyle, Fowler, Joe Tunney, da American Legation e Bill Granger, um jornalista americano. O realizador apresenta um plano médio do grupo de personagens seguido de um plano aproximado do americano, de Fowler e de Joe, que dá lugar a um plano médio do grupo. Estes planos sucessivos permitem ao espectador reconstituir o conjunto da cena, dando enfoque a cada um dos intervenientes de modo a destacar os interlocutores. Contudo, Pyle dialoga enquadrado no plano médio do grupo, enquanto Fowler surge num plano aproximado, talvez com a intenção de acentuar a tensão dramática subjacente à temática abordada e que se prende com a expressão das preocupações ideológicas e políticas dos intervenientes no diálogo.

“Thomas, you know Joe from the American legation?”

“Yes, I know Joe. Overthrown any small countries recently?”

“Fowler sees conspiracies everywhere. That’s for sure.”

“Bill, is it true the Communist attack at Phat Diem?”

“How hell should I know? We only report victories.”¹⁰⁵

A referência a Phat Diem surge de novo o que revela a sua importância como ponto estratégico no desenvolvimento da acção. Através desta conversa, o espectador toma consciência de que Fowler conhece as conspirações levadas a cabo pelos americanos, isto é, tem um conhecimento profundo da política externa americana. Este diálogo permite ao espectador aperceber-se que para além de Fowler “was thinking of going up there”¹⁰⁶ também, Pyle está interessado em se

¹⁰⁴ Transcrição retirada do filme.

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ *Ibidem.*

deslocar àquela zona. “The reason why I asked is because one of our medical teams was allowed at Nam Dinh.”¹⁰⁷

Na cena que inicia o Capítulo IV do filme, Fowler desloca-se em direcção ao Norte, na companhia de soldados franceses e Phillip Noyce apresenta-nos a sua leitura da guerra franco-vietnamita, sendo o espectador confrontado com a situação precária do exército francês no terreno.

A deslocação de refugiados vietnamitas para um barco, dá-nos uma imagem clara de um cenário de guerra e de destruição que é reforçado pelo *cameraman* por meio de uma panorâmica horizontal, movimento de câmara da direita para a esquerda. Em seguida, fixa-se num barco de transporte de militares ocidentais que, entretanto, chegava a Phat Diem. A voz de Fowler articulando um monólogo interior, referindo que “I was never brave. There I was heading North. The fear of losing Phuong was more terryfing than the fear of any bullet.” antecede um grande plano dos campos circundantes, dos quais pode surgir um disparo ou uma bala certa.

Os grandes planos e o monólogo interior são recursos utilizados pelo realizador para revelar os sentimentos mais íntimos de Fowler, acentuando o seu drama emocional, ao mesmo tempo que nos apresenta um cenário de guerra que justifica as suas palavras e a sua tomada de decisão. Com efeito, a articulação entre as linguagens verbal e imagética estrutura-se de modo a acentuar a acção dramática.

À medida que as forças francesas se movimentam, o espectador apercebe-se que aquela região fora fustigada por fogo cruzado “The Communists attacked four days ago. We pushed them back only yesterday. We think there are three hundred in the village. But we did not see them.”¹⁰⁸ O diálogo entre Fowler e o comandante francês esclarece o espectador sobre a situação das forças francesas

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ *Ibidem.*

no terreno. “Is getting worse, isn’t it?” “How long can you keep going?” “A few months, maybe. My men are cutting the bullets.”¹⁰⁹

O grupo expedicionário francês confrontava-se com uma situação crítica, apesar da fragilidade do seu adversário. O confronto entre a potência colonizadora (que tinha ocupado o Vietname de 1888 a 1945) e as forças armadas do movimento nacional de Libertação Vietminh, dominadas pelo Partido Comunista da Indochina, sob o comando do General Vo Nguyen Giap, arrastava-se há oito anos sem que os franceses vislumbrassem qualquer possibilidade de vencerem o conflito.

Após a Segunda Guerra Mundial, a França pretendeu recuperar a antiga colónia e retomar a sua posição de potência colonial, mas condições adversas dificultaram essa pretensão. Os japoneses, haviam assinado com o governo francês de Vichy um acordo, permitindo o estacionamento de uma base que facilitasse as suas acções no sudeste asiático, e entregaram o poder ao governo provisório da República Democrática do Vietname, ao tempo Ho Chi Minh, que estendeu a sua autoridade a todo o país. Em Outubro de 1945, quando os primeiros emissários do governo de Paris chegaram à Indochina, encontraram-se perante factos consumados. A França via-se na contingência de considerar perdida a sua antiga colónia ou ter de a reconquistar.

Na tentativa de recolonizar a Indochina, a partir de Dezembro de 1946, os franceses reocuparam as suas posições e começaram a usufruir do auxílio americano, em virtude do novo clima de guerra fria, o que desencadeou um conflito violento no Norte e Centro do Vietname, caracterizado pelos atentados à bomba e por atrocidades e lutas em plena selva, que são descritas por Phillip Noyce, de forma peculiar, num massacre de civis vietnamitas, na cena no Norte, enquanto o jornalista inglês estava integrado numa coluna militar francesa.

À medida que os soldados franceses avançam, deslocando-se pelos campos, Pyle surge disfarçado com um chapéu asiático, num barco a motor,

¹⁰⁹ *Ibidem.*

explicando a sua presença naquele espaço devido ao facto de não terem deixado sair a sua equipa médica de Phat Diem, mas também por não poder ficar indiferente aos problemas de saúde dos vietnamitas, pondo em risco a sua própria vida. “It is not that easy not to remain uninvolved.”¹¹⁰ Esta frase de Pyle, é repetida pelo narrador, quiçá, numa tentativa de salientar a necessidade de envolvimento do americano por oposição ao não comprometimento do inglês. Posteriormente, o realizador apresenta-nos uma alternância de planos: um primeiro plano de Fowler e de Pyle seguido de uma panorâmica de um corpo inanimado, que dá lugar a um grande plano de ambos os homens e uma panorâmica horizontal, movendo-se da direita para a esquerda, dando uma imagem da carnificina que tinha ocorrido naquele local. Esta sequência de imagens e de planos aliados aos comentários de Pyle poderá denotar a urgência de uma tomada de atitude quer por parte do inglês, quer do americano, conforme podemos verificar: “The dead are not involved. Dead have no zeal. They are lying, wait. We see them all the tenderness and then they haunt you.”¹¹¹

Pela primeira vez, o espectador é confrontado com o horror da guerra ao deparar-se com um massacre cujas vítimas são civis inocentes, visível através do diálogo entre Fowler, Pyle e o comandante das forças francesas:

“Communists?”

“Clearly, this is not the work of French soldiers!”

“It doesn’t make sense! Communists don’t kill town people. It is not of their interest.”

“Maybe, another faction. There are so many of them. Each one with its own army.”¹¹²

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² *Ibidem.*

A partir deste diálogo, podemos conjecturar que o massacre não tinha sido perpetrado pelas forças francesas nem pelos comunistas. Um artigo da autoria de Richard Phillips reitera a suspeita de Fowler quando afirma:

Travelling with the French forces to Phat Diem, Fowler happens upon Pyle in this dangerous territory. Their strange encounter is forgotten after they discover a bloody massacre of local villagers. The French commander and Pyle claim the communist-led Vietminh (fore-runners of the Viet Cong) must have committed the atrocity, but Fowler is unconvinced.¹¹³

Com efeito, o Vietminh defendia um duplo objectivo: a independência nacional, a transformação das estruturas sociais, prestando especial atenção aos interesses e aspirações dos camponeses, que constituíam a grande maioria da população e cujo apoio era decisivo para o triunfo, ou para a derrota, de qualquer movimento político no terreno. O massacre de camponeses não se coadunava com o seu *modus operandi*, pelo que a suspeita do envolvimento de uma Terceira Força se desenhava.

Consideramos que o aparecimento inesperado de Pyle, num cenário de guerra, imbuído de preocupações humanitárias, pode parecer suspeito ao espectador. Essa dúvida pode ser confirmada na cena do massacre de civis inocentes perpetrado por uma facção, que não está ligada nem aos franceses nem aos comunistas. Deste modo, surge a possibilidade de existência de uma Terceira Força que vai ao encontro das ideias políticas e ideológicas de Pyle e uma alusão à mesma surge neste cenário de guerra, num diálogo entre Fowler e Pyle:

“What’s that book you’re always reading? York Harding, *Dangers to Democracy*.”

¹¹³ Richard Phillips “A Haunting Portait of US-backed terror in 1950s Vietnam”
<<http://www.wsws.org/sections/category/arts/films.shtml>>

“York Harding. He is the one who put forward the idea of a third force to Vietnam. Not the Communists, not the French.”

“Not the Americans?”

“No, we are not colonialists.” Something to really help this people.”¹¹⁴

A par do desenrolar da guerra, que se materializa no assobio das bombas, nos clarões e no seu ribombar quando explodem, assistimos, também, ao adensar do conflito emocional, dentro de um bunker. Nesta cena, o realizador apresenta um grande plano de Pyle e Fowler e, apesar de no interior do bunker estar escuro, a iluminação destaca as personagens do fundo em que estão enquadradas, fazendo incidir a atenção do espectador sobre elas e, deste modo, cria um cenário que propicia uma confissão. Na verdade, Pyle revela a Fowler que o verdadeiro motivo da sua ida ao Norte se prende com o facto de se ter apaixonado por Phuong. Através de um plano de conjunto, o realizador apresenta-nos o exterior do bunker, onde as explosões e a destruição imperam, devido ao avanço das tropas comunistas. Os bombardeamentos intensificam-se reforçando a carga dramática da cena. As palavras de Pyle actuam como petardos que explodem, na medida em destroem a segurança da relação de Fowler e de Phuong: “It’s about Puong (...) I had dinner with her and her sister that Saturday and when I was sitting there looking at her all became so clear to me. I never ever used to believe at love at first sight. (...) I want to protect her. (...) I haven’t told her yet.”¹¹⁵

2.3. O Envolvimento Americano

Phillip Noyce não apresenta qualquer referência explícita ao envolvimento das forças americanas no Vietname, até à cena, no Norte, em Phat Diem, contudo, vai deixando transparecer, de modo quase imperceptível, alguns indícios

¹¹⁴ Transcrição retirada do filme.

¹¹⁵ *Ibidem.*

que, ao serem dissecados, nos revelam as ideias de Pyle, que por analogia, podem ser encarados como as concepções políticas delineadas pela Administração americana para aquela zona do globo. Com efeito, as preocupações do americano em libertar o povo vietnamita, a leitura do livro *The Dangers to Democracy*, da autoria de York Harding, o seu comentário ao presenciar o massacre de civis: “It is not easy not to remain uninvolved” e a frase “No, we are not colonialists. Something to really help this people,” podem ser considerados fortes indicadores das preocupações e intenções dos americanos em relação à Indochina.

Tendo em mente a citação retirada do artigo “The Language of Film”: “The things in the scene (...) are literally the things put in the picture for you to look at. All or some may be significant, but nothing is accidental.”¹¹⁶, consideramos que todos os elementos que surgem numa cena têm um determinado significado, a sua escolha não é aleatória, porque o filme “is not reality, it is a representation of it.”¹¹⁷ Assim, os comentários de Pyle apresentam uma elevada carga simbólica, pois as suas observações surgem ao espectador como uma referência das preocupações da Administração americana quanto à situação política no Vietname.

Partindo das premissas de que um filme tem uma linguagem própria com as suas regras e convenções que podem ser desconstruídas de modo a que o seu significado se torne perceptível, os elementos da narrativa fílmica apresentados antes, acentuam o dever messiânico de Pyle de se envolver, revelando uma política cheia de boas intenções, perante o drama de um povo oprimido pelo colonizador e uma possível vitória das forças comunistas. Deste modo, o perigo da implementação de um regime de feição pró-soviético, que se revelaria um verdadeiro “Danger to Democracy”, quer neste país quer em todo o continente asiático, tem de ser travado, em prol da democracia e liberdade, valores esses que estiveram na base da independência dos Estados Unidos, em 1776.

¹¹⁶ MediaKnowAll. “The Language of Music”. Apr. 2005.
< <http://www.filmsound.org/marshall/index.htm> >

¹¹⁷ *Ibidem*.

Embora, inicialmente, os Estados Unidos, no âmbito do Plano Marshall e da Doutrina Truman, tivessem apoiado a Legião Francesa no sudeste asiático, em breve, se aperceberam da ineficácia destas forças perante um inimigo moralizado e disposto a qualquer sacrifício para defender o seu país do jugo colonial. Daí, os serviços secretos americanos decidirem apoiar uma terceira força isenta do colonialismo e do comunismo.

Até à cena do massacre de civis no Norte, a narrativa fílmica de Phillip Noyce só nos apresenta alguns sinais das pretensões americanas naquela zona do globo. Porém, após o regresso do jornalista de Phat Diem, de modo gradual, o realizador vai revelando ao espectador as boas intenções do americano, representante das ideologias políticas do seu país.

Após o regresso de Fowler de Phat Diem, o jornalista é confrontado com um comício de um novo partido político, muito ao estilo americano, no qual a multidão aclama o líder que é seguido por uma banda: “A rally of a new political party. (...) General Thé! He broke away from the French and formed his own army.”¹¹⁸

Apesar de não haver qualquer ligação entre o General Thé, Pyle e Joe Tunney, a câmara faz um enquadramento das três personagens, na retaguarda, talvez com o objectivo de criar dúvidas no espectador. No início, surgem apenas suspeitas, mas com o desenrolar da acção, tomamos consciência de que os americanos dão apoio clandestino a uma Terceira Força com o objectivo de instaurar uma democracia de feição americana no Vietname, que será liderada pelo General Thé, relegando a França para segundo plano. À medida que os serviços secretos americanos se envolvem no conflito no Vietname, também, Pyle se insinua a Phuong, procurando conquistá-la, qual americano conquistando o Vietname, aumentando a tensão no triângulo amoroso.

