

O cinema é a arma do negócio:

Uma análise histórica do filme *Iwo Jima, o portal da glória* no início da Guerra Fria

Flávio Vilas-Bôas Trovão ¹

Resumo

Este artigo é parte de uma pesquisa que investiga as relações entre cinema e guerra, nos Estados Unidos, no período da Guerra Fria. A análise histórica de *Iwo Jima, o portal da glória*, filme estrelado por John Wayne, no início dos anos 1950, é entendido como fonte para a discussão das questões sociais e políticas presentes na sociedade americana da época. Entre os temas abordados no filme destacam-se o papel tradicional da família americana e as ações de guerra travadas pelo país em ilhas japonesas durante a Segunda Guerra Mundial. O final da década de 1940 e o início da seguinte marcaram a expansão da indústria bélica dos Estados Unidos e, no filme, percebe-se a elaboração de um discurso de engrandecimento das ações de guerra promovidas em território estrangeiro e a (re)afirmação do modelo tradicional familiar. Nesse contexto, o filme é concebido também como meio de propaganda política e representação da aproximação dos dois setores industriais privilegiados ao longo da segunda metade do século XX: a indústria bélica e a cinematográfica.

Palavras-Chave: Estados Unidos, Guerra Fria, Cinema

Abstract

This article is part of a research that investigates the relationship between cinema and war in the United States during the Cold War period. The historical analysis of *Iwo Jima*, film starred by John Wayne in the early 1950s, can be considered a relevant source for the discussion of social and political issues present in American society at the time. Among the topics covered in the movie we can highlight the traditional role of the American family and the war actions carried out by the country in the Japanese islands during the World War II. The end of the 1940s and the beginning of the 1950s were marked by the expansion of the war industry in the United States and, in the movie, we can realize the development of enhancement war action discourses promoted on foreign

¹ Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), campus Rondonópolis (Brasil).
Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

territories and the (re)assertion of the traditional family model. In this context, the movie is also designed as a means of political propaganda and representation of the two privileged industrial sectors which became closer over the second half of the twentieth century: the war and the film industry.

Keywords : United States , Cold War , Cinema

Artigo recebido em: 30/06/2013

Artigo aprovado em: 19/10/2013

Introdução

Com a renovação da historiografia, ocorrida após os anos 1970, os historiadores passaram a questionar e analisar com melhores instrumentos metodológicos a capacidade que os filmes possuem de "contar" uma história através de sons e imagens. Marc Ferro (2010), importante historiador francês, foi um dos grandes expoentes dessa corrente que ficou conhecida como Nova História e assumiu o desafio do debate, trazendo à tona a questão da construção histórica presente nas imagens cinematográficas². O filme passava, então, a ser entendido também como fonte para o trabalho histórico. Pierre Sorlin (2002) figura como outra importante referência no debate e dedicou parte de suas pesquisas às especificidades dos **filmes históricos**.

[...] filme histórico é aquele que, "olhando para o passado", procura interferir nas lutas políticas do 'presente'. Se isso não se constitui como algo inteiramente inusitado para o pesquisador em história, o que o autor acrescenta é que exige um exame mais acurado. (RAMOS, 2002, p.32)

O filme histórico possibilita ao historiador uma percepção do **presente político**, que o resgate do passado deseja intervir. Nesse sentido, pode-se questionar que temáticas do momento político vivido um filme suscita, quais as questões sociais destacadas tanto sobre o momento representado (aquele que é contado na película), quanto sobre o momento da produção. Partindo dessa relação, Sorlin (2002)

² Segundo Eduardo Morettin (2007), "a partir dos anos 1970, o cinema, elevado à categoria de 'novo objeto', é definitivamente incorporado ao saber histórico dentro dos domínios da chamada Nova História. Um dos grandes responsáveis por essa incorporação foi o historiador francês Marc Ferro" (p. 36).

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

desenvolveu uma série de reflexões sobre o cinema americano, durante os anos da Guerra Fria (1947-1989).

Em especial, o autor afirma que o cinema se constituiu em uma importante "arma de guerra" a favor dos Estados Unidos, durante aqueles anos de conflito ideológico, pois desempenhava funções estratégicas que iam além do mero entretenimento: primeiramente, informava ao público americano a superioridade do modelo capitalista defendido pelos Estados Unidos frente aos soviéticos e, segundo, buscava seduzir o inimigo em seu próprio território, em situações como a transmissão televisada de filmes em Berlim Ocidental, que eram também captadas no lado Oriental (SORLIN, 2002, p. 316s)

O uso político do cinema estadunidense se tornou mais evidente, sobretudo, no contexto da Segunda Guerra Mundial e anos seguintes, no qual os filmes históricos de temática bélica, pautados no modelo narrativo clássico, impunham uma visão dicotômica entre bem e mal, aliados e inimigos, capitalismo e comunismo³. Nesse sentido, Pierre Sorlin (2002) ressalta a necessidade de que a análise histórica deve partir das próprias estruturas internas do filme, trazendo à tona as questões políticas e sociais do contexto histórico de sua produção, a partir dos exercícios de **decoupage** da cena, levantando elementos da estrutura do filme, dos mecanismos de produção e exibição, que permitam perceber quais as questões do tempo presente que se encontram referenciadas no filme.

Segundo Robert Rosenstone (2010), historiador e cineasta, os filmes históricos de caráter dramático, além de serem representações **legítimas** do passado, acabam por afetar “a forma como **vemos** o passado”. Isso se dá, porque tais filmes encenam uma narrativa sobre eventos do passado, permitindo ao espectador experimentar “sensações” e emoções sobre um determinado fato ou personagem históricos. Nesse contexto, o autor assevera:

Concentrando-se em pessoas documentadas ou criando personagens ficticiais que são colocados no meio de um importante acontecimento ou

³ Para uma melhor análise da cinematografia estadunidense no período da Segunda Guerra Mundial, ver o trabalho de Wagner Pinheiro Pereira (2012), em especial sobre o sistema hollywoodiano de produção no período, bem como as relações entre cinema e política. Sobre a narrativa hollywoodiana clássica, ver: BORDWELL (2004).

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

movimento (a maioria dos filmes contém tanto personagens reais quanto inventados), o pensamento histórico envolvido nos dramas comerciais é, em grande parte, o mesmo: indivíduos (um, dois ou um pequeno grupo) estão no centro do processo histórico. Através de seus olhos e vidas, aventuras e amores, vemos greves, invasões, revoluções, ditaduras, conflitos étnicos, experiências científicas, batalhas jurídicas, movimentos políticos, genocídios. Mas fazemos mais do que apenas ver: também sentimos. Usando imagem, música e efeitos sonoros, além de diálogos falados (e berrados, sussurrados, cantarolados e cochichados), o filme dramático mira diretamente nas emoções. (ROSESNTONE, 2010, p.33)

Ao defender que tais filmes criam um “universo histórico”, o autor acredita que os mesmos marcam os espectadores não somente por seu conteúdo histórico, mas também pelas condições emotivas criadas a partir dos efeitos de montagem/trucagem e efeitos sonoros (trilha musical e sons ambientes). Dessa forma, o filme acaba por criar uma **imagem** sobre o passado, mais sensível que o texto histórico.

Portanto, o trabalho de análise histórica tendo o filme como objeto deve considerar as relações entre o contexto histórico de produção da película, suas condições industriais de produção (que também se alteram ao longo do tempo) e, finalmente, o contexto histórico que a obra aborda. Dado o objetivo do presente texto, focaremos nossa atenção no primeiro e último aspecto, referenciando, quando necessário, as questões atinentes à produção fílmica⁴.

Sands of Iwo Jima (Iwo Jima: portal da glória) é uma grande produção do estúdio Republic, do ano de 1949, que reconstitui batalhas travadas entre a marinha de guerra dos Estados Unidos contra o império japonês, no contexto da Segunda Guerra Mundial⁵. Nesse sentido, temáticas de ordem políticas e sociais emergem ao longo da narrativa, quando tomamos o filme como fonte histórica, e as análises aqui desenvolvidas não se limitaram aos elementos estéticos que apareciam na tela (ou seja, do ponto de vista do “conteúdo”), mas também àquelas referentes à constituição do próprio filme como produto de uma indústria. Desse modo, o filme se torna um importante documento para a discussão da relação entre cinema e política naqueles primeiros anos da Guerra Fria.

⁴ A produção historiográfica brasileira a respeito da abordagem fílmica como fonte para o trabalho histórico, ainda que recente, apresenta trabalhos de relevância e que auxiliam na compreensão de uma metodologia para a análise histórica. Ver: MORETTIN (2013); CAPELATO et al (2011); NAPOLITANO (2003); RAMOS (2002).

⁵ Optamos por nos referir à película apenas como *Iwo Jima*, a fim de evitarmos problemas de tradução e versão do título original.

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

Cenário: uma virada de década.