De regresso ao escritório do jornalista, a câmara dá-nos um grande plano de um telegrama de Stemins, o editor do jornal *The Times*, no qual este se refere

¹¹⁸ *Ibidem.*

ao artigo que Fowler tinha escrito sobre Phat Diem e sugere a continuação da investigação do massacre. Por essa razão, o jornalista inglês decide dirigir-se, de automóvel, ao campo militar do General Thé. O realizador utiliza, de novo, um monólogo interior, no qual o espectador é colocado a par do desenrolar do *plot* amoroso:

September, October, November. I've seen Pyle only once at the Continental since he asked Phuong to marry him. He'd been polite, of course, How was I? How was Phuong? He'd been busy, ha said out of the city working on his medical program, so, somehow I wasn't surprised to see him.¹¹⁹

Este monólogo esclarece o espectador sobre os motivos da presença de Pyle naquele local, que afirma estar integrado num programa médico relacionado com o tratamento de uma doença do foro oftalmológico (tracoma). O americano disponibiliza-se para conseguir uma entrevista com o General e, à medida que este se afasta, o realizador apresenta um grande plano de Fowler e um movimento da câmara, em *travelling*, desliza a focalização do jornalista para a reprodução do seu olhar em redor, apresentando um grande plano do campo militar. Deste modo, o espectador apercebe-se de uma intensa actividade: exercícios militares, caixas de munições, camiões de transporte de militares, jipes e tendas de campanha. Este recurso permite ao realizador revelar, de modo indirecto, a preparação que o exército do General estava a efectuar, como se estivesse eminente um combate.

A entrevista com o General revelou-se um verdadeiro fracasso, pois ao ser confrontado com as questões concisas e contundentes colocadas por Fowler sobre o financiamento das suas forças e o seu objectivo político, Thé exalta-se e abandona o local de forma abrupta. As suspeitas de Fowler confirmam-se, pois o jornalista observa Joe Tunney na retaguarda, tendo assim, a confirmação do

¹¹⁹ *Ibidem.*

envolvimento dos serviços secretos americanos no apoio económico e militar ao General Thé.



De regresso a Saigão, Fowler é acompanhado por Pyle, porém a viagem é interrompida, devido à falta de combustível. Os dois rivais procuram abrigo numa torre de vigia, na qual já se encontravam dois soldados sul-vietnamitas.

Este cenário interior caracteriza-se pela falta de luminosidade, recurso que acentua os conflitos psicológicos e a tensão vivida e sentida entre as personagens. O realizador apresenta um grande plano de Fowler que surge alternado com um plano americano de Pyle e dos dois soldados que estão no outro lado da torre de vigia. Este encadeamento de planos permite uma articulação mais sensível do ponto de vista psicológico e dramático, pois possibilita o registo da intimidade que se materializa na confiança. Deste modo, o realizador concebeu um cenário e um enquadramento que permitem ao espectador aperceber-se dos sentimentos profundos que o jornalista nutre pela jovem vietnamita, revelados pelo modo como descreve a sua rotina:

This morning she met her friends at 11 at La Fontaine. Ice Cream. The latest gossip. On her way home she stopped at the market for fresh fish for dinner. Now she is flipping the pages of magazines, looking the photographs of the Royal Family and film stars.¹²⁰

¹²⁰ Transcrição do filme.

Através do recurso, raro, aos planos de conjunto e, com frequência, aos planos americanos e aproximados, o realizador vai acentuando a tensão interna do filme, à medida que se intensifica o conflito emocional entre as duas personagens.

O ambiente sombrio e o tom de voz sussurrante dão o mote para que mais confidências surjam por parte de Fowler que revelam que, apesar de ter tido diversos casos amorosos, o inglês nutria por Phuong um amor profundo: “You start by being promiscuous and then you end like your grandfather faithful to one woman. I know I’m not essential to Phuong but believe me when I tell you that if I lose her, for me, it would be the beginning of death.”¹²¹

À medida que Fowler descreve a rotina de Phuong, a banda sonora trabalha intencionalmente os sons da natureza: o som dos pássaros, o coaxar das rãs, o piar dos mochos, que são substituídos pelo som do piano que surge, muito devagar, e vai aumentando, de modo gradual, até irromper uma voz feminina entoando um cântico e, de repente, a harmonia da natureza dá lugar ao som de rajadas de metralhadoras. Estes ruídos significam que as torres estão a ser atacadas, recordando ao espectador que o Vietname se encontra em guerra, facto esse que é acentuado pela movimentação rápida de Pyle e Fowler, no sentido de se protegerem.

A descrição da rotina de Phuong parece estar em sintonia com os sons harmoniosos da natureza e da paz aparente que os rodeia, sendo, todavia, quebrada pelo ruído das armas que destroem a comunhão de um povo com a natureza.

Em consequência do ataque, Fowler fica ferido, o seu carro é incendiado e ambos se refugiam no rio. Pyle age como se fosse um militar bem treinado, com conhecimento das tácticas de ataque do inimigo.

Devido ao incidente que impede a sua deslocação, Fowler vê-se forçado a permanecer deitado no chão, enquanto Pyle se ausenta para pedir auxílio. Através de movimentos de câmara restritos, o realizador apresenta alguns planos de

¹²¹ *Ibidem.*

detalhe, a fim de exibir a dor e o sofrimento do jornalista. O enquadramento dá-se sobre o rosto de Fowler, em tomada lateral, surgindo no ecrã um primeiro plano do seu rosto, coberto de gotas de suor, em que a câmara está fechada no rosto da personagem, sendo os limites a testa e o queixo. A escolha deste tipo de plano denota um determinado estado de espírito, sendo utilizado em cenas de forte emoção, que aliada à respiração ofegante de Fowler faz a articulação perfeita entre a linguagem visual e sonora, das quais transcorre o sofrimento da personagem. Lentamente, o seu rosto vai serenando, e o som ténue de um cântico vietnamita irrompe, à medida que Fowler cerra os olhos, transportando o espectador para um novo plano, através do sinal de pontuação fundido encadeado, que faz a transição para a imagem de uma vela acesa. A câmara parte deste objecto particular, foca-o durante alguns segundos, de forma insistente e, em *flashback*, o espectador é transportado para o passado através da música e de imagens a preto e branco, do primeiro encontro entre Fowler e Phuong, uma *taxi-girl*, remunerada para dançar, no salão de baile.

O recurso ao primeiro plano do rosto do jornalista, seguido do cerrar dos olhos e posterior sobreposição sonora de um cântico vietnamita, equivale à abertura do tempo da memória, em busca de um dia perdido no passado.

A evolução da cena deixa-nos ver a quietude do jornalista expressa numa metáfora visual em que a luz tranquila de uma vela representa a sua paz interior, memória de momentos passados plenos de felicidade e harmonia.

Uma sequência de planos, em que o realizador utiliza o sinal de pontuação fundido encadeado, faz a transição entre as imagens da sala de baile, uma imagem de Phuong sobreposta a outra de um carro em chamas, terminando com o rosto sério de Phuong, passando a um rosto alegre, brincando com uma vela e apagando a sua luz. A simbologia deste gesto – o apagar da vela – pode representar o fim da vida de Fowler, talvez o prenúncio de uma tragédia iminente, ou apenas a recordação de um momento de prazer.

A voz de Pyle e a sua imagem, que surge no ecrã através de um posicionamento de câmara *contre-plongée*, despertam o jornalista deste delírio

que refere: “If I had died you could have had her.” Aqui os dois *plots* (guerra e amor) entrecruzam-se, de novo, realçando o carácter messiânico de Pyle ao salvar a vida do seu rival.

A cena que destacamos, em seguida, insere-se no capítulo VII do filme e consiste no regresso de Fowler a casa depois da hospitalização decorrente do incidente referido anteriormente. O realizador apresenta um grande plano das pernas de Fowler e Hinh, no qual se destaca o pé descalço de Fowler e a sua bengala, um resquício do acidente sofrido e talvez um presságio de prováveis alterações na narrativa fílmica.

O percurso das personagens é acompanhado pelo movimento de câmara *travelling shot* e de um plano aproximado de ambos. Durante este trajecto, o jornalista expressa a sua preocupação: o exército do General Thé pode estar a receber financiamento clandestino, por parte dos americanos, tendo como intermediário Joe Tunney. Hinh reafirma a sua desconfiança quanto às actividades de Muoi, que apesar de se dedicar à exportação, durante a ausência de Fowler, havia recebido mercadorias. Estas preocupações de ambos estão visíveis na seguinte citação retirada do filme:

“I think you should inform your sources General Thé has a lot more men than the hundred of their last counting. He is a story we should take seriously.”

“Never underestimate a patriot, Sir! What do you know about this Muoi?”

“Does he have the means to finance Thé’s army?”

“Muoi? He owns a bike factory.”

“I think Joe Tunney is plotted with both him and Thé and it is more than just foreign aid programs.”

“I’ll see what I can find, Sir.”¹²²

¹²² *Ibidem.*

Ainda no capítulo VII do filme, Hinh confirma as suspeitas, referidas antes, com detalhes sobre a actuação de Muoi e o tipo de mercadorias que este havia recebido do exterior. Embora Fowler não demonstre qualquer interesse sobre esta questão, Hinh insiste para que este o acompanhe à fábrica de Muoi, com o intuito de confirmar o que acabara de descobrir, ao que Fowler anui:

“You were right about Muoi. He does have connections.”

“Can we discuss this some other time, Hinh? I’m really...”

“Crates from overseas have been moving to his factory by passing the French customers. My sources have been unable to determine what they contain.”

“He’s probably got someone under the take.”

“He’s an exporter, not an importer.”

“Yes, we’ll do that tomorrow.”

“A shipment has come this afternoon. It could be gone by the morning.”¹²³

A cena que decorre na fábrica de Muoi surge com um plano médio de uma porta a abrir-se, permitindo o acesso de Hinh e Fowler ao interior da fábrica, seguido de planos aproximados do interior da mesma. À medida que os dois homens perscrutam o seu interior e se deslocam pelo armazém, a câmara através de uma panorâmica horizontal, movendo-se da direita para a esquerda, acompanha os movimentos dos intrusos, destaca caixotes armazenados onde podem ler-se inscrições diversas: “Joe Tunney American Legation Saigon; American Legation Trachoma Unit Diolacton.”

Em seguida, recorrendo ao *freezing frame*, a câmara detém-se nos caixotes focalizando a imagem e imobilizando-a, detém-se nas inscrições, para que o espectador as possa decifrar. Este efeito óptico enfatiza a importância do seu conteúdo bem como os seus destinatários, correspondendo a uma concentração

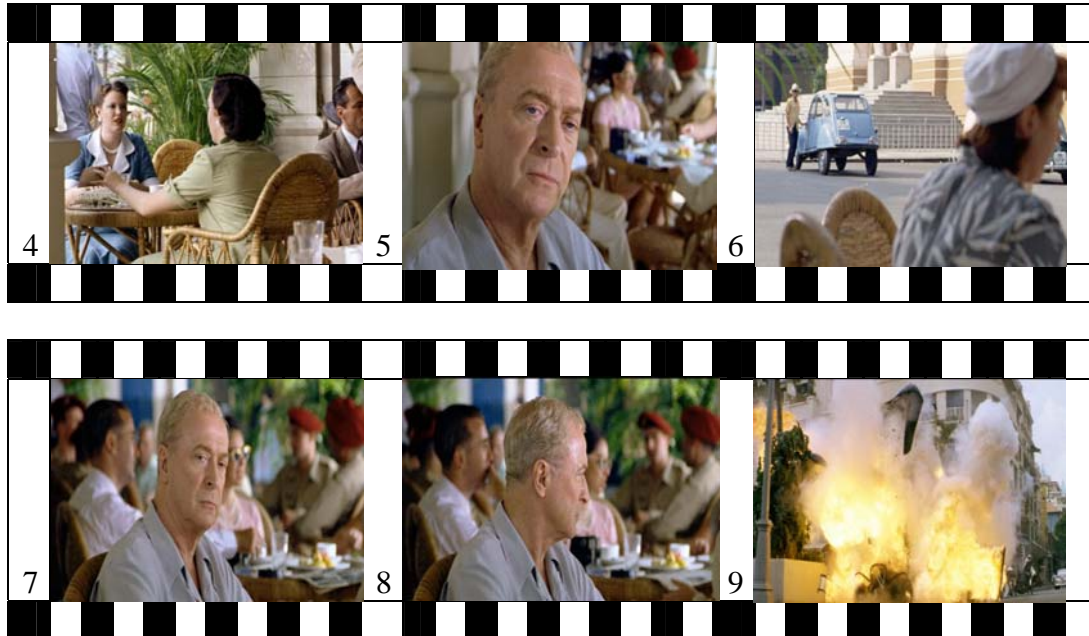
¹²³ *Ibidem.*

mais rigorosa da atenção do espectador. Nesse momento, Fowler confirma as suas suspeitas do envolvimento de Joe Tunney e da Legação Americana em Saigão, porém, surge um dado novo: caixotes destinados à *Trachoma Unit*, chefiada por Pyle, o que alerta para um possível envolvimento do americano com a Terceira Força. Deste modo, as suspeitas de ambos são confirmadas aquando do ataque bombista na Praça Garnier, que se revela um ponto de viragem na narrativa, pois proporciona ao espectador, a percepção do verdadeiro carácter de Pyle, do seu papel preponderante no financiamento da Terceira Força no Vietname e, também, a alteração profunda que este atentado provoca em Fowler e que se vai reflectir nas suas atitudes e decisões futuras.

Segundo Phillip Noyce, esta cena mereceu especial atenção por parte da equipa técnica, pois foram utilizados diferentes elementos e dispositivos visuais para narrar a história, de modo a catapultar o público para o estado emocional de Fowler.

O realizador estrutura esta cena externa iniciando-a com um plano americano do jornalista, sentado no seu lugar habitual na esplanada, olhando para o relógio e observando a praça na expectativa de ver a sua ex-amante. Neste plano, o posicionamento de câmara corta a personagem na altura dos joelhos e dota o espectador de uma visão de conjunto do actor, integrando-o no espaço envolvente.





A partir deste plano, o realizador cria um clima de *suspense*, através da introdução de vários elementos que preparam o espectador para o desenlace da cena. Assim, ao enquadramento feito sobre Fowler que olha em redor, Phillip Noyce apresenta uma descentralização do ponto de focalização, detendo-o na imagem em várias personagens secundárias. Através do movimento de câmara, em *travelling*, o realizador reproduz o olhar de Fowler que se detém, em primeiro lugar, sobre Larry, um fotógrafo (personagem inexistente na obra de Greene) que quando questionado por Fowler refere que se desloca para efectuar “some kind of maniac assignment.”

Em seguida, o olhar do inglês detém-se em duas americanas e apercebe-se do diálogo que ambas encetam: “Joe Tunney said we should be out of here by ten to eleven and it’s five.” “What’s going on?” “I’m not sure!” “Any demonstration?” “I don’t know.”¹²⁴ O movimento de câmara, em *travelling*, reproduz o olhar de Fowler que observa um carro que pára a sua marcha na praça, mesmo à porta da igreja, local onde é proibido estacionar. O semblante do

¹²⁴ Transcrição do filme.

jornalista revela alguma inquietação e o seu olhar desvia-se na direcção da leitaria que Phuong frequenta.

Esta sequência de imagens, que trabalha, de modo intencional, com a banda sonora mediante a ausência de ruído próprio de uma praça movimentada, prepara o espectador para algo inesperado. De imediato, duas explosões sucedem-se e o enquadramento faz-se sobre Fowler que se precipita para a praça, tentando descobrir Phuong entre os destroços. A câmara fixa-se num primeiro plano do rosto de Fowler fechando-o, sendo os seus limites a testa e o queixo, enfatizando a angústia e o desespero de Fowler perante o cenário de destruição que visualiza.

O realizador Phillip Noyce e o responsável pela cinematografia¹²⁵, Christopher Doyle, decidiram manipular a velocidade das filmagens, de modo a melhor expressarem as transformações operadas em Fowler. Deste modo, a imagem surge um pouco oscilante, com um certo efeito *stroll* e, desta forma, foi conseguida uma certa sensação de movimento ligeiramente sincopado, na tentativa de envolver o público na perplexidade, no sofrimento e na revolta de Thomas Fowler. Os simples efeitos *in camera* deixaram expressas as emoções que a cena exigia. À guisa de exemplificação, no momento em que Fowler entra na leitaria, a câmara abranda, de modo gradual, e o *cameraman* usa vários níveis de câmara lenta. Através dos planos em *slow motion*, o realizador apresenta-nos a angústia e o medo de Fowler, conferindo ao cenário fílmico uma espécie de qualidade hipnótica, que se acentua com a passagem de uma câmara manual para uma *steadycam*, reforçando a sensação de flutuação. Assim, o abrandamento da câmara combinado com a *steadycamm* dão-nos uma visão lenta, mas precisa das emoções de Fowler. A sequência de imagens apresentada nesta página dá uma

¹²⁵ Técnico de cinema responsável pela forma como o guião é transposto para a película, sob a forma de fotografia, que é produzida sob as suas orientações técnicas. Este profissional materializa as ideias do realizador ao manter um padrão técnico e artístico da imagem., através da selecção e aprovação do equipamento, como a câmara de filmar, o negativo, as lentes e filtros, bem como o equipamento de iluminação.

ideia concreta dos efeitos utilizados e tornam esta cena do atentado bombista numa das mais grandiosas e chocantes de toda a narrativa fílmica.



Apesar de caber ao realizador a direcção das interpretações dos actores, tanto sob o ponto de vista técnico (colocando-os em determinado local e enquadramento) como do ponto de vista dramático, solicitando o género de emoção pretendida para a personagem, é nossa convicção que Michael Caine não se limitou a interpretar um papel. O actor deu expressividade e dramatismo à acção baseando-se num texto, usando recursos corporais e emocionais, com o objectivo de transmitir ao espectador o medo e a angústia de perder um ente querido. Nesta cena, o espectador é confrontado com um momento de *suspense* e um momento de choque. Para além dos elementos descritos antes, o *suspense* é criado através da eliminação do som. Nas cenas anteriores, que decorreram na Praça Garnier, no som de fundo destacavam-se as buzinas de carros e de bicicletas, o som das sirenes da polícia e das ambulâncias, ruídos habituais numa praça, durante o dia. Nesta, o som surge muito suave e tranquilo, contrastando com o barulho de uma praça movimentada. Craig Armstrong esclarece esta decisão: “We decided not to put any music over that, because it has much more effect without it.”¹²⁶ Ao transmitir, através da imagem uma enorme sensação de tranquilidade, o realizador criou as condições ideais de contraste, que permitirão após o ataque bombista, inserir o horror dos gritos, gemidos e lamentos das vítimas, causando um maior impacto emocional no espectador. Os sons tranquilos dão lugar à música que surge, de forma gradual, enquanto Fowler atravessa a praça, aumentando o sentido de urgência, para que o espectador possa compreender e sentir o inferno interior de Fowler. Nesta viagem emocional, o jornalista dirige-se ao local onde a ex-amante, habitualmente, se encontrava. Esta movimentação é acompanhada pelo primeiro tema musical do filme que, na opinião de Craig Armstrong: “It is a piece of music that seems to have some sort of sympathy with the country.”¹²⁷

¹²⁶ Transcrição retirada do DVD *The Quiet American* respeitante à *Anatomy of a Scene*.

¹²⁷ *Ibidem*.

Todos os sons foram concebidos de forma a transmitirem a emoção sentida por Fowler e, quando este sai da leitaria, o tema orquestrado, dá lugar a um som trágico e desesperante. A combinação das imagens de destroços de automóveis espalhados pela praça, corpos mutilados contorcendo-se, uma mulher amparando no colo o seu filho inanimado, cobrindo-o com o seu chapéu de camponesa, imóvel e silenciosa, com o som mais contundente da banda sonora, emprestam à cena uma visão mais real do atentado e mais profunda dos sentimentos de Fowler.

Nas palavras de Noyce: “It’s very, very directed. It’s building, building into the next scene in which Fowler finally is going to decide he has to take action.”¹²⁸ A junção de todos estes elementos apontam para uma faceta nova do jornalista, que vai provocar no espectador um sentimento de identificação e de compreensão pelas suas posições futuras.

O estado de choque inicial de Fowler dá lugar à acção, que se materializa no socorro às vítimas. Neste cenário de caos, destaca-se um fotógrafo, que fotografa os corpos mutilados, seguindo as instruções de Pyle, que tinha ocorrido ao local e, apesar de surpreendido com o sucedido, de imediato, limpa o sangue das calças e dá instruções ao fotógrafo para que continue a registar o incidente, que mais tarde, seria divulgado pela comunicação social como tendo sido perpetrado pelos comunistas, acelerando, deste modo, o apoio do Congresso americano à causa sul-vietnamita.

Esta cena da responsabilidade de Dang Nhat Minh, “the Second Unit Director”, remete-nos para um ataque bombista que tinha acontecido a 9 de Janeiro de 1952, em que duas bombas francesas explodiram e espalharam o caos na praça central de Saigão. Danh Nhat Minh enfrentou a delicada tarefa de escolher vítimas de guerra vietnamitas para figurantes e preparou-os de modo a que a agonia e a dor sentidas após o atentado fossem reproduzidas, revelando a autenticidade da ocorrência que uma obra cinematográfica pode expressar.

Numa entrevista publicada no *site Efilmcritic*, Phillip Noyce refere que a

¹²⁸ Transcrição retirada do DVD respeitante à *Anatomy of a Scene*.

devastação provocada pelo atentado era tremenda e o seu resultado teria de ser algo que transmitisse esse sentido de realidade, de agonia e de urgência. Nas suas palavras, “we needed to show the devastation of those bombs. So obviously, in a situation like that, people would lose limbs, so we needed to have people who were limbless.”¹²⁹ Daí que os corpos estropiados, filmados nesta cena, pertencessem, na realidade, a vietnamitas mutilados pela guerra e a deficientes vítimas de deformações causadas pelo uso indiscriminado de armas químicas e bacteriológicas.



Embora desorientado perante aquele cenário horrendo de morte e de destruição, o inglês apercebe-se de vários dados: a indignação de Pyle quando um polícia tenta impedir o fotógrafo de registar o momento, o facto do americano se expressar em vietnamita, não prestar assistência às vítimas, não se comover ante tal quadro de horror e limpar o sangue das calças. Todos estes factores contribuíram para a tomada de consciência que se operou no inglês e que fez com

¹²⁹ Excerto retirado de uma entrevista exclusiva de Phillip Noyce e publicada no *site* Efilmcritic. Apr. 2005. < <http://efilmcritic.com/feature.php?feature=671>>

que este compreendesse que não podia continuar indiferente ao que se estava a passar no Vietname.

Contrastando com a cena anterior, a seguinte decorre no escritório do jornalista, que no rescaldo do atentado, dialoga com o seu assistente acerca do horror resultante do atentado que presenciara. O enquadramento dá-se sobre o rosto de Fowler que surge atrás de uma janela com um gradeamento, em tomada frontal, em grande plano, enquanto, em *off*, se ouvem o som de sirenes, o que conduz a uma alteração de focalização, que se fixa através de um plano de conjunto, na rua e que precede a passagem de uma ambulância. Deste plano de conjunto, passa-se, de imediato, a um grande plano do rosto de Fowler, em tomada frontal. Ambas as tomadas realizam-se em planos fixos. Depois, num plano em movimento dá-se um *travelling* que se fixa no seu sapato manchado de sangue, no qual a câmara se detém em plano de detalhe. A câmara mostra, de novo, um grande plano do rosto de Fowler, e um plano de detalhe do seu sapato manchado de sangue e gotas de sangue que caem no chão provenientes de um corte na mão.

A alternância de focalização do rosto de Fowler para o seu sapato, revelam imagens de uma força expressiva e dramaticidade extraordinárias, criando uma ambiência galvanizadora de modo a que o espectador seja catapultado para o estado emocional do jornalista e compreenda o dilema em que este se encontra (representado pela grade da janela, como se estivesse preso às suas convicções que sofreriam uma profunda alteração) e aceite a sua tomada de decisão.

O realizador articula as linguagens imagética e verbal que se estruturam através do diálogo entre Fowler e Hinh e relembra os pormenores que vão ajudá-lo a compreender a autoria do atentado.

“How is it down there?”

“30 dead. Probably 20 more by morning. They started to arrest Communist sympathisers.”

“There was a woman with a baby. She covered him with her hat. This man died right in front of his family. Pyle! Did you see him?”

“He spoke Vietnamese! Vietnamese, like if it was his native language.”¹³⁰

A seguir, Phillip Noyce, descentra o ponto de focalização, privilegiando a figura de Hinh. Este apercebe-se que algo se quebrou no íntimo de Fowler e tenta persuadi-lo a auxiliar os seus contactos a eliminarem este agente da CIA: “These contacts are the Communists?” “Officially no! Unofficially yes!”¹³¹ O som de ambulâncias assinalando marcha de emergência, pode significar a urgência de uma tomada de decisão da parte de Fowler, ideia corroborada pelas palavras de Hinh: “Sooner or later, Mr Fowler, one has to take sides if one is to remain human.” Enquanto Hinh profere estas palavras, a câmara dá-nos uma panorâmica do olhar de Fowler que vê, através da janela, um carro transportando os cadáveres do atentado bombista, reforçando a urgência de Fowler em se envolver no homicídio de Pyle, responsável pelo atentado bombista.

A aniquilação de Alden Pyle possibilitou um desfecho positivo do *plot* do triângulo amoroso, pois Fowler reconquista a sua amante e procura impedir que o auxílio americano se intensifique. O jornalista revela-se um agente de libertação do Vietname ao aniquilar Pyle e ao recuperar Phuong, mantendo-a afastada da influência americana, simbolizando a tentativa de libertar o Vietname do domínio estrangeiro. De novo, os dois fios condutores do filme entrecruzam-se e influenciam-se, sendo o *plot* respeitante à intervenção americana no Vietname despoletador do final feliz do romance entre Fowler e Phuong, assistindo-se à rejeição da política americana, personalizada na reacção de Fowler, que conduzirá à libertação do Vietname, que será reconquistado pelo amor e pela tolerância.

¹³⁰ Transcrição do filme.

¹³¹ *Ibidem.*

2.4. A Cobertura da Guerra: O Mito da Imparcialidade

Embora a obra cinematográfica de *The Quiet American* nos dê uma imagem clara do trabalho do repórter enviado para cenários de guerra é, contudo, a obra literária de Graham Greene, que através da personagem Thomas Fowler, nos apresenta um tratamento mais profundo desta temática, reforçando a sua função particular no contar dos factos da História. Assim, recorreremos a algumas citações retiradas do romance, que servirão de suporte e darão maior consistência a algumas das nossas considerações sobre o papel do correspondente de guerra na cobertura do conflito bélico na Indochina.

Na óptica de Orivaldo Leme Biagi,¹³² a cobertura das guerras efectua-se com base em duas guerras: “a primeira é a propriamente dita, com mortes e violência, dentro de esquemas militares, situações perigosas para ambos os lados, no chamado “teatro de operações”; e a segunda é aquela apresentada pelos meios de comunicação social, construída para ser acompanhada pelo público. Por outras palavras, a primeira guerra constrói a segunda guerra e a segunda guerra constrói a primeira guerra, numa relação dupla.”¹³³

A figura do repórter enviado para situações de conflito assume um papel preponderante na transmissão das notícias, pois a informação pode ser uma arma tão ou mais poderosa que o armamento convencional e constitui o elemento fulcral da construção da segunda guerra, defendida por Orivaldo Leme Biagi.

António Sampaio, numa crítica que faz ao livro do jornalista Carlos Fino *A Guerra ao Vivo*, refere que “Nos conflitos que serão o assunto de toda Comunidade Internacional, os correspondentes serão aqueles que transmitirão para o mundo o que está ocorrendo “de verdade”. É ele o agente moderador da

¹³² Professor Doutor em História pela UNICAMP e Professor das Faculdades Atibaia.

¹³³ Orivaldo Leme Biagi. “Conteúdo e Forma na Construção da Notícia: Algumas questões sobre as Coberturas realizadas pela imprensa das guerras da Coreia (1950-53) e do Vietnã (1964-1973).” Jun. 2005.

<[http://www.anpuh.uepg.br/historia-
hoje/vol2n5/Constru%C3%A7%C3%A3o%20da%20not%C3%ADcia.pdf](http://www.anpuh.uepg.br/historia-
hoje/vol2n5/Constru%C3%A7%C3%A3o%20da%20not%C3%ADcia.pdf)>

informação. Em suas mãos está o poder de formar vítimas e carrascos, heróis e vilões.”¹³⁴

Na opinião de Adriana Kuhn,¹³⁵ os correspondentes de guerra, “são aqueles jornalistas com prestígio dentro das empresas de comunicação. São profissionais enviados especialmente de seu país de origem ao local do conflito, com a meta de relatar os acontecimentos da forma mais objectiva e imparcial possível, garantindo a compreensão do fato ao leitor, ouvinte ou telespectador.”¹³⁶

Estas duas definições do papel do jornalista na cobertura de um conflito militar complementam-se, pois a isenção e a imparcialidade de um repórter são essenciais para a divulgação da verdade sobre a guerra e, de modo similar, características fundamentais da personagem Thomas Fowler. Com efeito, o conceituado jornalista britânico do jornal *The London Times* tinha como objectivo fazer a cobertura isenta da guerra francesa na Indochina e distinguia-se dos seus colegas de profissão do seguinte modo: “My fellow journalists called themselves correspondents; I preferred the title of reporter. I wrote what I saw: I took no action – even an opinion is a kind of action.”(Greene 1955: 27)

Thomas Fowler fixou-se em Saigão e efectuava deslocações periódicas ao teatro de operações, cobrindo uma região ou um país, à semelhança dos seus colegas de profissão. A sua fixação numa cidade perto da zona de conflito devia-se à existência de infraestruturas e pela facilidade de acesso aos meios de comunicação que possibilitavam o envio de artigos, com alguma frequência, para a sede, em Londres.