O final da década de 1940 foi muito positiva para John Wayne, um dos principais atores dos estúdios hollywoodianos A Republic e da indústria cinematográfica estadunidense. Consagrado por suas atuações em filmes de *western*, um dos gêneros de maior produção do estúdio, Wayne era um dos profissionais mais (re)conhecidos na empresa, ao lado de Roy Rogers.

Porém, desde o final da guerra e ao longo dos anos 1950, os estúdios hollywoodianos vinham enfrentando uma crise que, segundo Mascarello (2006), estava sob

a decisão (em 1948) do processo antitruste contra as *majors* [grandes estúdios cinematográficos] em favor do governo (impondo a venda de seus braços no circuito exibidor), a consolidação da TV e o princípio de um declínio inexorável do público de cinema. (p. 341)

A despeito dessa crise, em 1950, o consagrado intérprete de *cowboys* recebeu sua primeira indicação ao prêmio de melhor ator, da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos (Oscar), por sua interpretação da personagem John Stryker, em *Iwo Jima*. O que chama a atenção é o fato de Stryker não andar montado em cavalos pelo velho oeste, enfrentando indígenas "malévolos" e conquistando terras para a "expansão civilizacional americana", mas, sim, tratar-se de um sargento durão e bem intencionado do Corpo dos Fuzileiros Navais da Marinha de Guerra dos Estados Unidos da América. Ufanista, a película celebra a tomada, pelas tropas americanas, do monte Suribachi, na ilha japonesa cujo nome dá título à película, no contexto da Segunda Guerra Mundial.

Outras personagens se tornaram famosas naqueles anos do pós-guerra, em especial na transição entre 1949 e 1950, graças às suas atuações, não no campo da indústria cinematográfica, mas, sim, nos palcos do **espetáculo** político mundial. Líderes e governos alinhados ao comunismo eram percebidos em um movimento de "expansão", segundo leituras estadunidenses da época, em especial, após o anúncio da criação da

bomba atômica por parte dos soviéticos, em agosto daquele ano⁶. Isso punha em xeque a política de vantagem americana anunciada em 1947 pelo Secretário da Defesa, John Forrestal: "Desde que sejamos capazes de produzir mais que o resto do mundo, de dominar os oceanos e atingir o interior dos continentes com a bomba atômica, podemos correr determinados riscos que de outro modo seriam inaceitáveis" (GADDIS, 2005, p. 45).

A confirmação da bomba soviética, anunciada ao Ocidente pelo próprio presidente estadunidense Harry Truman (1945-1953), soou como uma ameaça para a política dos Estados Unidos, que viria a aumentar ainda mais na semana seguinte, quando Mao Tsé-tung, líder do movimento comunista chinês, proclamou a fundação da República Popular da China, pondo fim à guerra civil que durava décadas. A vitória comunista sobre o governo de Chiang Kay-shek não era uma grande surpresa para os estrategistas do país que, desde o auxílio prestado ao longo da Segunda Guerra Mundial, na luta contra a ocupação japonesa no território da Manchúria, acompanhavam atentamente a região. Porém, não desejavam que a nação mais populosa do planeta fosse agora governada sob os princípios da política e economia comunistas. Para proteger seus interesses na Europa ocidental e impedir o avanço comunista, o governo Truman, em consonância com a recém-criada Organização das Nações Unidas, referendou a formação de uma aliança militar, a OTAN, com vistas a manter sua área de influência nos países europeus durante o pós-guerra.

O período da Segunda Guerra e os últimos anos da década de 1940 propiciaram aos Estados Unidos condições econômicas, políticas e militares muito favoráveis, que lhes permitiram impor certa liderança sobre vários países ocidentais. Internamente, esse desenvolvimento era uma demonstração, para sua própria população, da força do capitalismo americano. A classe média estava em plena ascensão no país, graças à expansão dos empregos, que estancava a crise vivida desde os anos 1930.

O PIB crescera mais de 200%, ao longo dos anos da guerra, as grandes corporações aumentaram seus lucros e expandiram seus negócios para além do território nacional, e um importante sistema de defesa militar estava sendo organizado em

⁶ Sobre a questão do movimento anticomunista nos Estados Unidos e as indústrias cinematográficas, ver o artigo de Antonio C. C. Souza (2005), no qual o autor analisa a transformação do comunismo e do soviético como inimigo do mundo livre e civilizado, através de imagens fílmicas.

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

proporções industriais. Tamanhas mudanças, em tão curto espaço de tempo, exigiram dos dirigentes do país uma aproximação entre o discurso político e a população (KARNAL et al, 2011, p. 221-233).

Os primeiros anos da Guerra Fria (a partir de 1947) deveriam reconsiderar a imagem dos comunistas, de aliados no passado recente para uma ameaça potencial no presente. Assim, reafirmar o papel do heroísmo daqueles que lutaram para que o *american way of life* (modo de vida americano) fosse triunfante, naquele momento, contra os inimigos próximos, vencidos nas batalhas de 1942 em diante, poderia ser um bom motivo para a permanência da luta e da guerra, ainda que, agora, contra novos inimigos. Nas palavras do presidente Eisenhower (1953-1960), "Por que estamos lutando? Nossos homens estão morrendo para preservar nosso estilo de vida. Estes privilégios, estes direitos, se são valiosos o bastante para defender, são valiosos também para morrer por eles" (JARECKY, 2005).

A justificativa enunciada no discurso de Eisenhower era forte o suficiente para construir um verdadeiro império militar, como descrito pelo geógrafo americano David Harvey (2003). Tornou-se necessário, portanto, utilizar-se de todos os meios cabíveis para a construção de uma **didatização** da imagem do inimigo, no sentido de corroborar as ações políticas do governo americano naquele contexto: espionagem, políticas unilaterais, perseguição aos comunistas internos (que acabou ganhando destaque nas ações do comitê parlamentar liderado pelo senador Joseph McCarthy) e expansão das áreas de influência e segurança nos territórios considerados "aliados". A existência do comunismo passava a justificar as ações enérgicas **dentro do próprio país** e as ações expansionistas no estrangeiro.

Assim, a guerra passaria a ter uma presença cotidiana na vida dos cidadãos americanos - e de muitas outras partes do mundo - a partir do final dos anos 1940. Os argumentos mudaram ao longo do tempo, como também a imagem sobre o inimigo, mas algo permaneceu constante até o final do século e, por que não dizer, mesmo no início do século XXI: a necessidade da nação se "unir" para preservar seu "modo de vida" e os valores americanos pelos quais "se vale a pena morrer", resumidos, em sua maioria, no abstrato conceito de **liberdade** (*freedom*).

Que valores são esses, e como eles se (re)afirmariam entre a população, que tornam o estado de guerra constante tão necessário? Dentre eles, aqueles que aparecem com maior destaque na narrativa fílmica de *Iwo Jima* são a "família americana" e a "ação militar". Nesse sentido, a figura de John Wayne pode nos ajudar a compreender esse momento, afinal, ele foi uma **estrela** para muitos homens e mulheres naqueles tumultuados anos que, uma vez que, segundo Furhammar e Isaksson (1976),

[Em 1949] o comunismo teve uma vitória definitiva na China. Poucos meses depois, foi assinado o pacto de amizade sino-russo; mais uns poucos meses e estoura a guerra da Coreia, e Hollywood ganhou novos cenários vívidos para sua ilustração da Doutrina Truman. (p. 67)

Abertura ou mera coincidência?

O estúdio Republic foi fundado em 1935, através da fusão de várias companhias de menor porte e independentes, especializando-se em filmes "B", séries para televisão e os chamados *westerns*. Por isso, John Wayne figurava entre os principais atores do *casting* do estúdio. Allan Dawn, diretor de *Iwo Jima* e também do estúdio, soube aproveitar a crise econômica vivida pelas *majors*, para emplacar seus filmes em circuitos maiores. Segundo F. Lombardi (2013), "o filme, assim como a batalha que retrata, pode ser visto como uma vitória em um terreno infértil" (p. 248)⁷.

Iwo Jima é um filme de propaganda política. Para Furhammar e Isaksson (1976), isso significa que:

Os filmes de propaganda têm o bem e o mal tão bem ordenados, com seus personagens bem definidos e seus conflitos claramente desenhados, que há pouca escolha além de reagir com as violentas emoções que são provocadas. É claro que a propaganda se dirige às emoções e não ao intelecto. (p. 148)

Em *Iwo Jima*, o espectador não tem a opção de não se solidarizar (e, portanto, tomar partido) com os fuzileiros navais americanos que lutaram nas batalhas do

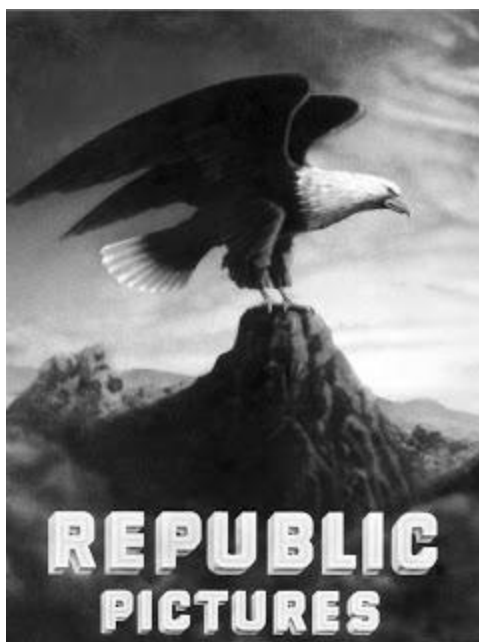
⁷ Com a crise que atingia a indústria, em especial pela perda do braço exibidor, quebrando o fluxo contínuo financeiro que alimentava os grandes estúdios, os orçamentos para as produções de ponta foram reduzidos, favorecendo que os estúdios de menor força pudessem competir com os gigantes da indústria. Foi nesse contexto que *Iwo Jima* foi favorecido, além dos auxílios com que contou na produção, com subsídios do Corpo de Fuzileiros Navais dos Estados Unidos (LOMBARDI, 2013, p. 248s).