¹³⁴ Reator. António Sampaio. “A Guerra ao Vivo”. Jun. 2005.
<<http://www.reator.org/livros/11finolivro.htm>>

¹³⁵ Adriana Kuhn. “A História dos Correspondentes Brasileiros de Guerra e sua Relação com o Poder Estatal e Militar”. Jun.2005.
<<http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd3/jornal/adrianakuhn.doc>>

Para efectuar a cobertura de uma guerra, o repórter deve possuir um conhecimento profundo da região onde o mesmo deflagrou, bem como do próprio conflito. Nas palavras de Silio Boccanera,¹³⁷ “não se pode chegar totalmente cru e desinformado para uma cobertura”¹³⁸, mas deve acompanhar toda a imprensa local, manter contactos frequentes com jornalistas e colegas correspondentes e identificar fontes estratégicas, nomeadamente, entidades, governantes, diplomatas, militares e outras que possam fornecer informações relevantes. É o que acontece com o jornalista britânico que revela ser detentor de informações fidedignas sobre a situação política, económica e social do Vietname, como se pode verificar através da seguinte citação retirada da obra de Greene:

I began (...) by explaining the situation in the north, in Tonkin, where the French in those days were hanging on to the delta of the Red River (...) Here most of the rice was grown, and when the harvest was ready the annual battle for the rice always began. (...) A war of jungle and mountain and marsh, paddy fields where you wade shoulder-high and the enemy simply disappear, bury their arms, put on peasant dress. (...) The French control the main roads until seven in the evening: they control the watch towers after that, and the cities – part of them that doesn't mean you are safe, or there wouldn't be iron grilles in front of the restaurants. (23-4)

Em virtude de ser considerado um correspondente conceituado, a sua visão dos acontecimentos era solicitada, sobretudo, pelos políticos, conforme se pode constatar através das palavras de Fowler: “How often I had explained all this before. I was a record always turned on for the benefit of newcomers – the visiting Member of Parliament, the new British Minister.” (24)

¹³⁷ Correspondente de guerra em Londres, nos últimos 20 anos, dedica-se a análises e opiniões sobre assuntos internacionais.

¹³⁸ Canal da Imprensa. Fabiana Amaral. “O Valor da Informação”. Jun. 2005-07-03
<<http://www.canaldaimpresa.com.br/perfil/dprimedicao/entrevista1.htm>>

Todavia, o papel dos correspondentes de guerra estava bastante limitado devido ao controle que o poder político e militar exerciam e que se fazia sentir no seu quotidiano, nomeadamente, retirando-lhes o direito de circulação, proibindo a sua presença nas conferências de imprensa e recusando o visto de saída, caso a sua actuação não seguisse os métodos legais vigentes para o desempenho da sua profissão, estabelecidas pelas autoridades locais. Assim, o evoluir da guerra era acompanhado pelos jornalistas através de conferências de imprensa e de voos de reconhecimento periódicos que se efectuavam após a consumação de missões e das vítimas terem sido retiradas do teatro das operações, conforme se pode constatar através das palavras de Bill Granger, um correspondente americano:

I'm a correspondent with an Ordre de Circulation which shows when I'm out of the bounds. I fly to Hanoi airport. They give us a car to the Press Camp. They lay on a flight over the two towns they've recaptured and show us the tricolour flying. It might be any darned flag at that height. Then we have a Press Conference and a colonel explains to us what we've been looking at. Then we file our cables with the censor. Then we have drinks. Best barman in Indo-China. Then we catch the plane back.
(34)

O jornalista britânico, para além dos contactos que possuía com alguns militares franceses, era auxiliado por Hinh, o seu secretário, que o substituíra nas conferências de imprensa de menor importância. Embora atento a rumores, boatos e opiniões que transmitia a Folwer, as suas funções consistiam, também, em encaminhar para a censura os artigos do jornalista, que depois de autorizados, eram enviados à secção de telegramas e, em seguida, expedidos para o exterior. Hinh possuía o seu próprio serviço de espionagem e tinha um conhecimento mais exacto da posição dos batalhões vietcongues no delta de Tonquim do que os altos comandos franceses, em virtude das boas relações que mantinha com os agentes do Vietminh: “And because we never used our information except when it became

news, and never passed any reports to the French Intelligence, he had the trust and the friendship of several Vietminh agents hidden in Saigon-Cholon.” (121)

O acesso à frente de batalha estava, muitas vezes, vedado aos jornalistas, porém as relações de amizade com um oficial de marinha francês permitiriam a Fowler entrar, sem qualquer restrição, em Phat Diem: “The one place in the north where my friendship with any a French naval officer would allow me to slip in, uncensored, uncontrolled.” (43)

Em virtude da situação militar ser bastante complicada e se assemelhar a uma derrota, a presença de jornalistas não era autorizada, visto que os jornais deveriam apenas noticiar vitórias, “now after four days with the help of parachutists, the enemy had been pushed back half a mile around the town. This was a defeat: no journalists were allowed, no cables could be sent, for the papers must carry only victories.” (47)

Embora o conceito de jornalista *embedded* não se possa aplicar a Fowler, porque o seu acesso não estava sujeito à aceitação de um conjunto de regras de censura militar, ao integrar-se na coluna militar francesa teve acesso directo ao campo de batalha, que de outro modo lhe estaria vedado e deparou-se com uma cena, que na sua opinião: “This isn’t a bit suitable” (50)

Esta deslocação não-autorizada permitiu o primeiro contacto de Fowler com o horror e irracionalidade da guerra e as imagens com que se deparou marcaram a sua percepção do conflito.

The canal was full of bodies (...) the bodies overlapped: one head, seal-grey, and anonymous as a convict with a shaven scalp, stuck up out of the water like a buoy. There was no blood: I suppose it had flowed away a long time ago.

A woman and a small boy. They were clearly dead: a small neat clot of blood on the woman’s forehead, and the child might have been sleeping. He was about six years old and he lay like an embryo in the womb with his little bony knees drawn up. (51-2)

O acesso ao teatro de operações, sem censura nem controlo, possibilitaram ao jornalista uma ideia real do conflito, ao visualizar civis assassinados, o que deu origem a um artigo intitulado “Massacre at Phat Diem”, enviado para Londres, via Hong Kong, sem passar pelo crivo da censura francesa. Embora o artigo descrevesse as atrocidades cometidas por uma possível Terceira Força envolvida no conflito, este não foi publicado na íntegra, conforme verificamos numa cena em que Fowler e o seu secretário se encontram no escritório, em que a câmara destaca, em grande plano a notícia intitulada: “French broke communist siege”¹³⁹ e o comentário do jornalista: “They didn’t use much, did they?” Nothing about the villagers”¹⁴⁰ Através desta observação, temos a percepção da existência de variadíssimos filtros entre o acontecimento e a sua apresentação como notícia, pelo que a verdade da guerra nem sempre é divulgada e quando é, muitas vezes, é feita de forma tendenciosa, como podemos verificar através do tratamento que a mesma notícia recebeu por parte da imprensa francesa, que divulgava uma outra leitura do massacre, culpando os comunistas.

Na óptica de Fowler, o problema residia no General Thé, cujo objectivo consistia em derrotar as forças colonialistas e as comunistas. Assim, em sua opinião, este deveria ser alvo de uma investigação com vista à confirmação ou não de suspeitas sobre a sua actuação, pelo que questiona Hinh da seguinte forma: “Do you think he give me an interview if I went to the Holly Mountain?”¹⁴¹ A resposta de Hinh reconfirma a urgência dessa investigação: “It’s difficult to say! Perhaps, if he could get his message across.”¹⁴² A censura apresentava-se como um verdadeiro obstáculo, pois uma notícia desta natureza não seria aprovada pelas autoridades francesas. Porém, Fowler enfrentava outra dificuldade que se prendia com o acesso ao campo militar do General Thé, situado junto à fronteira do Camboja, e cujo regresso teria de efectuar antes do anoitecer, visto que os

¹³⁹ Transcrição do filme.

¹⁴⁰ *Ibidem.*

¹⁴¹ *Ibidem.*

¹⁴² *Ibidem.*

comunistas controlavam a estrada durante a noite e: “So many Europeans have been killed there.”¹⁴³

O correspondente de guerra perante as instruções da entidade que representa e a realidade dos acontecimentos, toma, por vezes, as suas próprias decisões e, para tal, deve possuir um conhecimento razoável da realidade local, identificar e investigar os factos mais relevantes, de modo a fazer a cobertura imparcial do conflito e reflectir sobre ele.

Para algumas partes envolvidas no conflito, o correspondente é, também, uma figura indesejada, estando a sua segurança ameaçada. Com efeito, Thomas Fowler, devido ao comprometimento com a sua profissão, é levado a arriscar a sua integridade física quando se desloca ao campo militar do General Thé, pois considera necessário ouvir as diferentes partes envolvidas no conflito, para que possa ter uma noção alargada do mesmo. Assim, cabe ao jornalista a tarefa de conduzir entrevistas parciais que lhe permitirão obter e transmitir uma visão integral do mesmo. A este respeito, a Professora Estrela Serrano, num artigo intitulado “Jornalismo e Elites do Poder”, refere que:

Uma "estória" é um mosaico de factos e de citações de fontes que participaram num acontecimento ou dele têm conhecimento. Para conseguir uma "estória" o repórter tem de saber a quem fazer perguntas e quem pode e tem competência para falar. A entrevista é o instrumento de pesquisa. Uma "estória" depende de o repórter conseguir ou não que as fontes digam qualquer coisa com "valor-notícia".¹⁴⁴

O General Thé era uma peça importante no mosaico de factos com que o jornalista se deparava e a sua intenção ao entrevistá-lo consistia em esclarecer os objectivos da luta da Terceira Força por si liderada. Nesta perspectiva Fowler

¹⁴³ Transcrição do filme.

¹⁴⁴ Biblioteca on-line das Ciências a Educação. Estrela Serrano. “Jornalismo e Elites do Poder.” Jun. 2005.< <http://bocc.ubi.pt/pag/serrano-estrela-jornalismo-elites-poder.html>>

enceta um diálogo com o General, com vista à consecução dos seus objectivos, expressa através desta citação:

“You said you’d broken away from the French and the Vietnamese that you served. Do any ties remain?”

“French are colonialists. Not to be trusted. We’ll take a Vietnamese leader to rule our country.”¹⁴⁵

Fowler pretendia, ainda, indagar quem o apoiava e como tencionava lançar uma campanha contra as forças francesas e comunistas com tão poucos recursos e homens. “How does the general expect to launch a successful campaign against the larger forces of communists and French with so few men and supplies? And who is providing the means to the general to achieve victory? Estas suas interrogações não obtêm qualquer resposta pelo que o jornalista continua a insistir: “Has he been fighting the war in the North?” “There was a massacre at Phat Diem. Were your forces present?”¹⁴⁶

Ante uma entrevista curta, directa, mas assaz agressiva, o General limitou-se a responder em função dos seus interesses, demarcando-se de qualquer ligação com as forças francesas ou vietnamitas, afirmando apoiar um líder nacional para governar o seu país, recusando-se a responder a questões que o pudessem comprometer.

De regresso a Saigão, Fowler constatou que o automóvel em que se deslocava tinha ficado sem combustível, alertando-o para o perigo em que incorria se permanecesse na estrada durante a noite, estando, assim, criadas as condições para que o seu aniquilamento parecesse perpetrado pelos comunistas, que seriam culpabilizados pela sua morte.

¹⁴⁵ Transcrição do filme.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

Thomas Fowler estava consciente dos riscos que esta deslocação implicava, porém não se intimidou e continuou a pautar o seu comportamento pela necessidade de um compromisso com a verdade. Nas suas palavras:

In my profession a reporter's pride, the desire to file a better story than the other man's, and it was Dominguez who helped me not to care – to withstand all those telegrams from home asking why I had not covered so and so's story or the report of someone else which I knew to be untrue.
(121)

Muitas vezes, o jornalista é confrontado com o facto do seu critério para a selecção e tratamento da informação ser adulterado em função do impacto que a mesma provocará na opinião pública. Graham Greene aborda esta questão no seu romance, quando se refere ao incidente das bombas de plástico que explodiram - *operation bicyclette* – dando origem a dez explosões, seis pessoas feridas e algumas bicicletas danificadas. Apesar de os jornalistas estarem em Saigão, local onde as bombas foram detonadas, as notícias que foram publicadas evidenciam um posicionamento político diferenciado, conforme se pode confirmar a partir da seguinte citação:

Bicycle Bombs' made a good headline. All of them blamed the Communists. I was the only one to write that the bombs were a demonstration on the part of General Thé, and my account was altered in the office. The General wasn't news. You couldn't waste space by identifying him. (140)

A *operation bicyclette* tinha sido manchete de vários jornais, contudo, apenas Fowler imputava o ataque ao General Thé, por estar na posse de informações que indiciavam o seu envolvimento, enquanto que os outros jornalistas incriminavam os comunistas pelo atentado, o que nos leva a constatar a

possibilidade de um mesmo facto, ser alvo de interpretações diferenciadas. Todavia, chegar à verdade dos factos nem sempre se revela uma tarefa fácil, pois o acesso dos jornalistas ao teatro de operações era decidido pelas autoridades militares e Fowler só participava em incursões horizontais, que se pautavam por serem seguras, em virtude de o avião voar acima do alcance da artilharia pesada, correndo menos riscos. Saíam a horas certas e regressavam a horas marcadas. No entanto, a relação amistosa que Fowler mantinha com o Capitão Trouin, permitiu-lhe aceder a informações confidenciais e a participar num ataque vertical, caracterizado por voos picados efectuados para bombardear regiões previamente definidas, estes ataques não eram autorizados a jornalistas. A sua presença estava condicionada à exigência de não relatar informações que implicassem o comprometimento das forças francesas. Após vários ataques, e quando se preparava para retirar, o Capitão disparou tiros de metralhadora, fazendo explodir um barco que navegava no rio, o que levou Fowler a lembrar os acontecimentos de Phat Diem que o fizeram interiorizar o horror da guerra: “I thought again as I had thought when I saw the dead child at Phat Diem, ‘I hate war.’” (Greene 148)

Após esta operação, Fowler e o Capitão, numa conversa informal, numa casa de ópio, abordaram a questão da imparcialidade do jornalista, patente nos seus artigos bem como no seu posicionamento profissional, concluindo que a relação de amor e ódio que existe na visualização de acontecimentos dramáticos e chocantes, conduz a um estado emocional que pode acarretar a tomada de decisões:

“You don’t know what I’m escaping from.”

“It’s not from the war. That’s no concern of mine. I’m not involved.”

“One day something will happen. You will take a side.”

“It’s not a matter of reason or justice. We all get involved in a moment of emotion and then we cannot get out. War and Love – they have always been compared. “(150)

Estas palavras do Capitão parecem-nos um prenúncio da alteração que se irá operar em Fowler ao vivenciar o ataque bombista na Praça Garnier. Segundo o Capitão Trouin, o não-envolvimento do britânico pode ser alterado em função de um momento de emoção, capaz de catapultar a sua mudança. Com efeito, apesar de pautar a sua actuação profissional pela isenção e imparcialidade, vivenciar o atentado despoletou nele uma necessidade urgente de envolvimento num conflito que estava a tomar umas proporções incontroláveis.

O atentado bombista na Praça Garnier mereceu um tratamento jornalístico diferenciado por parte de outros jornais e revistas. O repórter do jornal *The New York Times*, em Saigão, Tillman Durdin, que cooperava com a CIA, escreveu um artigo intitulado “Reds’ Time Bombs Rip Saigon Center,” datado de 10 de Janeiro de 1952, em que considerou o atentado “one of the most spectacular and destructive single incidents in the long history of revolutionary terrorism” levado a cabo por agentes do Vietminh.¹⁴⁷

Por seu turno, a revista *Life* publicou no dia 28 de Janeiro do mesmo ano, uma fotografia do ataque sangrento que foi considerada “Picture of the Week” e tinha a seguinte legenda: “The bomb blew the legs from under the man in the foreground and left him, bloody and dazed, propped up on the tile sidewalk.” Esta fotografia do corpo mutilado foi reproduzida numa revista de propaganda americana publicada em Manila com a seguinte legenda: “The work of ‘Ho Chi Minh’”. Na semana anterior, o editorial da revista *Life* tinha o seguinte título: “Indo-China is in Danger”.

Numa guerra, a morte de civis, mormente, mulheres e crianças constitui uma notícia sensacional, ao passo que a perda de vida de soldados é considerada banal, facto esse inerente à sua função social. Por isso, o atentado surgiu numa altura conveniente, bem como o artigo no jornal *The New York Times*, a fotografia na revista *Life* e o editorial da mesma não podiam ser mais pertinentes. A imprensa, através dos seus artigos, impeliu a uma tomada de decisão por parte da

¹⁴⁷ *Ibidem*.

Administração americana. Este meio de comunicação, de modo subtil, exigiu a participação dos Estados Unidos no conflito no Vietname, num período em que a França ainda se encontrava no cenário de guerra, auxiliada pelos americanos.

Como pudemos constatar o mesmo facto foi alvo de leituras diferenciadas, dirigidas aos interesses das diferentes partes envolvidas no conflito, não raras vezes preparadas com minúcia.

No filme, Phillip Noyce dá-nos uma ideia clara de que a colocação de um fotógrafo no cenário de caos e de destruição se deveu a uma preparação minuciosa, que tinha o objectivo de divulgar as imagens horrendas dos civis mutilados, incriminando os comunistas. Com efeito, no meio da confusão provocada pelo atentado bombista, destaca-se um fotógrafo que regista todo o horror, seguindo as instruções de Pyle: “Larry, come here! Right here!”¹⁴⁸ Apesar de surpreendido pelo resultado do ataque, Pyle tenta legitimar este acto terrorista, declarando os franceses incapazes de derrotarem os comunistas, pois numa guerra não se olham aos meios para atingir os fins: “you have to use whatever tools you can”. Desta forma, estes factos forjados, induzirão o apoio do Congresso americano na “war against communism”.

A manipulação das imagens e da informação serviriam como uma arma de propaganda que tinha o intuito de controlar e direccionar a opinião pública contra o inimigo comunista. Esta nossa afirmação é corroborada por Estrela Serrano:

A propaganda é frequentemente utilizada como uma arma essencial pelas diversas facções em conflito. Através de campanhas subtis são promovidas determinadas ideias, com o intuito de controlar e direccionar a opinião pública contra o inimigo. Os *media*, como divulgadores de informação às grandes massas são assim alvo de controlo rígido e apertado, o que adultera em muitos casos a verdade dos factos.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Transcrição do filme.

¹⁴⁹ Estrela Serrano. *Biblioteca on-line das Ciências da Educação*. “Jornalismo e Elites do Poder.” Jun. 2005. < <http://bocc.ubi.pt/pag/serrano-estrela-jornalismo-elites-poder.html>>

Para além de servir de meio de propaganda de ideias, os poderes político e militar, tentam, muitas vezes, controlar a informação com o objectivo de manipular a opinião pública. A chamada “cultura da sala de imprensa”, isto é, a participação dos repórteres numa cultura comum construída no convívio diários com os outros e na familiaridade que estabelecem com as fontes, constitui um suporte essencial dessa tentativa de manipulação.

O filme de Phillip Noyce não nos apresenta as conferências de imprensa levadas a cabo pelas autoridades francesas. Contudo, o romance de Greene descreve de uma forma pormenorizada esses encontros entre jornalistas e militares, nomeadamente, uma determinada conferência de imprensa presidida por um jovem coronel francês, cujas palavras eram traduzidas por um intérprete e contava com a presença de jornalistas de várias nacionalidades: franceses, americanos e ingleses.

O coronel iniciou este encontro com os jornalistas, informando-os sobre a dura derrota sofrida pelo inimigo e as perdas, que se haviam verificado, terem sido consideráveis.

The colonel tells you that the enemy has suffered a sharp defeat and severe losses – the equivalent of one complete battalion. The last detachments are now making their way back across the Red River on improvised rafts. They are shelled all the time by the Air Force. (Greene 1955: 63)

Perante estas declarações, um jornalista americano, Bill Granger, indagou o número das perdas francesas, ao que o coronel respondeu: “The colonel says our losses have not been heavy. The exact number is not yet known.” (63) De imediato, o jornalista pressiona o militar francês para que este fosse confrontado com a manipulação da informação que estava a tentar fazer:

Is the colonel seriously telling us that he's had time to count the enemy dead and not his own? The colonel says the enemy forces are being overrun. It is possible to count the dead behind the firing-line, but while the battle is still in progress you cannot expect figures from the advancing French units. (63)

Depois de ter sido espicaçado por Granger, o coronel informou que as perdas francesas haviam sido numa proporção de uma para três e que a difícil situação se devia ao facto das forças francesas não terem recebido o apoio prometido pelos americanos. “If the supplies promised by the americans had arrived, we should have more to drop.”

Ante esta afirmação, o jornalista inquiriu, de novo, “You mean that none of the supplies promised for the beginning of September have arrived?” (65) E ao responder “I am sorry this is not for printing: that is for your background.” (65), o coronel utiliza a técnica da conversa de *background* em que o militar fornece enquadramentos dos factos aos jornalistas, o que pode ser considerado um sistema colaboracionista que produz a impressão de uma franqueza e espontaneidade naturais. Esta prática permite fornecer notícias ou assuntos para artigos de opinião, de modo geral, favoráveis aos militares, mas que interessam aos jornalistas, uma vez que satisfazem a sua avidez de informação e lhes proporcionaram relações favoráveis com o poder.

Como é visível através desta conferência de imprensa, existem razões naturais para a cooperação entre jornalistas e militares, contudo, surgem também entre eles motivos naturais de conflitos. No desempenho das suas funções, os jornalistas pretendem tomar as suas próprias decisões e receiam ser manipulados pelos militares, que por sua vez, receiam que os jornalistas deturpem as suas mensagens ou as usem contra eles, conforme podemos constatar nesta citação do romance de Greene:

I am no judge. Perhaps the American newspapers would say, ‘ Oh, the French are always complaining, always begging.’ And in Paris the Communists would accuse, ‘the French are spilling their blood for America and America will not even send a second-hand helicopter.’ It does no good. At the end of it we should still have no helicopters, and the enemy would still be there, fifty miles from Hanoi.’ (65)

Apesar de ser uma notícia com interesse jornalístico, não poderá ser publicada, porque a questão terá de ser solucionada pelos meios diplomáticos e não através dos *media*, devido ao modo como poderia ser interpretado pelas diferentes partes envolvidas. Contudo, o coronel autoriza que se divulgue a existência de apenas dois helicópteros o que dificulta o escoamento dos soldados feridos em combate. Nas suas palavras:

You can say that six months ago we had three helicopters and now we have one. One (...) you can say if a man is wounded in this fighting, not seriously wounded, just wounded, he knows that he is probably a dead man. Twelve hours, twenty-four hours perhaps, on a stretcher to the ambulance, then bad trackers, a break-down, perhaps an ambush, gangrene. It is better to be killed outright. (65)

Após esta conferência, os jornalistas apressaram-se a enviar os telegramas para os respectivos jornais. Fowler não foi exceção, contudo:

(...) mine didn’t take long: There was nothing I could write from Phat Diem that the censors would pass. If the story had seemed good enough I could have flown to Hong Kong and sent it from there, but was any news good enough to risk expulsion? (...) expulsion meant the end of a whole life. (66)

Na opinião desta personagem, os seus artigos teriam de estar em consonância com o que as autoridades permitiam, de outro modo, arriscava-se a ser expulso, o que poderia significar o fim da sua carreira de correspondente de guerra.

Os jornalistas desempenham um papel importante na divulgação de determinados assuntos que não teriam qualquer impacto se não surgissem nas manchetes dos jornais como “temas quentes”, mas estes profissionais interferem, também, na actividade governamental, pressionando, muitas vezes, a uma tomada de decisão, como acabamos de constatar.

A dependência das fontes em que os jornalistas são colocados quando cobrem conflitos deve-se à necessidade de autorização e apoio das autoridades oficiais, não apenas para que a sua acreditação seja possível, mas também para poderem realizar as tarefas mais óbvias do seu trabalho: a deslocação aos locais do conflito e a transmissão da informação. Daí que possamos afirmar que a extrema vulnerabilidade da informação e a falta de independência do jornalismo em situações de guerra põe em risco a publicação da verdade, em virtude da sua manipulação por parte do poder político.

A manipulação e controlo da informação é, por vezes, justificado pelo intuito de garantir a segurança do país em questão, conforme refere Sérgio Mattos¹⁵⁰ “Sob o ponto de vista da estratégia militar isto pode ocorrer todas as vezes em que a liberdade de imprensa ponha a segurança da nação em risco.”¹⁵¹ Segundo este jornalista, “a divulgação de perdas ou da quantidade de soldados, navios e aviões que um país dispõe” pode perigar a segurança se o inimigo tiver acesso a esses elementos.

¹⁵⁰Jornalista formado pela Universidade Federal da Bahia (1971), Mestre e Doutor em Comunicação pela Universidade do Texas, em Austin, Estados Unidos (1980, 1982). Poeta, cronista, compositor e pesquisador universitário com 23 livros publicados no Brasil e no exterior.

¹⁵¹ Citação retirada de uma entrevista concedida por Sérgio Mattos à repórter Cristina Abelha, do jornal A GAZETA, de Vitória do Espírito Santo e publicada no *site Ressonâncias*. Mar.2006. <<http://www.sergiomattos.com.br/entrv1.html>>

A procura da verdade dos factos, a curiosidade e intuição inerentes à profissão de jornalista, sedeadas na necessidade de confirmação de rumores, induzem à investigação jornalística, que consiste na busca de factos ocultos aos repórteres que podem conduzir ao esclarecimento de dúvidas em relação à actuação das diferentes forças envolvidas num conflito bem como os seus propósitos. No rescaldo do atentado, enquanto Fowler efectua uma pesquisa sobre o *Diolacton*, um grande plano do rosto de Fowler alterna com as páginas do livro que consulta e com as palavras que profere, enquanto o jornalista recorda a explicação que Pyle dá para o *Diolacton*: “Dialoctan is a milk-based plastic. We use it for the frame glasses. Mr Muoi has been very helpful in taking our supplies over the costumes.”¹⁵²

Phillip Noyce utiliza um processo de *flashback* evocador, em que Fowler relembra o que se passou há algum tempo atrás, para apreender melhor o presente e permitir descrever o turbilhão de ideias que surgem na sua mente.

Casein plastics. Make from milk protein. York Harding. Dangers to Democracy. He is the who put forward the idea of a third force. Muoi and Thé. “a milk-base plastic (...) used as a plasticizer in explosive compounds.” The Americans have being supplying them with materials to make bombs.” Fowler sees conspiracy everywhere. “Muoi, Thé, the Americans have been supplying them with material to make bombs.”¹⁵³

De acordo com a citação anterior, apercebemo-nos que este *flashback* permite que o espectador comece a organizar as diferentes partes do mosaico de modo a ter uma ideia clara de que a Terceira Força, defendida por York Harding, que se opunha ao colonialismo e ao comunismo e era apoiada pelos americanos, que lhes fornecia material para a construção de bombas, aniquilava civis inocentes.

¹⁵² Transcrição do filme.

¹⁵³ *Ibidem*.