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

Pacífico. Desde o princípio da narrativa, o tom ufanista retrata como heroica a ação daqueles militares.

Os Estados Unidos buscavam, desde findada a guerra em 1945, solidificar seu papel na condução política dos países de experiência democrática e liberal. Nesse contexto, o filme celebra o poderio militar americano, bem como a personagem vivida por Wayne figura como imagem heroica do militar que lutou "a boa guerra". Sob tais condições históricas e narrativas, *Iwo Jima* auxiliou, portanto, na construção de uma imagem (idealizada) da guerra, que, resgatada no início da nova década, os anos 1950, poderia motivar as novas gerações a ingressar nas frentes de batalhas que estavam por vir, em especial, no sudeste asiático (NEWMAN, 2008).

A película tem início com a apresentação dos créditos da produção, acompanhados dos primeiros acordes de *March the Marine Hymn* (Hino de Marcha dos *Marines*, título equivalente ao de fuzileiro naval), enquanto se vê a logomarca da produtora A Republic Production, cujo símbolo é uma águia americana com as asas abertas, em posição de vigilância, no alto de uma colina, voltada para o canto direito da tela.



Uma das logomarcas dos estúdios A Republic
Fonte: www.imdb.com

Desde os primeiros segundos de imagem e som, os elementos apresentados podem gerar dúvidas no espectador se se trata de um filme oficial ou comercial. Elementos visuais e sonoros presentes no primeiro quadro do filme dialogam, sem exceção, com o universo das representações imagéticas da política americana. A águia é o animal que encarna o "espírito" americano; a colina é o lugar altivo e sobre as demais nações que o país estaria destinado a exercer; a legenda reafirma o sistema político do país, e o tom marcial da música corrobora para o clima "oficial" do filme.

Em seguida, em fusão (ou seja, a passagem gradativa, com sobreposição, de uma imagem para outra) vê-se surgir o símbolo dos Fuzileiros Navais Estadunidenses: uma âncora com a expressão latina *Semper Fidelis* (Sempre fiel), circundando a parte superior da logo. Sobre ele, vemos mover-se da parte inferior para a superior da tela, os créditos de produção: produtor executivo, Herbert J. Yates, o título do filme em destaque, ocupando, praticamente, toda a tela: *Sands of Iwo Jima*. E a música cada vez mais triunfante. A legenda, tendo sempre por fundo o símbolo dos fuzileiros, apresenta em grande destaque o nome de John Wayne como astro principal e John Agar como ator coadjuvante. É interessante notar que, sob o nome de Agar está, entre parênteses, a referência ao agenciamento de David O. Selznick, na contratação do ator. Selznick foi um dos mais importantes agentes e realizadores cinematográficos de Hollywood, em uma época, na qual o produtor era a figura central na indústria, além de dono de estúdios e responsável por obras cinematográficas também de cunho histórico e político como *...E o Vento Levou* (*Gone with the wind*, 1939).

Segue na tela uma incomum informação dirigida aos espectadores, sob o título de "Nota Histórica": entre os participantes do filme, enfatiza-se a referência a três *marines* "sobreviventes do histórico hasteamento da bandeira no monte Suribachi". Seguem o nome dos militares e o texto: "A primeira bandeira americana foi hasteada no monte Suribachi pelo já falecido Sargento Ernest L. Thomas Jr, USMC, na manhã de 23 de fevereiro de 1945"⁸.

Apesar do título se referir aos eventos ocorridos na ilha japonesa de Iwo Jima durante as operações da Segunda Guerra Mundial, o filme retrata os episódios dessa batalha somente em seus últimos vinte minutos de projeção. A referência aos fuzileiros

⁸ USMC: *United States Marine Corps*, ou seja, Corpo de Fuzileiros Navais dos Estados Unidos.

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

que realizaram o hasteamento da bandeira, no monte mais alto da ilha, dialoga com a imagem produzida e amplamente divulgada pelo fotojornalista Joe Rosenthal, no momento do hasteamento "real" (em 1945) e que se tornou um ícone da vitória dos Estados Unidos sobre o Império Japonês. Esse fato histórico é retratado apenas nos últimos minutos da película, encerrando-a em clima de grande apologia nacionalista.



Fotografia: *Raising the Flag on Iwo Jima* - 23/02/1945
Autor: Joe Rosenthal

Nesse sentido, ao reproduzir no filme a cena do hasteamento da bandeira, produzida pelo fotojornalista e amplamente conhecida entre a população americana, desde o final da Segunda Guerra, a cena em *Iwo Jima* opera como elemento construtor de uma determinada memória da guerra.

A poderosa memória patriótica do hasteamento da bandeira no Suribachi foi formada pela fotografia de Rosenthal e, em seguida, consagrada no filme de Dwan [diretor de *Iwo Jima*]. Tanto a fotografia quanto o cinema foram construções culturais de um evento histórico que rapidamente entrou para consciência e memória popular.⁹

⁹ Livre tradução de: "The powerful patriotic memory of the flag-raising on Suribachi had been fashioned by Rosenthal's photograph and then enshrined in Dwan's movie. Both photograph and movie were cultural constructions of an historical event that swiftly entered popular consciousness and memory" (NEWMAN, 2013).

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

Voltando para a abertura, após os créditos referentes à fotografia e demais recursos técnicos, encerra-se o primeiro minuto da película, com uma outra nota, explicando que o filme "foi baseado na batalha de Iwo Jima e exceto onde nomes verdadeiros são usados, todas as personagens são fictícias". Destaca, ainda, que "qualquer semelhança entre qualquer evento ou qualquer personagem e eventos atuais e pessoas, é coincidência".

A utilização de imagens de estúdio e imagens "reais" de ações em campo de guerra fornecidas pelas Forças Armadas dos Estados Unidos, bem como a participação de *marines* ainda na ativa com atores consagrados do cinema hollywoodiano, amplamente utilizados ao longo do filme, podem interferir na percepção do espectador em tomar por realidade cenas e personagens da ficção ou vice-versa.

Segundo declaração do produtor Edmund Grainger (LOMBARDI, 2013, p. 259), o desfecho da narrativa com a participação dos "verdadeiros heróis" da guerra tinha como objetivo publicizar o Corpo dos Fuzileiros Navais (*Marines Corp*). Por isso, a instituição militar auxiliou a produção do filme, concedendo para uso imagens das batalhas travadas durante a Segunda Guerra no Pacífico, constantes dos arquivos da marinha americana; fuzileiros em treinamento para atuarem como figurantes, bem como a locação do Campo de Treinamento dos Fuzileiros Navais dos Estados Unidos, próximo à Califórnia. É justamente nesse jogo entre **realidade** e **fantasia**, que o caráter propagandístico do filme se reafirma.

A longa abertura revela algumas intencionalidades, conscientes ou não, por parte dos produtores e da equipe envolvida em *Iwo Jima*. A primeira é munir o espectador de referências militares exitosas, como as narradas no *Hino dos Fuzileiros Navais*, as guerras contra o Império Otomano (no caso, os berberes da Líbia), na estrofe que faz referência a Trípoli, e na guerra contra o México, ambas travadas no século XIX.

Diz a letra do Hino dos Fuzileiros Navais executada na abertura do filme:

Desde os salões de Montezuma / Para as praias de Trípoli / Nós lutamos as
batalhas de nosso país / No ar, na terra e no mar/ O primeiro a lutar por

direito e liberdade/ E para manter limpa nossa honra / Somos orgulhosos de reivindicar o título de / Fuzileiro Naval dos Estados Unidos.¹⁰

Como se verá, a questão da honra, em especial entendida como um valor **familiar** e característico da moral nacional, é um dos pontos nodais do filme. A segunda intencionalidade percebida retrata a materialização da chamada Doutrina do Direito Manifesto, pela qual os americanos atribuíam a si o direito de conquistar as terras a oeste até a última fronteira, no caso, o oceano Pacífico. Tal doutrina justificou politicamente a expansão territorial e, ideologicamente, a destruição ou condicionamento em reservas dos povos indígenas da região. Como os conflitos retratados no filme se dão no Pacífico, a construção narrativa acaba por justificar a presença das forças armadas americanas na região asiática. Dessa forma, o cinema ilustra o conceito político elaborado no contexto expansionista do século XIX. Novamente, portanto, *Iwo Jima* opera mais como propaganda, que como entretenimento ou arte.