Recorrendo à investigação de Fowler, Phillip Noyce apresenta ao espectador todos os elementos que incriminam o americano e que preparam o caminho para o confronto final entre ambos. De modo gradual, o realizador foi transformando um inocente e ingénuo, cheio de boas intenções, num vilão capaz de apoiar fanáticos, agindo como o coordenador de todas as operações da CIA no Vietname. Nas suas palavras: “In a war we use the tools we’ve got and right now he is the best we have. And in the meantime even more people must die.”¹⁵⁴ Por seu turno, o jornalista britânico horrorizado com os métodos utilizados pelo americano para implantar um governo pró-ocidental no Vietname afirma:

“It’s you who did! Joe Tunney and the staff of the legation, Mr Muoi, General Thé. They all take their fucking orders from you, Pyle. York Harding paddles a third force in that book you carry around. You have actually gone out and made one.”¹⁵⁵

A isenção e imparcialidade do jornalista cedem num momento de emoção e a sua resolução de colaborar na aniquilação do homem que lhe salvara a vida, deveu-se ao facto de a actuação do americano desvirtuar os princípios por si defendidos e colocar interesses políticos acima do respeito pela vida humana e pela paz:

“There’s always a point of change. Some moment of emotion.”

“You haven’t reached it yet. I doubt if you ever will. And I’m not likely to change either – except with death.”

“I was suddenly very tired. I wanted him to go away quickly and die. Then I could start life again – at the point before he came in.” (Greene 1955: 177)

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ *Ibidem.*

A cena seguinte, objecto da nossa análise, surge nos momentos finais da narrativa fílmica e assume um efeito de condensação. Nela, explicita-se um dos mais expressivos aspectos temáticos do filme: a evolução da guerra no Vietname e o crescente envolvimento da Administração americana neste conflito.

Através de um plano de detalhe de uma máquina de escrever, Phillip Noyce desperta a atenção do espectador para o evoluir do conflito no Vietname quando surgem as palavras no papel: “American ambassador announces increase in American aid.” , “Saigon, Indo-china: citing a substantial rise in atrocities by the communists”, da autoria de Thomas Fowler.

Estas duas frases sugerem o envolvimento gradual da Administração americana no conflito no sudeste asiático e preparam o espectador para o final do filme, que surge através de uma sucessão de recortes do jornal *The Times* que relatam o fim do domínio colonial francês na Indochina e o envolvimento gradual dos Estados Unidos na Guerra do Vietname, com o objectivo de defenderem os ideais de liberdade e de democracia na Ásia. Estes recortes irrompem no ecrã através de uma sobreposição de imagens feita em fundido encadeado, que na opinião de Edgar Morin “É, de certo modo, a antivírgula da linguagem fílmica” que permite “estabelecer uma urgente continuidade no seio de uma inevitável ruptura.” (Morin 1997: 84)

Consideramos que ao surgir no ecrã, a sequência de recortes de jornais, da autoria de John Fowler, se revelou um processo de composição cinematográfica engenhoso, pois a passagem do tempo é sugerida através das datas dos jornais e a escalada da guerra através dos títulos e subtítulos das notícias, deixando em aberto o desfecho do conflito.

A análise dos acontecimentos bem como as datas a que estes se reportam, remetem-nos para um envolvimento cada vez maior da Administração americana nos assuntos do Vietname, visível através das seguintes imagens retiradas do filme:



Estas imagens dos recortes de jornais dão ao espectador uma ideia clara do evoluir do conflito. O primeiro recorte, datado de 7 de Maio de 1954, remete para o confronto final entre o exército francês e os comunistas que ocorreu em Dien Bien Phu e que assinala o fim do domínio colonial francês e a subsequente retirada do Vietname: “Friday May 7 1954: French defeat signals withdrawal from Vietnam. Cease Fire at Dien Bien Phu means end to conflict between France and Vietnam is near.”¹⁵⁶

O realizador deu-nos uma imagem bastante nítida das dificuldades do exército francês face à tática de guerra de guerrilha levada a cabo pelo regime vietnamita do Norte, no Capítulo IV do filme, na cena no Norte. Na realidade, o

¹⁵⁶ Transcrição do filme.

corpo expedicionário francês, dependia, em maior grau, de elementos técnicos e logísticos do que o seu adversário, uma vez que só dessa forma conseguia combater as táticas de guerra implementadas num terreno que desconhecia. Assim, viram-se na contingência de distribuir as suas divisões, regimentos e batalhões, para poderem controlar, com maior precisão, o país e a sua população. Contudo, esta divisão em unidades fraccionadas convertia-as em presas fáceis para as tropas comunistas e o exército francês não tinha meios para levar por diante a sua tarefa com eficácia, conforme se pode constatar através do diálogo entre Fowler e o Coronel francês:

“The Communists attacked four days ago. We pushed them back only yesterday. We think there are three hundred in the village. But we did not see them.”

“Is getting worse, isn’t it?”“How long can you keep going?”

“A few months, maybe.”¹⁵⁷

A derrota do exército francês e a subsequente divisão do Vietname são temas abordados no segundo recorte de jornal, datado de 21 de Julho de 1954, com o título “Communists to rule North in divided Vietnam” e subtítulo “Negotiators at peace talks agree to split Vietnam at 17th parallel ending conflict”.

O recorte seguinte, correspondente a 20 de Março de 1959, com o título “Communist leader declares war to unite Vietnam” e subtítulo: “Ho Chi Minh changes tactics from political to military struggle.” revela uma cobertura do conflito não tendenciosa, publicando as diferentes visões das partes envolvidas no conflito.

Ao redigir um artigo abordando a mudança de tática de Ho Chi Minh, que declara guerra com o fim de unificar o Vietname, Thomas Fowler alerta a comunidade internacional para o desejo que os vietnamitas têm de tomar nas suas mãos o destino do seu país. Esta mudança de tática do líder comunista operou-se

¹⁵⁷ *Ibidem.*

em função do acordo alcançado na Conferência de Genebra não ter sido cumprido na íntegra, pois as eleições agendadas para 1956 não se realizaram e a partir de 1957. Os norte-vietnamitas reactivaram as redes clandestinas no Vietname do Sul e as suas primeiras acções foram levadas a cabo, em Outubro, contra instalações americanas em Saigão, assumindo o controlo de partes significativas das zonas rurais do Vietname do Sul.

O recorte seguinte, apesar de não apresentar a data da sua publicação, o título “US increase military support to South Vietnam Army” e subtítulo “Green Berets will act as advisers to combat increased attacks by Communist North” alude ao aumento do apoio militar ao exército do Vietname do Sul, que se materializou no envio das tropas especiais americanas.

Através deste reforço militar, John Foster Dulles esperava evitar a queda dos dominós no resto da Indochina. Os Estados Unidos patrocinaram a criação de um exército sul-vietnamita, réplica das suas forças militares. Mas no Vietname, as linhas de frente da guerra não eram nítidas; o inimigo, com base em Hanói, não defendia alvos precisos e atacava indiscriminadamente. Estava em toda a parte e em parte nenhuma. Contudo, os americanos aplicaram o seu método tradicional de guerra: desgaste baseado no poder de fogo, mecanização e mobilidade. Nenhum destes métodos se revelou eficaz neste país do sudeste asiático. O exército sul-vietnamita, treinado pelos americanos, viu-se encurralado na mesma armadilha que a força expedicionária francês, na década anterior.

O título e subtítulo do recorte de jornal datado de 2 de Março de 1965, “U.S. begins air strikes against North Vietnam” “ Strategic bombing campaign is warning Ho Chi Minh”, anunciam uma nova escalada da guerra, que tinha sido anunciada em 2 de Agosto de 1964, devido a um incidente no Golfo de Tonqim, quando patrulhas do Vietname do Norte atacam o navio norte-americano Maddox, a 30 milhas da costa. Dois dias depois, um suposto segundo ataque leva o Presidente Lyndon Johnson a ordenar o envio de tropas militares para a região para combater os vietcongues e atacar o Vietname do Norte.

A “strategic bombing campaign” mandatada pelo Presidente Lyndon Johnson, consistia no bombardeio sistemático do Vietname do Norte por parte da Força Aérea Americana e foi implementada a 7 de Fevereiro de 1965. Esta acção visava a destruição das principais vias de comunicação, reduzindo, deste modo, a possibilidade de infiltração dos comunistas no Sul. Johnson, o terceiro presidente consecutivo a enfrentar o problema da Indochina, dava continuidade à política do seu antecessor.

President Kennedy believed he needed to demonstrate to audiences both at home and abroad his capacity to stop Communist advances. His administration was trying to end a rebellion by guerrillas in Laos, Vietnam’s Southeast Asian neighbour, which seemed at the time the more serious threat to world peace. Further Communist expansion in the region might lead allies and foes alike to question America’s willingness to carry out containment in Asia, and might also precipitate a divisive debate in the United States. (Bedford 1972: 576)

Os dois últimos recortes do jornal *The Times* anunciam o aumento significativo das forças militares americanas no Vietname até 23 de Dezembro de 1964. Com efeito, a partir desta data assistiu-se ao intensificar da guerra e à dificuldade, das tropas americanas e do exército vietnamita do sul, em travarem a determinação da luta dos norte-vietnamitas. Segundo o último recorte, datado de 23 de Dezembro de 1966, o número de militares americanos estacionados no Vietname naquela data cifrava-se em 495.000.

Através destes recortes, Phillip Noyce remete-nos para o evoluir da intervenção americana no Vietname e é, desta forma, que este filme, em particular, contribui para o contar da história, revisitando os factos do passado dolorosos para a psique colectiva americana, no sentido de evitar a repetição de tomada de decisões penosas e aniquiladoras da vida humana que não dignificam a humanidade, demonstrando que o cinema contribui para a escrita da História.

Em ambas as obras literária e cinematográfica, é evidenciada uma dicotomia que se prende com a necessidade da procura da verdade e a obediência a interesses superiores que põem em causa essa mesma verdade. Porém, apesar das inúmeras pressões efectuadas sobre os jornalistas, Fowler recusa-se a ceder a interesses que prejudiquem a verdade dos factos e, através dos seus artigos, promove a consciencialização da opinião pública, procurando desempenhar sempre a sua função com isenção e imparcialidade, fazendo uma cobertura do conflito fundamentada na investigação dos factos e não forjada pelos interesses políticos vigentes. Através do seu trabalho, a ideia de que a missão americana no Vietname estava associada à propagação da democracia e de uma ética liberal, foi sendo desmentida através da constatação do apoio de Washington a forças militares duvidosas e a governos corruptos e autoritários e da revelação de atrocidades cometidas pelas forças leais ao regime de Saigão e pelos próprios militares norte-americanos.

Apesar de o jornalista ser “um produto da sua educação, cultura, experiência, e não um ser imune à sociedade que o rodeia, “quimicamente puro”, ou seja, imune às influências do mundo em que vive, à pressão dos seus sonhos e ambições.”¹⁵⁸, o jornalista britânico desempenhou a sua função de modo neutro, para que as suas ideias e opiniões não pudessem ser descortinadas nos seus artigos.

O jornalista e escritor, Silio Boccanera ao ser questionado por Fabiana Amaral a respeito da isenção numa cobertura de guerra refere que:

Todos temos opiniões, o que não significa que vamos ou devemos pregá-las na cobertura. Acho que a obrigação do jornalista é ser equilibrado, o que significa levar ao leitor/ouvinte/telespectador mais de um ângulo da questão. Inclusive aqueles com que ele/ela não concorda. Nem sempre se consegue isso numa matéria isolada. O importante é que o todo do

¹⁵⁸ Anabela Fino. “O Papel dos Media na Nova Ordem Mundial”. Mar.2006.
<http://resistir.info/serpa/comunicacoes/anabela_fino.rtf>

trabalho seja equilibrado. Isso não se aplica apenas a cobertura de guerra, mas a qualquer assunto jornalístico.¹⁵⁹

Estas palavras de Silio Boccanera encontram-se em sintonia com o pensamento do jornalista Sérgio Mattos, que numa entrevista concedida à repórter Chistina Abelha afirma que:

A imparcialidade é um mito. Entretanto compete ao jornalista atuar dentro da ética, procurando sempre dar os diversos lados da questão, fornecendo ao leitor todos as informações necessárias para que ele mesmo possa decidir que versão apoiar. Isto não significa que o jornalismo não deva opinar. Pelo contrário: compete também ao jornalista argumentar, apresentando todas as versões, a fim de fundamentar inclusive a sua própria opinião a favor ou contra determinado fato.¹⁶⁰

Ao longo do filme, o espectador apercebe-se que o jornalista britânico não perfilha a opinião de Sérgio Mattos, no que concerne a isenção do jornalismo, contudo, o seu posicionamento altera-se em função da consciencialização de uma realidade que num momento de emoção despoleta e no qual o lado profissional é posto à prova. Ao ser confrontado com o sofrimento e a dor de inocentes suportando a fúria de conflitos sangrentos, ao testemunhar a irracionalidade de líderes e ao questionar-se sobre a fragilidade da verdade, enfrenta uma luta entre o ser homem e o ser jornalista. Porém, o equilíbrio é alcançado e, embora tenha cedido às emoções, os seus artigos apresentam-se imparciais e incisivos, cumprindo a sua verdadeira missão de mero relator dos factos, em prol das suas convicções jornalísticas, tentando, deste modo, manter uma postura inteiramente profissional. Noyce pretende com esta abordagem, realçar a importância do papel do jornalista independente, isento cuja missão consiste em descobrir a informação

¹⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁶⁰ Sérgio Mattos. *Ressonâncias*. June. 2005
<<http://www.sergiomattos.com.br/entrv1.html>>

que lhe sonégam, mas acima de tudo, evitar que estes profissionais sejam manipulados pelo poder instituído e se transformarem em meros instrumentos de propaganda política. Toda esta preocupação do poder político e militar com a classe jornalística advém do facto de estes reconhecerem o papel preponderante da comunicação social na divulgação da informação e do efeito que esta pode ter na opinião pública. Tal como disse o escritor Jeremias Gotthelf, no início do século passado, "a palavra é infinitamente mais poderosa do que a espada. Quem a souber manejar é muito mais poderoso do que o mais poderoso dos reis."¹⁶¹ Todavia, fica expresso no romance e no filme que a imparcialidade nem sempre é possível, desejada ou seguida.

¹⁶¹Segredos da Guerra Psicológica. Dec. 2005.
<http://www2.uol.com.br/cultvox/livros_gratis/segredosdeumaguerra.pdf>

Conclusão

Ao emprendermos a tarefa de abordar *The Quiet American*, do realizador Phillip Noyce, foi nossa intenção, dissecar significados ocultos existentes no filme, que permitissem visualizar e compreender os contornos da Guerra do Vietname, dando uma leitura deste conflito. Com esse fim, tentámos perspectivar de que modo a relação entre literatura-cinema-história nos pode fornecer uma imagem mais verosímil dos factos históricos e a função social que a cinematografia desempenha na catarse de um facto doloroso para a psique colectiva do povo americano.

Apesar de o nosso trabalho de investigação ter como objecto de estudo a obra cinematográfica do realizador australiano, realizada em 2002, decidimos consubstanciar a nossa pesquisa partindo do romance de Graham Greene, analisando a obra numa perspectiva cultural, uma vez que o triângulo composto por um inglês, um americano e uma vietnamita se encontram imbuídos de princípios e valores inerentes às suas próprias culturas, facto esse que os torna efectivos representantes das ideologias e políticas dos seus países nativos.

Esta obra literária do escritor inglês foi objecto de transposição para o cinema, em dois períodos históricos distintos, portanto a leitura que ambas propõem sobre o conflito militar no sudeste asiático revela as preocupações do momento da sua realização. A primeira versão da autoria de Joseph Mankiewicz, espelha as preocupações anticomunistas da era McCarthy, e a segunda, estreada no rescaldo dos atentados terroristas do 11 de Setembro, relembra que determinadas opções políticas podem perigar a segurança dos seus cidadãos.

Phillip Noyce criou um interessante paralelo entre o conflito do trio de personagens principais e os papéis dos países envolvidos na guerra, a França, o Vietname e os Estados Unidos, que se entrecruzam e despoletam os acontecimentos, pois o contexto da guerra franco-vietnamita e o início do

envolvimento americano no conflito, são retratados de forma clara e muito verosímil, podendo *The Quiet American* ser considerado um filme histórico.

Desde o seu início, a sétima arte dedicou-se ao registo de grandes conflitos bélicos, transformando o filme histórico num testemunho do passado dos povos. Este facto tornou-se possível, devido às posições assumidas pelos historiadores da Escola dos Anais que elevaram o cinema à condição de documento de estudo da História. Esta fonte documental não se limita a efectuar uma reprodução da realidade *ipsi literis*, mas faz uma reflexão mais aprofundada da realidade ao utilizar metáforas que introduzem o espectador no mundo simbólico.

Sendo um artefacto cultural pejado de cargas simbólicas, o filme histórico, para além de se prestar a uma leitura enquanto discurso sobre o passado, pode, também, ser considerado um testemunho da época em que foi produzido, pois expressa as vivências do realizador, e assim, constitui uma alegoria sobre o tempo presente para falar do mal-estar contemporâneo, da sensação permanente de um sentimento de insegurança e de busca de identidade, bem como o reflexo de preocupações sociais, políticas e culturais. Esta assunção demonstra que a abordagem proposta por *The Quiet American* é bastante abrangente, pois não se cinge apenas à questão do Vietname, apresenta as características de um imperialismo moderno, que não está interessado em compreender a realidade e as necessidades dos outros povos, pois nem sempre a sua estratégia nacional é compatível com os interesses de estabilidade global e de uma ordem internacional mais justa.

No romance, Graham Greene faz uma crítica explícita à política externa americana, incapaz de se libertar da sua obsessão anticomunista. Em 2002, a versão cinematográfica de Phillip Noyce retoma a questão polémica e antipatriótica que Greene apresenta, nos anos 1950, e remete o espectador para a política externa americana evidenciando o apoio a pretensos defensores da democracia e a actuação dos serviços secretos.

Noyce recria o conflito no Vietname de modo parcial, apresentando ao espectador factos e episódios que se assemelham à sua realidade histórica. Ao

reconstruir a guerra através da sua interpretação pessoal e subjectiva, dá a sua visão do conflito militar, dos seus contornos, estratégias, interesses, políticas e contradições. Com efeito, o realizador permite-nos perceber as dificuldades dos legionários franceses em manterem o domínio desta colónia, descrevendo, em simultâneo, de forma subtil, o cenário internacional, mais precisamente, o atraso incompreensível, do auxílio americano às forças francesas destacadas no Vietname que tentam resistir às incursões vietnamitas.

Todas estas informações são fornecidas ao espectador através do narrador na primeira pessoa, Thomas Fowler. Este jornalista de origem inglesa, a quem é atribuído o papel de fazer a cobertura da guerra na Indochina para o jornal *The London Times*, apresenta-se como um acérrimo defensor dos princípios éticos do jornalismo. Instalado há alguns anos no Vietname e trabalhando à margem do conflito sangrento entre vietnamitas e franceses, vê-se na contingência de justificar a sua permanência neste país, deslocando-se ao teatro de operações. Esta viagem, a sua deslocação ao campo militar chefiado pelo General Thé, o incidente das bombas de plástico com bicicletas, os ataques bombistas na praça Garnier, a incursão na fábrica de Muoi, suscitaram-lhe dúvidas que equacionou e que lhe permitiram começar a desvendar os meandros da acção orquestrada pelos serviços secretos americanos para derrubar os comunistas e preparar o terreno para a introdução de uma Terceira Força operacional e interventiva apoiada pelo americano, Alden Pyle. O trabalho de investigação que desenvolveu, confirmou o apoio da Legação americana e de Alden Pyle à Terceira Força.

Estas duas personagens, rivais na disputa pelo Vietname (representado por Phuong), degladiam-se entre a verdade e a não ingerência de Fowler, por um lado, e pela espionagem e intervencionismo de Pyle, por outro. Ao enfrentarem juntos situações perigosas, trocam confidências sobre a mulher que ambos disputam, tornando tensa a sua relação. A ingenuidade aparente de Pyle dá lugar a uma atitude calculista e pragmática, enquanto que o desprendimento de Fowler é substituído pela intenção de repor a verdade dos factos, enfrentando os seus limites, como ser humano e profissional de imprensa.

Embora a transposição que Noyce fez da obra de Greene seja bastante fiel ao texto original, este filme, potencia a mensagem do romance, realçando o papel do correspondente de guerra numa luta constante do jornalista contra a adulteração, manipulação e controlo da informação que poderiam conduzir a interpretações diferenciadas e a ter um impacto negativo na opinião pública.

No processo que enceta em busca da verdade dos factos, Fowler conhece os horrores da guerra e presencia a transformação gradual de Saigão num autêntico palco de guerra. Os ataques terroristas, as mortes de civis, a mutilação dos corpos em pleno centro da cidade, o desespero dos inocentes: homens, mulheres e crianças, vítimas da crueldade de um operacional para quem os fins justificam os meios.

Os meios de comunicação social exercem uma influência poderosa sobre as massas e o seu potencial tem sido aproveitado, ao longo dos tempos, pela classe política dirigente como veículo de disseminação e informação do *establishment*, como aconteceu na década de 1970, em que a televisão se revelou um instrumento chave na reescrita da Guerra do Vietname. Com efeito, através da difusão das imagens filtradas do teatro de operações, o poder político instituído obtinha a legitimação desta intervenção perante a opinião pública. Porém, os *mass media* podem, também, ser utilizados como veículo de contra-informação, isto é, ao questionarem as decisões do poder político e ao levantarem dúvidas sobre a sua actuação, podem abrir brechas profundas no sistema.

Do nosso ponto de vista, essa foi a mensagem que o realizador Phillip Noyce nos quis veicular através da personagem Thomas Fowler. De facto, este correspondente de guerra que pautava a sua actuação como sendo objectiva e imparcial, numa luta constante na busca da verdade dos factos, cede num momento de emoção, mas evita, a todo o custo, ser manipulado pelo poder como mero instrumento de propaganda política. O seu posicionamento é bem claro no final proposto pelo cineasta: uma sucessão de recortes de jornais da sua autoria, apresentando o evoluir do envolvimento americano no Vietname e a escalada da guerra nas duas décadas subsequentes, revelando que este conflito constituiu um

esforço excessivo, um sacrifício demasiado insuportável, por ser incompatível com os valores e as expectativas americanas, numa época em que a juventude elegia a paz e o amor como objectivos primordiais.

Phillip Noyce recorrendo a perguntas explícitas, muitas vezes, sem respostas, a situações dúbias que propiciam dupla interpretação, aos questionamentos silenciosos, aos enigmas que aparentemente não têm solução, às armadilhas das palavras, aos riscos da amizade e aos perigos da lealdade e da ingenuidade, cria um *thriller* de acção, violência e *suspense* que cativa o espectador, levando-o a juntar as diferentes partes do mosaico, para que o todo seja perceptível, de modo a que, conforme a acção do filme decorre, o espectador faça a leitura da Guerra do Vietname, segundo a perspectiva do realizador Phillip Noyce.

Ao propor uma abordagem em que se questionam as boas intenções da Administração americana e dos seus serviços secretos na década de 1950, Phillip Noyce está, de igual modo, a fazer dela uma metáfora do género de intervenção que os americanos persistem em realizar e a prevenir a opinião pública americana dos perigos que isso representa para a sua segurança, conforme se verificou em Setembro de 2001, alertando para a reincidência de uma política de ingerência americana.

Ao utilizar os artigos da autoria do correspondente de guerra, Thomas Fowler, o realizador imprime à sua ficção uma conotação autêntica do conflito, consubstanciada em factos reais o que torna mais verosímil esta obra, tornando, assim, possível fazer a leitura da História através do filme.

A realização de *The Quiet American*, em 2001, reflecte um mal-estar latente na sociedade americana pois ao ser retomada a temática da Guerra do Vietname, para além de se contestar a actuação do governo e dos serviços secretos durante esse conflito bélico, reflecte, também, a sua actuação na actualidade, na medida em que aborda o sentimento de insegurança e, ao mesmo tempo, se questionam os princípios orientadores da política externa americana. Nos últimos cinquenta anos assistiu-se a imensas intervenções, financiamento de armas e apoio

a ditadores, com o *back up* da CIA e conivência camuflada do governo dos Estados Unidos. Estes actos foram sempre justificados em nome da democracia, da intervenção humanitária, da paz universal e, recentemente, de *Enduring Freedom*.

A mensagem de *The Quiet American*, foi tão pertinente nos anos 1950, como continua a ser hoje em dia, sobretudo após os ataques terroristas de 11 de Setembro contra o World Trade Center e o Pentágono, numa altura em que os Estados Unidos estão novamente suspensos com a questão da Guerra do Iraque. Este não é de todo o momento certo para um filme que se atreve a questionar a intervenção americana nos assuntos internos dos outros países e nos faz reflectir sobre o preço que o mundo tem de pagar para que os ideais de liberdade e democracia dos Estados Unidos sejam mantidos.

Embora a história não seja uma mera repetição de ciclos e de situações, não podemos deixar de estabelecer um certo paralelismo entre a Guerra do Vietname e a intervenção “messiânica” de George W. Bush no Iraque. Deste modo, a mensagem do filme, fiel ao profético romance de Greene, revela-se intemporal e pode ser transposta para a actualidade, visto que desperta a opinião pública para a implementação de práticas dúbias por parte do poder político instituído, bem como de práticas condenáveis por parte dos serviços secretos americanos. Para além disso, esta obra de Phillip Noyce evidencia o papel que os *mass media* devem desempenhar numa sociedade democrática, onde a verdade dos factos não deve ser filtrada, para além de advertir para a impossibilidade de haver uma atitude de neutralidade, porque em qualquer situação “Sooner or later one has to take side. If one is to remain human”. (Greene 1955: 46)

Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. *História da Filosofia*. Vol. XII, XIV. Lisboa: Editorial Presença, 1984.
- AGEL, Henri. *O Cinema*. Trad. António Couto Soares. Porto: Livraria Civilização– Editora, 1983.
- ALLEN, W. H. *All about Cinema*. London: 1976.
- ALVES, José. *História Universal: Século XX – De 1945 à Actualidade*. Vol. 19. Lisboa: Ed. Oceano. s.d.
- AVELLAR, José Carlos. *Cinema e Literatura no Brasil*. São Paulo: Projecto Frankfurt, 1994.
- BARTA, Tony. Ed . *Screening the Past: Film and the Representation of History*. Westport: Praeger: 1998.
- BEDFORD , Henry F..Trevor Colbourn and James H. Madison. *The Americans: A Brief History*, 4th ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1972.
- BLUESTONE, George. *Novels into Films*. Baltimore : The John Hopkins Press, 1957.
- BRADBURY, Malcolm and Judy Cooke. Eds. *New Writing*. London: Minerva, 1992.

- BRION, Patrick. *Le Cinéma de Guerre: Les Grands Classiques Américains : Des Cœurs du Monde à Platoon*. Paris: Éditions de La Martinière, 1996.
- BURNS, Robert E.. *Episodes in American History*, Massachusetts: Ginn and Company, 1973.
- CAMERON, Kenneth M.. *America on Film: Hollywood and American History*. New York: Continuum, 1997.
- CARRILHO, Manuel Maria. ed. *Dicionário do Pensamento Contemporâneo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.
- CHAFE, William H. and Harvard Sitkoff. eds. *A History of our Time*. 3rd ed. Oxford: Oxford UP, 1987.
- CHOMSKY, Noam. *O Poder Americano e os Novos Mandarins*. Coleção Estruturas, 1969.
- COMPARATO, Doc. *Da Criação ao Guião – A Arte de Escrever Para Cinema e Televisão*. Lisboa: Pergaminho, 1992.
- CONRAD, Joseph. *The Nigger of the Narcissus*. London: J.M. Dent and Sons, 1945.
- CORVISIER, André. *O Mundo Moderno*. Lisboa: Edições Ática, 1976.
- COUVARES, Francis G. ed. *Movie Censorship and American Culture*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1996.

- DENIZE, Aquino, Jacques Óscar . *História das Sociedades: Das Sociedades Modernas às Sociedades Actuais*. Rio de Janeiro: Editorial Record, 1999.
- DICK, Bernard F. *Anatomy of Film*. New York: St. Martin's Press, 1998.
- DITTMAR, Linda and Gene Michaud. eds. *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1990.
- DROZ, Bernard and Anthony Rowley. *História do Século XX* . Vols. 2, 3 and 4. Lisboa: Publicações D.Quixote, 1988.
- EDGERTON, Gary R. *Film and the Arts in Symbiosis: A Resource Guide*. ed. New York: Greenwood Press, 1988.
- ELLWOOD, David W. ed. *Movies as History: Visions of the Twentieth Century*. Trupp: Sutton Publishing: History Today, 2000.
- FALK, Quentin. *Travels in Greenland: The Complete Guide to the Cinema of Graham Greene*. London: Reynolds & Hearn Ltd., 2000.
- FERRO, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard, 2003.
- GEADA , Eduardo. *Os Mundos do Cinema*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- , *O Poder do Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.
- , *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- GREENE, Graham. *Journey Without Maps*. London: Vintage Classics, 1936.