A conquista do oeste, resultado prático do Destino Manifesto, é um tema caro à história estadunidense e, na indústria hollywoodiana, acabou por se tornar um gênero cinematográfico, o chamado *western*, conhecido entre o público brasileiro como **faroeste** (da expressão em inglês *far west*, distante oeste).

O traço definidor do gênero é o conflito elementar entre civilização e selvageria. Este conflito básico é expresso através de uma variedade de oposições. Leste contra oeste, cidade contra sertão, ordem social contra anarquia, indivíduo contra comunidade, inocência contra corrupção, pioneiro contra índio, professora rural contra dançarina de *saloom*, e assim por diante. (MATTOS, 2004, p. 17-18)

O maior astro desse gênero foi justamente John Wayne, cuja atuação como o protagonista John Stryker, ao contrário da nota explicativa, não é uma coincidência. Ao acionar o maior astro do gênero fílmico, que retrata a conquista **justificada** do oeste até a fronteira com o Pacífico, e ambientando as batalhas nessa mesma região oceânica, *Iwo Jima* atualiza os mitos nacionais, justificando a expansão das forças militares **naquele momento** e, ainda, reforçando o asiático como inimigo bárbaro, papel representado pelo

¹⁰ Livre tradução de: "From the halls of Montezuma/ To the shores of Tripoli/ We fight our country's battles/ In the air, on land, and sea/ First to fight right and freedom/ And to keep our honor clean/ We are proud to claim the title/ Of United States Marine".

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

indígena selvagem no gênero *western*¹¹. Além disso, a representação de Wayne do sargento Stryker acabou por definir uma imagem heroica do soldado americano na Segunda Guerra Mundial, servindo de modelo para as futuras gerações de fuzileiros e outras instituições militares (NEWMAN, 2013).

Encerrada a abertura, o brasão dos *marines* permanece ocupando a tela em primeiro plano (ou seja, ocupando toda a tela), porém, percebe-se um leve declínio na iluminação da cena, que se torna mais sombria, e o seguinte texto surge em sentido ascendente na tela, com a Marcha, antes festiva, agora menos acelerada e executada em tom menor, ampliando a dramaticidade: "Aos fuzileiros navais dos Estados Unidos, cuja bravura e valores deixaram sua impressão duradoura no mundo e no coração de seus compatriotas. Fica registrado o agradecimento à sua ajuda que tornou esse filme possível".

Talvez na passagem citada, residam os poucos momentos de sinceridade em *Iwo Jima*. Foram as ações de soldados e fuzileiros americanos que tornaram possível à indústria cinematográfica a realização de um dos seus mais rentáveis produtos, naquele momento de crise da indústria: o filme de guerra, subgênero que, via de regra, propicia milhões de dólares em sua comercialização.

IWO JIMA e o discurso da família no contexto da Guerra Fria

Para Paul Virilio (2005), o encontro entre a guerra e o cinema não é uma simples coincidência: isso é percebido na própria forma de operação das maquinarias representantes dessas duas indústrias: a metralhadora e o projetor de filmes. A metáfora entre o girar da manivela da metralhadora, cujo intuito é disparar um maior número de **projéteis** por segundo, e a manivela da câmera cinematográfica, que **projeta** o maior número de fotogramas por segundo, expressam a imagem-síntese da relação poder-propaganda, exercidos pelo **suporte** cinema durante o **momento político** guerra. Tanto o artefato bélico, quanto o cinematográfico partem do princípio da relação velocidade/tempo, características igualmente enunciativas do processo de

¹¹ Portanto, um filme pode seguir os mesmos elementos do gênero *western*, ainda que seja ambientado em outro espaço geográfico e/ou momento histórico, como acreditamos ser o caso de *Iwo Jima*. Atualmente um dos diretores de Hollywood que melhor estabelece a relação entre elementos do *western* em outras ambientações é Quentin Tarantino.

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

industrialização vivido ao longo do século XIX e inícios do XX: “Assim, ao lado da inovação industrial das armas de repetição e das armas automáticas, existe ainda a inovação das imagens de repetição, cujo auge foi o fotograma” (VIRILIO, 2005, p. 19).

Outro fator importante de aproximação entre guerra e cinema refere-se às questões de ordem psicológica. Para Virilio (2005), ao longo da II Guerra Mundial e da Guerra Fria, o armamento teve, antes de tudo, uma função psicológica, mesmo quando não empregado em combate. Era o caso da bomba nuclear, que causou impacto e surpresa quando de sua utilização em Hiroshima e Nagasaki. O filme de guerra, segundo o autor, torna-se uma poderosa arma de guerra, quando a surpresa também passa a ser seu efeito principal. Dessa forma, uma película pode ser portadora de valores e ideologias que os governos julgam importantes reafirmar em determinado contexto histórico, tornando-se um artefato bélico dirigido aos "corações e mentes" dos espectadores.

Iwo Jima pode ser definido como veículo propagandístico de duas ideias fundamentais para o fim dos anos 1940 e início dos anos 1950, nos Estados Unidos: o modelo de família tradicional americana e a industrialização da guerra.

Novamente, segundo Fuhammar e Isaksson (1976),

Parece que a indústria cinematográfica tomou para si a tarefa de manter vivo o espírito da doutrina (Truman) e de torná-lo compreensivo ao público: os Estados Unidos eram apresentados como o defensor da liberdade onde quer que estivesse ameaçada pela expansão comunista. (p. 66)

A chamada "Doutrina Truman" era composta por uma série de medidas econômicas e políticas, voltadas a afirmar a supremacia do modo de vida americano, pautado no consumo da classe média, entendido nesse contexto como expressão de **liberdade**, e o controle de áreas de influência nos países da Europa ocidental, através da ajuda financeira à região. Admitindo para si a responsabilidade de impedir o avanço comunista, a política protecionista implementada pelo presidente Truman revelava as intenções de expansão da influência americana no mundo naquele momento.

Em *Iwo Jima*, um dos temas centrais é a questão familiar. No filme, são retratados discursos sobre a família: a decadência da família do Sargento Stryker é a

oposição para a exaltação da formação bem-sucedida da família do fuzileiro Peter Conway, personagem coadjuvante.

Nos quinze minutos iniciais da película, somos informados que John Stryker fora abandonado por sua esposa. A cena se passa dentro da caserna, e um fuzileiro está entregando as correspondências enviadas pelos familiares aos recrutados. Acampados na base militar da ilha de Guadalcanal, no oceano Pacífico, palco de batalhas entre americanos e japoneses entre 1942 e 1943, a personagem do fuzileiro responsável pelas correspondências lamenta com Stryker a ausência de notícias de seus familiares. Auxilia-o a se vestir e quando o sargento está saindo para um passeio, o fuzileiro adverte: "Os homens não veem que uma mulher quer um marido ao lado dela. Uma mulher quer um lar e um homem que volte pontualmente para casa todo dia". E prossegue: "Não comece a se embriagar até cair".

Na construção cênica, ainda que não tenha recebido uma carta da família, o fuzileiro em questão age como uma esposa no sentido tradicionalista do termo: lamenta sua ausência de casa, adverte-o para não se embriagar, ajuda-o a se vestir e, na sequência, resgata-o embriagado pelas ruas do arquipélago. Reforça-se, portanto, o modelo familiar mononuclear, idealizado na narrativa de *Iwo Jima*: o marido deve ser provedor, presente na família e não se entregar aos vícios. Deve, enfim, ser um homem regrado. Porém, para que os homens americanos possam agir dessa forma, é necessário que militares como Stryke estejam "caindo embriagados" ou mortos pelos campos de batalha mundo afora, aonde agem as forças militares estadunidenses.

Vale aqui uma reflexão sobre o modelo do "homem esperado pela mulher" presente na fala do fuzileiro. Como se sabe, o cinema transforma a *mise-en-scène* (encenação) em imagem **com efeito de realidade**, através de operações técnicas de efeitos psicológicos, que veiculam a mensagem de que o mundo vivido no filme é um mundo possível (ainda que seja representado)¹². Nesse sentido, ao reafirmar o modelo de família tradicional e regrada, *Iwo Jima* opera, mais uma vez, como propaganda de concepções tradicionais valorizadas pela sociedade.

A Segunda Guerra propiciou mudanças significativas na vida americana, com o crescimento econômico vertiginoso e veloz, propiciado pela expansão industrial. Nesse

¹² Sobre essa questão do efeito de realidade da imagem cinematográfica, ver BAUDRY (1983).