-----, *The Quiet American*. Penguin Books, 1955.

-----, *A Sort of Life*. London: Vintage Classics, 1971.

-----, *Ways of Escape*. London: Vintage Classics, 1980.

-----, *A World of My Own: A Dream Diary*. London: Reinhardt Books, 1992.

-----, *Os Melhores Contos de Greene*. Lisboa: Editora Arcádia Limitada, 1988.

HELLMANN, John. *American Myth and the Legacy of Vietnam*. New York: Columbia UP, 1986.

HILLSTROM, Kevin and Laurie Collier Hillstrom. *The Vietnam Experience: A Concise Encyclopedia of American Literature, Songs, and Films*. London: Greenwood Press, 1998.

JAN, Bone, Ron Johnson. *Understanding the Film: An Introduction to Film Appreciation*. Illinois: NTC Publishing Group, 1996.

KAGAN, Norman. *The Cinema of Oliver Stone*. New York: Continuum, 1995.

KLEIN, Michael, and Gillian Parker. Eds. *The English Novel and the Movies*. New York: Ungar, 1981.

KUNZ, Don. Ed. *The Films of Oliver Stone*. London: The Scarecrow Press, 1997.

LEFF, Leonard J. and Jerold L. Simmons. *The Dame in the Kimono: Hollywood,*

Censorship, and the Production Code. 2nd ed. Kentucky: The UP of Kentucky, 2001.

LE GOFF, Jacques, Roger Chartier and Jacques Revel. *A Nova História*. Trans. Maria Helena Arinto Rosa Esteves. Coimbra: Almedina, 1990.

LES, Juan A. Hernandez. *Cinema e Literatura: A Metáfora Visual*. Porto: Campo das Letras, 2003.

LEVINSON, Barry. *Levinson on Levinson*. London: Faber and Faber, 1992.

LEWIS, Kevin. The Third force: Graham Greene and Joseph Mankiewicz's The Quiet American in *Film History*, 4 1998. 477-491.

LUEDETKE, Luther S. *Making America: The Society and Culture of the United States*. United States Information Agency

MARTINHO, António Manuel and Francisco Costa Araújo. *História 12*. Lisboa: Areal Editores, 1988.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1971.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Trans. António-Pedro Vasconcelos. Relógio D'Água Editores. 1997.

MOSCARIELLO, Angelo. *Como Ver um Filme*. Lisboa: Coleção Dimensões, 1985.

- MUDFORD, Peter. *Graham Greene*. Plymouth: Northcote House Publishers, 1996.
- MUSE; Eben J. . *The Land of Nam: The Vietnam War in American Film*. London: The Scarecrow Press, Inc.,1995.
- O'CALLAGHAN, Bryn. *An Illustrated History of the USA*, Harlow: Longman, 1997.
- PALMER, William J. *The Films of the Seventies: A Social History*. Metuchen: The Scarecrow Press, Inc., 1987.
- , *The Films of the Eighties: A Social History*. Southern Illinois UP: Carbondale, 1995.
- PRATT. John Clark. ed. *The Quiet American: Text and Criticism*. New York: Penguin Books, 1996.
- REIS, Antonio. *Linguagem Cinematográfica: Introdução à História, Sociologia e Estética do Cinema*. Porto: Cinema Novo, 1994.
- RÉMOND, René. *Introdução à História do nosso Tempo: Do Antigo Regime aos Nossos Dias*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- RHODE, Eric. *A History of the Cinema from its Origins to 1970*. Harmondsworth: Penguin Books, 1976.
- ROWE, John Carlos, Rick Berg. *The Vietnam War and American Culture*. New

York: Columbian UP, 1991.

ROSENSTONE, Robert A.. *Visions of the Past: The Challenge of Film to our Idea of History*. London: Harvard, 1995.

ROSS, Steven J. ed. *Movies and American Society*. New York: Blackwell Publishing Malden, 2002.

SANTOS, José Rodrigues dos. *A Verdade da Guerra*. Lisboa : Gradiva, 3ª ed. Lisboa, 2003.

SARTRE, Jean Paul. *L'êtr e le néant*, Paris: Gallimard. 1943.

-----, *Acuso*. Porto: Brasília Editora, 1969.

-----, *O Existencialismo é um Humanismo* (trans. V. Ferreira) Lisboa, Presença, 1962.

SMITH, Paul. Ed. *The Historian and Film*. Cambridge: Cambridge UP, 1976.

SITKOFF, Harvard and William H. Chaffe. eds. *A History of Our Time: Readings on Postwar America*. 3rd ed. Oxford:OUP, 1991.

SYLVERS, Malcolm. *Os Estados Unidos entre Domínio e Declínio*. Trans. Inês Guerreiro. Porto: Campo das Letras, 2001.

SCHLESINGER, Arthur M. , Jr. . *The Cycles of American History*. Mariner Book, 1999.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *De la Démocratie en Amérique*. Trans. Maria da

Conceição F. da Cunha. Porto: Rés, s.d.

VANOYE, Francis., and Anne Goliot-Lété. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. São Paulo: Papyrus Editora, 2005.

WETTA, Frank J., and Stephen Curley. *Celluloid Wars: A Guide to Film and the American Experience of War*. 3ª ed. London: Greenwood Press, 1992.

WOODWARD, C. Vann. ed. *The Comparative Approach to American History*, New York: Basic Books, Inc., 1968.

ZAKARIA, Fareed. *O Futuro da Liberdade, a Democracia Iliberal nos Estados Unidos e no Mundo*. Trans. Arnaldo M. A. Gonçalves. Lisboa: Gradiva, 2004.

Artigos

ALUTTO, Massimo. “Un megafilm: Apocalypse Now.” *Cinema e Cinema* 25,26 Out-Dez 1980 : 177-187.

Barry Levinson in PremièreU.S., 9 Mai.1995.129.

BERNSTEIN, Jill. Michael Caine Première U.S. ,4 Dec. 2002 . 76.

BONNEVILLE, Léo.”Apocalypse Now.” *Séquences* 97 Jul. 1979 : 21-22.

COPPOLA, Francis Ford. “Brève Histoire d’Apocalypse Now.” *Positif* 220-221 Jul./Aug. 1979 : 13-15.

COSTA, João Bénard da . The Quiet American in Textos CP, Pasta 47. 611-13.

CUENCA, José Ignacio, Joseph L. Mankiewicz in Interfilms, 48. Sep. 1992.
2831.

DE BAECQUE, Antoine. Barry Levinson in Cahiers, 462, Dez. 1992. 94-5.

FONSECA, M.S. “Apocalypse Now.” *Textos CP* pasta 41 501-3.

FORRESTER, François. “L’Apocalypse de Coppola.” *Première* 184 Jul. 1992 :
76-80.

MCCARTHY, Todd. Topical “Quiet” could make noise at B.O. in Variety 16 St.
2002. 28 e 38.

Movies that mattered in F. Comment, 1 Jan.Fev. 2003. 52.

Webgrafia

BIAGI, Orivaldo Leme. “Conteúdo e Forma da Notícia: Algumas Questões sobre as Coberturas realizadas pela imprensa das Guerras da Coreia (1950-1953) e do Vietnã (1964-1973)” *Revista História Hoje*. 5. 2004.

<[http://www.anpuh.uepg.br/historia-
hoje/vol2n5/Constru%C3%A7%C3%A3o%20da%20not%C3%ADcia.pdf](http://www.anpuh.uepg.br/historia-
hoje/vol2n5/Constru%C3%A7%C3%A3o%20da%20not%C3%ADcia.pdf)>

CAPP, Rose. “Senses of Cinema: The Quiet American” Apr. 2004

<http://www.sensesofcinema.com/contents/03/24/quiet_american.html>

- CARDOSO, Pedro. “Jornalismo de Guerra: A Missão”. Jun. 2005
<<http://www.ipv.pt/forumedia/4/13.htm>>
- CARVALHO, Anabela. “O Iraque nas Televisões Europeias Representações da Segunda Guerra do Golfo”. Jun. 2005.
<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/1797/1/acarvalho_IIIberico_2004.pdf>
- DIRKS, Tim. “The Deer Hunter.” Nov. 2004.
<<http://www.filmsite.org/deer.html>>
- EVANS, Rob and David Hencke. Feb. 2003.
<<http://books.guardian.co.uk/news/articles/0,6109,851970,00.html>>
- LETÍZIA, Vito. “A era do retrocesso: as esquerdas e as guerras no século XX”.
Jul. 2003. <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/o1vito.html>>
- LOPES, Rita. “O Poder dos Media na Sociedade Contemporânea”. Jun. 2005
<<http://www.labcom.ubi.pt/agoranet/04/lopes-rita-media-e-poder.pdf>>
- LUSTOSA, Isabel. “A História da História.” Jan. 2004.
<http://www.casaruibarbosa.gov.br/isabel_lustosa/artigos/resenhas/main_isabel_nova>
- MCCANN, Janet. “Graham Greene: The Ambiguity of Death.” Apr. 2003.
<<http://www.religion-online.org/showarticle.asp?title=1881>>
- NAVEIRA, Olivia Pavani. “Os Annalles e as suas Influências com as Ciências

Sociais”

<<http://www.klepsidra.net/novaklepsidra.html>>

NOVA, Cristiane. “O Cinema e o Conhecimento da História.” Nov. 2003

<<http://www.ufba.br/~revistao/o3cris.html>>

NÓVOA, Jorge. “Apologia da Relação Cinema-História”. Mar. 2003.

<<http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>>

PRICE, Matthew. “Sinner take all: Graham Greene’s Damned Redemption”. Mar. 2003.

<http://www.bookforum.com/price_oct.html>

RUSSEL, Jamie. “The Quiet American (1958).” Mar. 2003.

<http://www.rottentomatoes.com/click/movie-10002666/reviews.php?critic=all&sortby=default&page=1&rid=1128974>

s.a., “Books and Writers.” Fev.2003.

<www.kirjasto.sic.fi/greene.htm>

s.a., Critics on Greene

<<http://members.tripod.com/~greeneland/critics.htm>>

s.a., “Definitions of Culture.” May 2002.

<<http://www.missouri.edu/~antgr/classes/ANTH1/ANTH1defcult.htm>>

s.a., “Graham Greene on Writing.” Feb. 2003.

<<http://members.tripod.com/~greeneland/writing.htm>>

s.a., “George Berkely”. Jul. 2003.

<http://www.consciencia.org/moderna/berkeley.shtml>

s.a., “George Bush speech on the start of war with Iraq.” Mar. 2003

<http://www.c-span.org/executive/warwithiraq.asp>

s.a., “História do Cinema.” Mar. 2003.

<<http://www.moviecom.com.br/cinema/>>

s.a., “História do Cinema.” Mar. 2003

<http://www.feranet21.com.br/artes/cinema/historia_cinema.htm>

s.a., “Inaugural Addresses of the Presidents of the United States. Dwight D. Eisenhower and J. F. Kennedy: First Inaugural Speeches.” Sep. 2004.

<http://www.bartleby.com/124/pres54.html>

s.a. MediaKnowAll. “The Language of Music.” Apr. 2005.

< <http://www.filmsound.org/marshall/index.htm>>

s.a., “Modern Period”. Sep. 2003

<<http://members.aol.com/rhrrr/philmodn.htm>>

s.a., Pausa para a Filosofia. “Existencialismo”. Jul 2003.

<www.pfilosofia.pop.com.Brasil>

s.a., “Phase 9 Movies.” Feb. 2003.

<www.phase9.tv/moviefeatures/quietamericafeature1.hlm>

s.a., The Avalon Project: Truman Doctrine, Mar. 2004

<<http://www.yale.edu/lawweb/avalon/trudoc.htm>>

-
- s.a., “The Historical Channel – The fifties.” May 2003.
<<http://www.historychannel.com/exhibits/fifties/music.html>>
- s.a., The New York Times. “Graham Greene, 86, Dies; Novelist of the Soul”.
Mar. 2003.
<<http://partners.nytimes.com/books/00/02/20/specials/greene-obit.html>>
- s.a., “Timely revival: Graham Greene's 'The Quiet American' examines
conflicting agendas during overseas war “. Jul. 2003.
<http://www.freep.com/features/bookclub/salij2_20030302.htm>
- SCHWARTZ, Dennis. “The Quiet American.” Mar. 2003.
[http://www.rottentomatoes.com/click/movie-
10002666/reviews.php?critic=all&sortby=default&page=1&rid=1128910](http://www.rottentomatoes.com/click/movie-10002666/reviews.php?critic=all&sortby=default&page=1&rid=1128910)
- SELJAN, Zola. Graham Greene: O Brasil é um País Sério, Dec. 2004
<http://www.italiamiga.com.br/artecultura/ARTIGOS/graham_greenes.htm>
- SERRANO, Estrela. “Jornalismo e Elites do Poder”. Biblioteca Online de
Ciências da Comunicação. Jun. 2005.
< <http://bocc.ubi.pt/pag/serrano-estrela-jornalismo-elites-poder.html>>
- STAYTON, Richard. “Greene’s Men in Vietnam.” Written By Feb. 2003.
<http://www.wga.org/WrittenBy/0203/Vietnam_chris.html>
- WAINBERG, Jacques A. . “Nação em guerra, repórteres em luta”, *Famecos*, 5.
Nov. 1996. 57-61. June 2005.
<<http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/5/wainberg.pdf>>

Filmografia

Apocalypse Now. Dir. Francis Ford Coppola. Perf. Marlon Brandon, Martin Sheen, Robert Duvall, Lawrence Fishburne, Dennis Hopper, Harrison Ford. 1979. Universal Pictures.

Born on the Fourth of July. Dir. Oliver Stone. Perf. Tom Cruise, Bryan Larkin. 1989. Universal Pictures.

Good Morning, Vietnam. Dir. Barry Levinson. Perf. Robin Williams, Forest Whitaker, Tranh Tran, Chintara Sukapatana, Bruno Kirby, Robert Wuhl, J.T. Walsh, Noble Willingham. 1988. Touchstone Pictures.

Platoon. Dir. Oliver Stone. Perf. Tom Berenger, Willem Dafoe, Charlie Sheen. 1986. Metro Goldwyn Mayer.

The Quiet American. Dir. Philip Noyce. Perf. Michael Caine, Brendan Fraser, Do Thi Hai Yen. 2002. Miramax.

The Deer Hunter. Dir. Micael Cimino. Perf. Robert De Niro, John Cazale, John Savage, Christopher Walker, Meryl Streep. 1978. Universal Pictures.