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

contexto, segundo Karnal et al (2011, p. 231-232), as mulheres tiveram um papel importante, com seu ingresso ativo no mercado de trabalho. Nos anos 1950, um terço delas trabalhava fora de casa e era responsável pela complementação salarial familiar e, por consequência, a expansão do padrão de vida da classe média consumidora. Pode-se supor que a esposa de Stryker compunha o grande número de mulheres que encontraram, no mercado de trabalho, um caminho para a independência em relação aos maridos, um dos fatores que veio a motivar, nas décadas seguintes, o movimento feminista.

Vale ressaltar ainda que, em 1951, Jack Kerouac já tinha escrito a primeira versão de sua obra *On the road*, que só veio a ser publicado seis anos depois e que retrata as viagens de um jovem que, abandonando todas as tradições e laços familiares, lança-se na estrada, em uma aventura envolvendo sexo e drogas, para conhecer o **país profundo**. Desde o final da Segunda Guerra Mundial, muitos jovens questionavam o padrão e os "valores" tradicionais da sociedade americana, em especial nos grandes centros urbanos. A liberdade pregada pelo discurso político oficial foi ganhando expressões cada vez mais radicais de grupos jovens da época. Basta lembrar que os primeiros grupos de homossexuais que se estabeleceram em São Francisco, considerados precursores do movimento dos anos 1960, eram formados por ex-combatentes da Segunda Guerra e da Guerra da Coreia (1950-53), expulsos do exército por sua (homo)sexualidade. Portanto, desde finais dos anos 1940, e em especial ao longo dos anos 1950, os valores tradicionais da sociedade foram sendo cada vez mais questionados, especialmente, pela juventude. Esse novo agente social, o jovem, tornava-se um grupo cada vez mais influente, já que mais numeroso, e para o qual a sociedade de consumo americana passaria a voltar sua atenção.

Eric Hobsbawm (1994) assim analisa as mudanças vividas naquele momento histórico:

Contudo, na segunda metade do século XX, esses arranjos básicos e há muito existentes começaram a mudar com grande rapidez, pelo menos nos países ocidentais "desenvolvidos", embora de forma desigual mesmo dentro dessas regiões. (...) a família nuclear ocidental clássica, o casal casado com filhos estava em visível retração. Nos Estados Unidos, essas famílias caíram de 44% de todas as casas para 29% em 20 anos (1960-1980). (p. 315-16)

Nesse contexto de transformações política, econômica e social, o discurso sobre a ausência familiar na vida de Stryker e o desequilíbrio emocional por ela gerado é o retrato da reafirmação do modelo tradicional de família; tentativa pedagógica da película em (re)educar suas plateias, em defesa dos valores tradicionais da sociedade americana. Nesse sentido, o filme se dirige também às plateias de futuros jovens da chamada geração *babyboom*, fenômeno sentido na passagem da década de 1940 para a seguinte, graças, entre outros fatores, à expansão da economia americana internamente.

Larry May (2000) nos aponta que, entre 1947 e 1948, o Comitê de Atividades Antiamericanas (que teve John Wayne como um dos colaboradores) perseguiu grande parte dos funcionários das empresas fílmicas do país e encontrou respaldo para suas ações junto "ao governo federal, às grandes corporações e os líderes conservadores dos sindicatos ligados à indústria fílmica" (p.196), entre eles o ator e futuro presidente da república, Ronald Reagan¹³. Juntamente com o Código de Censura, que vigorava em Hollywood desde meados dos anos 1930, o Comitê acabou por restringir ainda mais a liberdade de ação de diretores, produtores independentes e atores, favorecendo as produções alinhadas ao discurso oficial¹⁴. Portanto, o cinema funcionava, nesse contexto, como um veículo importante de divulgação da política e ideologia americana vigentes naquele momento, eliminando e/ou silenciando vozes dissonantes do discurso oficial.

A família tornava-se a base de um sistema econômico pautado no consumo de bens e que vinha se expandindo desde a Segunda Guerra, possibilitando a formação de uma predominante classe média no país, ainda que um terço da população vivesse na miséria, em especial negros da região sul. Enquanto instituição social e política, ela, a família tradicional, deveria ser revigorada e defendida, o que não pode ser entendido apenas como uma questão moral, mas, acima de tudo, uma estratégia econômica e política.

¹³ "The agent of that fusion was the arrival of the House Un-American Activities Committee (HUAC) in 1947 and 1948, for it solidified alliances between government, big business and conservative union leaders that first emerged in World War II" (MAY, 2000, p. 196).

¹⁴ O Código de Produção, também conhecido como Código Hays, era baseado em uma lista de proibições de temas de ordem moral, político, social ou sexual, que deviam ser seguidos pelos roteiristas e produtores. Um filme poderia ter sua exibição vetada ou parte de seu conteúdo suprimido, caso infringisse algum ponto do Código. Sobre o tema, ver: BERNSTEIN (1999).

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

A personagem de John Wayne em *Iwo Jima*, por sua vez, se mostra um oficial muito duro com seus fuzileiros subalternos. Ao advertir um deles por ter deixado o rifle cair, pune-o com a perda do dia de descanso. Em plano americano (aquele que capta a personagem entre os joelhos e a cabeça), produzindo um maior efeito em seu discurso, assevera:

- Vou ser bem claro para que todos entendam: vocês me foram dados como um presente, uma cesta de Páscoa. Disseram-me para colocá-los em forma para que lutem a guerra. É o que vou fazer e, por isso, direi todos os dias o que devem fazer.

Ocorre um corte para os fuzileiros, que, sentados, o escutam constrangidos. Continuando, enquadra-se novamente John Wayne, que prossegue as falas de Stryker: “[Direi] como devem abotoar os botões e quando devem assoar o nariz. Se fizerem algo que não gosto, vou atacar para machucar. Vou forçá-los até não aguentarem. Quando isso acontecer, serão fuzileiros”. E sai do espaço cênico da caserna.

Na continuidade, Conway, *marine* que depois de uma série de atritos se aproximará de Stryker ao longo da narrativa, fala em *close* fechado (em seu rosto): "Produto extrarígido de uma escola rígida". Fim da sequência.

O *close* fechado aumenta a atenção do espectador na ação da personagem. Assim, ao terminar a sequência de advertências severas da personagem do sargento, com uma fala que lhe justifica como fruto de uma formação rígida, a ação autoritária e paternalista de Stryker é naturalizada ao espectador, e o aspecto moral da personagem é valorizado.

Se Stryker perdeu sua família sanguínea nos Estados Unidos, pois está em batalha desde a desocupação da Manchúria, age como pai austero, punitivo e formador com os membros de seu pelotão. Portanto, a conclusão possível construída pela narrativa fílmica é de que estar nas forças armadas, em especial entre os fuzileiros navais, é como viver em família. Nessa família **militar**, é possível conhecer esposas em potencial, amar, constituir uma família real e também sentir-se protegido pelos superiores, tal qual um filho se sente protegido por seu pai.

Tal ideia se confirma na cena final do filme, quando Stryker é morto e se descobre em seu bolso uma carta ao filho, justificando sua ausência todos aqueles anos e aconselhando-o a imitá-lo "em algumas coisas e outras não".

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

O segundo modelo familiar retratado em *Iwo Jima* refere-se àquele que Conway acaba construindo, diante do espectador. Filho de um militar de carreira que chegou a liderar o batalhão no qual Stryker fora membro, o fuzileiro vive uma difícil relação com a memória do pai, já falecido, e com a liderança de Stryker. Esse, por sua vez, procura aproximar-se do jovem fuzileiro, em uma relação de honra e gratidão para com o oficial superior, pai de Conway.

Durante sua folga semanal, Conway conhece uma garota pela qual acaba se apaixonando. A sequência de cenas mostra o fuzileiro à noite, em sua barraca, refletindo com um colega sobre o encontro (*date*) ocorrido, mas quem acaba lhe escutando é Stryker, cujas atitudes cada vez mais se assemelham a de um pai atento aos problemas do filho. Diz Conway, em primeiro plano: “Estive pensando porque os homens se casam durante a guerra”. “Não sei...”, responde o companheiro de barraca. “É a pior época...”, prossegue Conway. A cena tem um corte, e vemos, em primeiro plano, Stryker deitado, prestando atenção na fala de seu fuzileiro mais rebelde. “Vou casar com aquela garota” - diz Conway, agora em *close* novamente. “Qual garota?” - pergunta o colega. “A que conheci ontem à noite. Namorei muito, mas nunca pensei em um casamento”. E com o rosto enquadrado em *close up*, (enquadramento muito próximo), prossegue:

Tive várias garotas nos Estados Unidos, mas acho que, agora, estando longe de casa, você vê as coisas melhor (*sic*). É algo profundo, ainda que se esforce para não pensar que tem de carregar a marca e que quer deixar no mundo um pouco de você mesmo, não importa que seja menino ou menina, desde que você não seja esquecido. Haverá alguém que nunca teria existido se não fosse por você.

Nessa sequência de cenas, uma série de elementos merece análise. A primeira é a escuta de Stryker que, frustrado por não ser um pai presente e não contar com o contato de sua família, vê no desejo do jovem fuzileiro, valores que acabou perdendo graças à guerra. Por sua vez, Conway acredita, pelo fato de estar no exército e longe dos Estados Unidos, que é chegado o momento de deixar a sua "marca" no mundo. Ainda que tenha namorado muito antes de conhecer a garota com a qual se casará, uma única noite foi suficiente para tomar a decisão que, em suas palavras, é profunda. Mas como uma decisão dessa envergadura pode ser tomada no calor das ações de embarque para o campo de guerra? Eis seu dilema, bastante verdadeiro.

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

<http://revista.anphlac.org.br/>

A solução cinematográfica é recorrer aos princípios da narrativa melodramática: o amor prevalecerá e, ao final, tudo dará certo¹⁵. A incoerência está em atribuir um papel "profundo" ao matrimônio, que, no caso, é assumido de forma precipitada. De qualquer modo, o valor do matrimônio é reafirmado pelo fato de dar continuidade **a sua própria memória**, ou seja, o sentido do casamento é a procriação: posição conservadora e tradicional, visto que não se afirma a felicidade do casal, mas, sim, sua hereditariedade.

A cena do casamento não existe, mas apenas a confirmação de sua realização, com a saída dos noivos da capela, aonde, diante dos outros colegas do pelotão, a recém-senhora Conway é questionada por um dos fuzileiros presente nas bodas: "Você tem certeza de que ele é o homem certo?". Ela abraçando-o afetuosamente, responde: "Sim, tenho certeza!". Então outro colega do pelotão lhes dá um pequeno presente, e os recém-casados entram em um carro, partindo para a lua de mel, sob a advertência de que eles têm "somente 44 horas" para ficarem juntos. Isso porque, em menos de dois dias, Conway deixará Guadalcanal em uma missão que lhe é ainda desconhecida.

Aos 32 minutos de filme, enquadrados no banco traseiro do automóvel, Conway e sua esposa trocam um beijo e comentam sobre o pouco tempo que lhes resta. Ela abre o presente recebido e, gargalhando, exhibe um par de sapatos de bebê. Rindo, Conway comenta: "Eles devem ter pressa".

Em fusão, a cena muda para dentro de um navio, no qual se vê o restante da esquadra, em uma cena "real" de guerra, e o narrador afirma ser um total de onze navios de guerra: "A ordem era partir, e nós partimos.", diz a voz *off* (aquela que se escuta, mas cujo personagem não se encontra em cena).

Nos primeiros trinta minutos de película, portanto, a tônica da narrativa é voltada para a relação guerra-família. Nessa linha de raciocínio sugerida, o exército transforma o jovem fuzileiro, antes aventureiro amoroso, em homem responsável, ainda que mal conheça a parceira com quem se casa, para constituir uma família, no sentido tradicional do termo.

Dessa forma, o exército alimenta a sociedade com a formação de homens dispostos a originar novas famílias, entendida aqui como unidade reprodutora,

¹⁵ Sobre a estrutura do melodrama, ver: XAVIER (2003).

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

garantindo a continuidade das estruturas (e valores) sociais. São esses mesmos filhos gerados durante a guerra que lutarão as guerras futuras, tal qual a trajetória da personagem de Conway que sucedeu o pai, mesmo sendo o último homem entre os membros de sua família. Macabra aliança, em que as forças armadas (a guerra) enobrecem a família americana, dando-lhe seus heróis e tributando-lhe os valores da tradição e da honra. A família, por sua vez, em sinal de gratidão, deverá fornecer os próximos soldados para as guerras futuras, em um círculo vicioso¹⁶.

É sobre os núcleos familiares americanos, no início dos anos 1950, portanto, que recai um duplo discurso de poder: a manutenção do sistema social, através da expansão do **modo de vida americano** e formação de novas unidades familiares tradicionais, a qual é também objeto preferencial para as campanhas de trabalho e consumo, como também oferecer a força física para a continuidade da guerra. Nessa relação, se fortaleceram os governos do país, cujo crescimento econômico passou a se pautar, no pós-guerra, justamente na ampliação do mercado interno consumidor e na expansão bélica, como meio para a ampliação dos negócios de grandes corporações, alma do sistema social americano contemporâneo.

Passado o treinamento militar e firmando matrimônio, Peter Conway pôde travar as batalhas do campo de guerra, afinal, cumpriu seu papel social primeiro: tornou-se marido e, como saberemos mais tarde, pai, visto que nas poucas horas de intimidade, sua esposa engravidou. Nesse sentido, contexto político, econômico, social e diegético (ou seja, a história que é narrada no filme) se fundem em, mais uma vez, um apelo propagandístico.

Iwo Jima: a parada militar americana

Uma década que foi marcada por produções cinematográficas como *Cidadão Kane* de Orson Wells (*Citizen Kane*: 1941) e *Crepúsculo dos deuses* de Billy Wilder (*Sunset Boulevard*: 1950), as soluções cinematográficas de *Iwo Jima*, como roteiro e interpretação, soam primárias e refletem, de forma estética, a crise que a indústria

¹⁶ Eis o caráter pedagógico do filme, direcionado também para os jovens casais e a nova geração que estão em formação, como sujeitos de um discurso que se legitimava na manutenção da tradição histórica e honra americanas, através da guerra.

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

cinematográfica vivenciava naquele momento¹⁷. Excetuando-se os efeitos técnicos, em especial de sonorização, pelo qual a película recebeu uma indicação ao Oscar, alguns momentos de *Iwo Jima* deixam a desejar ao olhar mais crítico. Mesmo assim, o filme teve um orçamento considerado alto para sua época: um milhão de dólares em produção, arrecadação de aproximadamente quatro milhões em território americano e mais cinco milhões no exterior. Os consideráveis custos da produção revelam, portanto, uma intencionalidade de lucros, que estava para além daqueles computados nas bilheterias dos cinemas: era no campo político que se poderiam medir seus melhores efeitos¹⁸.

A questão bélica é outra grande temática desenvolvida no filme. As cenas de combate produzidas foram montadas, intercalando cenas reais de ação de tropas de fuzileiros navais nos palcos de guerra do Pacífico, durante a Segunda Guerra Mundial. Uma atenção um pouco maior permite reconhecer quando se trata de *mise-en-scène* e da registrada *in locus*. Por sua vez, percebe-se uma construção bem elaborada na demonstração do arsenal americano utilizado nas batalhas. O objetivo era a exibição da potencialidade bélica do país e, por consequência, a legitimação desse segmento nascente da indústria nacional.

A respeito desse setor, que se tornou ao longo do século XX, ao lado das indústrias cinematográficas, um dos mais produtivos do país, declarou o presidente dos Estados Unidos, Dwight D. Eisenhower, ao final de seu mandato em 1960:

(...) Acabamos de completar 10 anos da segunda metade de um século que já testemunhou quatro grandes guerras entre grandes nações. Em três delas, nosso país participou. Fomos impelidos a construir uma indústria de armamentos permanentes de grandes proporções. Três milhões e meio de homens e mulheres estão empenhados diretamente no sistema de defesa.

¹⁷ O filme de Wells é um dos clássicos mais importantes do cinema estadunidense e mundial, apresentando inovações técnicas e interpretações memoráveis, além de roteiro bem construído. A cena inicial gravada em plano sequência é referência para a história do cinema. O filme de Wilder é uma importante reflexão sobre o fim do chamado **cinema mudo** (sic) e a chegada da sonorização na indústria hollywoodiana, que levou importantes atores daquele primeiro momento do cinema para o ócio profissional nos anos pós-sonorização.

¹⁸ Apenas a título de comparação: as produções hollywoodianas mais lucrativas, nas décadas de 1940 e 1950, foram, respectivamente, as animações dirigidas por Walt Disney, *Bambi* (1942) e *A Dama e o Vagabundo* (1955), sendo o primeiro orçado em dois milhões de dólares e o segundo quatro milhões. Assim sendo, um filme cujos custos são da ordem de um milhão de dólares, realizado justamente no momento da passagem entre as décadas, pode ser considerado uma produção de grande porte (Cf. dados coletados em: <www.imdb.com> - acesso em 26 de junho de 2013).

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

Agora, esta associação de um imenso sistema militar com uma vasta indústria armamentista é nova na experiência americana. Reconhecemos a necessidade incontestável para esse desenvolvimento, mesmo assim, não devemos deixar de compreender suas sérias implicações. (JARECKI, 2006, grifo nosso)

Em pouco mais de uma década após a produção de *Iwo Jima*, a experiência americana poderia ser resumida na criação de um "imenso sistema militar com uma vasta indústria armamentista", nas palavras do presidente.

Atualmente, o conjunto de indústrias envolvidas no chamado "sistema de defesa" é formado por mais de 14.000, empresas que empregam 3% da mão de obra do país, em um orçamento que, em 2004, passava de 500 bilhões de dólares anuais. Foi com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, que boa parte do parque industrial do país foi direcionada para as ações bélicas, favorecendo o surgimento de indústrias específicas para aquele novo "mercado", então emergente. Segundo um importante analista econômico da época, o estado ideal para a economia americana naqueles anos 1940 seria o da "guerra constante" (KARNAL, et al, 2011, p. 226).

Entre as administrações Truman e Eisenhower, os Estados Unidos adotaram uma política externa agressiva, conhecida como "guerra total". Nesse conceito, o país deveria usar de todas as suas possibilidades técnicas e econômicas, para manter a superioridade bélica em relação à União Soviética e qualquer outro país, como estratégia de intimidação e defesa¹⁹.

A criação da bomba nuclear soviética fez com que, nos Estados Unidos, o arsenal bélico nacional fosse ampliado "como nunca antes na história do país", nas palavras de Eisenhower. Os custos elevados em segurança seriam justificados, através da constante reafirmação da pretensão de expansão do comunismo no mundo e a necessidade das democracias lutarem militarmente, onde quer que a **liberdade** (de mercado) estivesse ameaçada.

Uma das coisas mais surpreendentes para os Americanos acerca da Guerra da Coreia fora a rapidez com que um interesse periférico - a defesa da Coreia do Sul - se tornara subitamente vital. Deixar mesmo um país subdesenvolvido, sem qualquer capacidade industrial-militar, cair sob o domínio comunista podia abalar a confiança de todo o mundo não comunista. Era nisso que Eisenhower estava a pensar quando, em 1954, invocou a mais célebre de

¹⁹ Sobre as ações bélicas americanas ao longo da Guerra Fria, ver: LEFFLER (2007).

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

todas as metáforas da Guerra Fria: “Temos uma fila de peças de dominós no sítio, deitamos abaixo a primeira e... a última cairá muito depressa. Assim podíamos ter... uma desintegração com influências muito profundas”. (GADDIS, 2005, p.131)

É nesse contexto histórico, portanto, que *Iwo Jima* pode ser entendido como um verdadeiro desfile imagético do poderio militar americano. A película dedica boa parte de sua projeção à demonstração de ações bélicas de seu Corpo de Fuzileiros Navais.

A primeira ação que se demonstra não é visual, mas sonora. Stryker e outros dois fuzileiros estão no navio, quando se escutam três grandes explosões. Um dos recrutas pergunta, assustado: "O que foi aquilo?". O sargento responde, ironicamente: "Relaxe, é só a marinha americana pigarreando".

O prêmio da Academia de Artes Cinematográficas de Hollywood de "melhor som" para *Iwo Jima* nos dá indícios de como a sonorização foi concebida pelos produtores da película. A resposta de Stryker diante de uma explosão que soasse demasiado fraca nas salas de projeção não teria o efeito moral (e político) esperado. Como o Oscar é um prêmio concedido pela indústria, podemos inferir que Hollywood reconheceu o bom uso do recurso técnico. A sonorização das cenas de explosões e ações em campo de guerra levavam o espectador a experimentar um pouco da potência bélica dos Estados Unidos, reforçando, através do filme, o discurso oficial na época.

As cenas seguintes enquadram os canhões do navio sendo direcionados para a ilha de Towa, em uma sequência de disparos que remete ao clássico filme soviético *O Encouraçado Potemkin*. Dirigido por um dos maiores realizadores cinematográficos da extinta URSS, Sergei Eisenstein, *Potemkin* (1925) pode ser visto também como um filme propaganda produzido durante o governo de Joseph Stálin, de elevadas qualidades técnicas e narrativas. As cenas de ataque à ilha japonesa, retratados em *Iwo Jima* dialogam com a clássica sequência do filme soviético, para além de seus recursos estéticos, mas também políticos.

A música de fundo nessa cena é executada em tom menor que, juntamente com a imagem formada pelos atores no convés do navio em posição de desembarque, criam o clima de tensão pós-disparos. Quando os fuzileiros passam a desembarcar, entrando em tanques anfíbios, a trilha sonora passa executar instrumentalmente, agora em tom maior,

o Hino dos Fuzileiros Navais americanos. Nesse ponto, o espectador tem elementos para considerar a batalha vencida, mesmo que ainda não tenha sido totalmente representada no filme, pois a conversão do clima de tensão para o de vitória já está enunciado pela música em cena.

O que se vê nos minutos seguintes e que virá a se repetir aos 01:24:40 da projeção são batalhas que ilustram o uso de diferentes armamentos bélicos: um navio do tipo couraçado (ou encouraçado) com 12 canhões principais e 22 complementares, tanques anfíbios, porta-aviões, aviões de guerra, fuzis, granadas, baionetas, metralhadoras, tanque terrestres disparadores de *napalm* (gasolina gel inflamável), facas, rádios de comunicação. Por uma questão de narrativa diegética, ou talvez técnica, o filme não faz nenhuma referência ao uso de submarinos. Vencido o desembarque, é o momento de exposição das estratégias de guerra: bombardeio aéreo, avanço blindado, trincheira, avanço terrestre, entre outras.

O inimigo de guerra, no caso os japoneses, seria representado somente depois das batalhas em Towa, porém, não os vemos em grande número, tampouco em tropas ou pelotões, no máximo, apenas dois soldados por enquadramento. No total, não mais que dez soldados inimigos são representados por atores de descendência asiática, em cenas de curtíssima duração, nas quais são alvejados e mortos, ainda que as baixas japonesas nessa batalha sejam da ordem de aproximadamente 20.000 soldados. A ausência de uma representação maior dos exércitos japoneses pode ser entendida, ao recorrermos ao contexto histórico da época da produção de *Iwo Jima*.

Ronald Reagan era presidente do Sindicato de Atores de Hollywood, em 1949, e foi presidente do país entre os anos 1981 e 1989. No contexto do macartismo, época do lançamento de *Iwo Jima*, em uma declaração em apoio ao movimento de perseguição aos comunistas na indústria fílmica, assim declarou o conservador **ator-político**: "O sindicato deve isolar o comunismo, exatamente como a América isolou os japoneses, quando a guerra começou, e exatamente como eu espero que o FBI venha a isolar os comunistas se estiverem entre nós (...) novamente"²⁰.

²⁰ Livre tradução de: "isolate the communists just as America isolated the japanese when the war started, and just as I hope the FBI will isolate communists if we get (...) again" (apud. MAY, 2000, p. 196).

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

Na fala de Reagan, está presente a ideia de que a guerra que se lutava em 1949 era a continuação daquele vencida em 1945, ou seja, o estado de guerra era permanente, desde a Segunda Guerra Mundial. Por isso, não importava muito em qual palco as batalhas eram travadas e qual era o rosto do inimigo que se estava enfrentando: ele era uma ideia. Como o macartismo vinha agindo energicamente na perseguição às ações consideradas **antiamericanas**, rapidamente esse conceito se converteu em sinônimo de comunismo. Como afirmou Chomsky (1999), o discurso anticomunista passava a representar muito mais uma estratégia política e econômica dentro do país que uma situação real de ameaça entre as duas maiores potências, naquele início da década de 1950. Portanto, a ausência de uma maior representatividade da imagem do inimigo tinha também um sentido político em *Iwo Jima*: sem rosto, esse inimigo poderia ser qualquer um, inclusive um americano.

O ponto máximo da película se inicia aos 01:41:55 segundos de projeção, na sequência que retrata a tomada do monte Suribachi. As cenas, agora captadas em sua maior parte em grandes planos (em que se veem os personagens em ação no meio cênico), retratam os grupos de soldados sempre subindo algum ponto do que deve ser entendido como o monte principal da ilha. Ao longo das sequências, são representados soldados atingindo patamares mais altos, outros sendo mortos, outros ainda atirando contra o inimigo. A música de fundo é executada em tom menor, aumentando a dramaticidade cênica.

Na sequência mais difundida da película, nesse contexto da "tomada do Suribachi", Stryker recebe a incumbência de hastear a bandeira dos Estados Unidos no alto do monte. Ele chama fuzileiros do "Primeiro Pelotão", único momento em que o grupo de fuzileiros é nominalmente retratado, auxiliando o espectador na identificação daqueles militares nominados na "nota histórica" da abertura, e lhes repassa as ordens juntamente com a flâmula.

Vencido o inimigo em praticamente todas as frentes de resistência, Stryker senta com seus fuzileiros para fumar um cigarro e diz que "nunca esteve tão feliz em toda a sua vida". Nesse exato momento, ouve-se um disparo que o atinge na altura do peito aos 01:44:45s. Um fuzileiro se levanta, e, em seguida, o vemos disparando contra o inimigo, em ângulo *contra-plongé* (enquadra a ação de baixo para cima), com uso da câmera

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

<http://revista.anphlac.org.br/>

subjativa, em que o ponto de vista do espectador é o mesmo da personagem que teria feito o disparo.



Câmera Subjetiva em ângulo contra-plongé - *Sands of Iwo Jima*

Nessa pequena cena, os recursos de enquadramento inserem o espectador no contexto diegético, aumentando, ainda mais, seu envolvimento emocional com a ação representada. Garantidas tecnicamente as condições de dramaticidade, a cena volta para o grupo de fuzileiros, atônitos com a queda de seu sargento.

Uma carta é retirada do bolso de Stryker. A mesma era para seu filho, que passa a ser lida, em tom testamental, por um dos membros do pelotão.

Querido filho, acho que nenhuma das minhas cartas chegou até você. Mas achei que deveria tentar de novo, porque acredito que esta pode ser a última que poderei escrever. Por muito tempo, quis dizer-lhe muitas coisas. Agora que você é um garoto crescido, vou dizê-las. Se ficássemos juntos por um momento que fosse, eu poderia explicar muitas coisas melhor do que consigo por uma carta. Você tem que cuidar de sua mãe, amá-la e fazê-la feliz. Nunca magoe alguém como eu magoei. Sempre faça o que seu coração disser que é certo. Talvez alguém lhe escreva um dia e conte sobre mim. Quero que seja como eu em algumas coisas, mas diferente em outras. Quando você crescer e souber sobre mim, verá que fracasei em muitas coisas. Não era isso que eu queria, mas as coisas acabaram assim. Se eu tivesse mais tempo...

Então, o fuzileiro emocionado, conclui a cena: "Acho que ele não terminou a carta".

A construção cênica permite inferir que o testamento de Stryker dirige-se também ao espectador. Muitas dúvidas sobre seu caráter moral, afinal, seriam explicados, se ambos ficassem "juntos por um momento que fosse". Destaca-se o pedido de que o filho o imite em algumas coisas, talvez se tornando um militar, e em outras, não, como ser abatido em combate. O pedido para cuidar da mãe reforça os elementos tradicionais familiares na qual, na ausência do pai, é o filho homem que deve assumir o comando, idealizando um momento pré-guerra, visto que, como discutido aqui, as mulheres assumiram a liderança de muitos lares naquele momento histórico. Finalmente, ao sugerir que, talvez, um dia, alguém conte sua história, é o próprio filme que se apresenta como testamento vivo de um herói de guerra. Conforme as notas históricas e explicativas apresentadas no crédito inicial, a película age como a história **verdadeira** dos que lutaram e combateram na guerra, agora partilhada com o espectador. É esse, em última instância, quem recebe a carta de Stryker e dele deve sentir-se herdeiro. A guerra é um **bem** partilhado com toda a audiência.

Os fuzileiros são enquadrados durante a leitura da carta, sempre emocionados. Em especial, Conway parece estar refletindo sobre as palavras de um pai abatido em combate diante de seus olhos. Poderiam ser, aquelas palavras, também de seu pai verdadeiro, cujo fim fora o mesmo que o de Stryker.

Ao final da leitura da carta, a trilha sonora de fundo transforma-se em um rufar de tambores, e um dos soldados diz: "Lá vem ela". Em seguida é enquadrado outro grupo de fuzileiros hasteando a bandeira, em posição estática, exatamente como na fotografia feita por Rosental. O rosto de cada um dos *marines* é mostrado em plano próximo, emocionados. Finalmente, a bandeira sobe e o Hino dos Fuzileiros é novamente entoado. Emocionado, Conway olha o corpo do sargento morto, pega a carta para si e diz que vai entregá-la ao seu filho. Levantando-se e em tom de bravura, convoca os colegas: "Muito bem, mexam-se, vamos voltar para a guerra!". Marcham em direção a uma nuvem de fumaça, de costas para o espectador, até desaparecem sob os acordes finais da Marcha dos Fuzileiros Navais.

The End.

A cena final é também emblemática. Conway é a personagem que assume o papel do sargento e, assim como no casamento, agora dará continuidade ao segundo

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

<http://revista.anphlac.org.br/>

papel a que foi preparado pelas forças armadas: o de líder militar. É por isso que é ele quem convoca o restante dos soldados para retornarem à guerra, que é retratada como uma nuvem de fumaça, em um significado de que essa pode ocorrer em qualquer lugar, contra qualquer inimigo.

Livre da necessidade de explicação política e de contextualização histórica, ao final de *Iwo Jima*, a guerra é uma realidade partilhada por todos os espectadores. Ao sugerir uma indefinição temporal e geográfica para a **guerra real**, "as contradições inerentes ao conflito ou ao seu desenvolvimento eram suprimidas, fazendo-se apenas referência ao espaço geográfico, o que, de certa forma, impossibilitava uma análise crítica por parte do espectador" (TROVÃO, 2010, p. 166).

Como afirmou o estrategista do desembarque da Normandia, militar que se tornou presidente do país, Dwight D. Eisenhower, naquele início de década, a população do país era convidada, através do cinema, a partilhar "uma nova experiência americana", qual seja, a guerra como arma e negócio.

Conclusão

Os anos da Guerra Fria representaram, para as indústrias cinematográfica e bélica, um momento propício de aproximação materializado nas imagens dos filmes de guerra. A análise fílmica de *Iwo Jima*, quando contraposta ao contexto de sua época, demonstra que a história narrada no filme dialoga muito mais com o tempo presente vivido pelo espectador na sala de cinema, ou seja, o fim dos anos 1940 e início dos 1950, do que com os episódios retratados sobre a Segunda Guerra Mundial.

O "sucesso" cinematográfico da película vai muito além de seus dados financeiros positivos, em plena crise do sistema de produção em Hollywood, e reside na mitificação da ação do exército americano em batalha, tornando a figura de John Stryker emblemática como líder militar. Aliando fantasia e contexto histórico, o filme opera como importante instrumento de propaganda de guerra, subsidiando as audiências, com argumentos pautados na moral e tradição americanas. Ao reafirmar papéis e modelos tradicionalistas de família, a película visava a atingir, através das estruturas narrativas, o emocional do espectador e dele receber a anuência para os projetos de expansão e industrialização da guerra. Tal empreendimento, possível

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

<http://revista.anphlac.org.br/>

somente com o apoio e incentivo governamental, passou a definir, em grande parte, os rumos econômicos e políticos dos Estados Unidos, ao longo da segunda metade do século XX.

Afinal, se vale a pena viver na América, por que não morrer por ela?

Referências

1. Fílmicas:

IWO JIMA, o portal da glória. (*Sands of Iwo Jima*). Direção: Allan Dwan. Produção: Herbert J. Yates. Roteiro: Harry Brown e James E. Grant. Fotografia: Reggie Lanning. Edição: Richard Van Enger. Música: Victor Young. John Wayne, John Agar, Adele Mara. A Republic, 1944. 1 DVD (149 min). Preto e Branco. Legendado.

RAZÕES para a guerra. (*Why we fight*). Direção: Eugene Jarecki. Produção: Eugene Jarecki, Susanna Shipman. Roteiro: Eugene Jarecki. Edição: Nancy Kennedy. Som: Paul Rusnak, Peter Miller. Música: Robert Miller. Sony Pictures Classic, 2005. 1DVD. (99 min.). Color. Legendado.

2. Bibliográficas

BERNSTEIN, M. (Org.). *Controlling Hollywood*. Censorship and regulation in the Studio Era. New Jersey: Rutgers University Press, 1999.

CAPELATO, Maria Helena et al. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

CHOMSKY, Noam. *O que o Tio Sam realmente quer*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

GADDIS, John Lewis. *A Guerra Fria*. Lisboa: Edições 70, 2005.

HARVEY, David. *O novo imperialismo*. São Paulo: Loyola, 2004.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos*. O breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2011.

LEFFLER, M. *For the soul of mankind*. The United States, the Soviet Union and the Cold War. New York: Hill and Wang, 2007.

LOMBARDI, F. *Allan Dwan and the rise and decline of the Hollywood studios*. Jefferson (USA): McFarland Publishers, 2013.

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

<http://revista.anphlac.org.br/>

- MATTOS, A. C. Gomes. *Publique-se a lenda: a história do western*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- MASCARELLO, F. (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- MAY, Lary. *The Big Tomorrow*. Hollywood and the politics of the American Way. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- NEWMAN, S. P. "Is that you John Wayne? Is this me?" Myth and meaning in American representations of the Vietnam War. In: *American Studies Today*, 2008. Disponível em: <<http://www.americansc.org.uk/Online/Newman.htm>>. Acesso em: 24/10/2013.
- PEREIRA, Wagner. *O poder das imagens*. Cinema e política nos governos de Adolf Hitler e Franklin D. Roosevelt (1933-1945). São Paulo: Alameda, 2012.
- RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentários e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SORLIN, Pierre. The cinema: the American weapon for the Cold War. In: *Film History: an International Journal*, v. 14, n. 3/4, p. 875-381, 2002.
- SOUZA, A. C. Cinema no contexto da Guerra Fria (1948-1969) ou como transformar o comunismo em ameaça mundial. In: *TRANSIT CIRCLE: Revista brasileira de estudos americanos*. V. 4, p.96-123, 2005.
- TROVÃO, Flávio. *O exército inútil de Robert Altman: cinema e política*. São Paulo: Anadarco, 2010.
- XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983.
- _____. *O olhar e a cena*. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cossac Naif, 2003.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. Logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005.