

O CINEMA AMERICANO E A MENTIRA DA GUERRA EM *HOLLYWOOD* DE GORE VIDAL¹

ADRIANA ALVES DE PAULA MARTINS
(Universidade Católica Portuguesa – Viseu)

“Movies are the lingua franca of the twentieth century”.
(Gore Vidal, *Screening History*)

RESUMO

Neste ensaio, o meu objectivo é estudar o romance *Hollywood* de Gore Vidal, publicado em 1990, para examinar, por um lado, como o escritor associa a capital da política americana com a capital do entretenimento popular, e, por outro, como o romance histórico transforma-se num meio/espaco controverso na representação da guerra e na sua interacção com o cinema. Estou particularmente interessada em analisar como Vidal discute o relevante papel político e ideológico desempenhado pela indústria cinematográfica na tentativa de persuadir o povo americano a apoiar a participação do país na impopular Primeira Grande Guerra. Para além disso, pretendo discutir como Vidal problematiza a consolidação do império americano e as suas implicações políticas através do visionamento da história, reflectindo sobre como a literatura e o cinema podem ser considerados instrumentos políticos polémicos.

ABSTRACT

In this paper my aim is to study Gore Vidal's novel *Hollywood*, published in 1990, in order to examine how the writer associates the capital of American politics with the capital of popular entertainment and how the historical novel becomes a controversial medium/space for the representation of war and its interaction with film. I am particularly interested in analysing how Vidal discusses the major political and ideological role played by cinema, so that American people could be persuaded to give support to the country's

¹ Este ensaio corresponde a uma versão adaptada da comunicação que foi apresentada no Encontro Anual da ASA (American Studies Association), em Novembro de 2005, em Washington D.C., no âmbito do painel subordinado ao título “Contentious Spaces. Cinema and the Architecture of War”.

participation in the unpopular First World War. Moreover, I intend to discuss how Vidal addresses the ideological consolidation of the American empire and its political implications through the screening of history, thus questioning how literature and movies might be considered contentious political instruments.

*

Wilfred Owen, em um dos seus mais emblemáticos e violentos poemas, “Dulce Et Decorum Est”, desconstrói a mentira que cerca a aura de heroicidade de que se reveste a participação dos jovens soldados na Primeira Grande Guerra, podendo o conteúdo da sua mensagem ser estendido a qualquer conflito bélico. Considere-se a última estrofe do referido poema:

If in some smothering dreams you too could pace
Behind the wagon that we flung him in,
And watch the white eyes writhing in his face,
His hanging face, like a devil's sick of sin;
If you could hear, at every jolt, the blood
Come gargling from the froth-corrupted lungs,
Obscene as cancer, bitter as the cud
Of vile, incurable sores on innocent tongues, –
My friend, you would not tell with such high zest
To children ardent for some desperate glory,
The old Lie: Dulce et decorum est
Pro patria mori².

O aspecto que mais me interessa no poema de Owen é a sua crítica acutilante, sobretudo, quando se tem em conta que o seu texto entra em diálogo com outro poema, ou seja, “The Soldier”, escrito por Rupert Brooke. Em “The Soldier”, Brooke elogia as virtudes de uma morte heróica num campo de batalha estrangeiro em nome da pátria. Nesse sentido, o poema de Owen pode ser interpretado como uma resposta ideológica e literária a um poema utilizado pelo governo britânico como um instrumento ideológico para convencer os jovens a alistarem-se nas Forças Armadas aquando da Primeira Guerra Mundial. Do diálogo intertextual releva como elemento central, retirado da estrofe atrás citada, o termo “Mentira” (“Lie”), escrito com letra maiúscula. Trata-se da mentira já imortalizada por Horácio (‘it is sweet and honourable to die for one’s country’), e que, no texto de

² Sobre o poema “Dulce et Decorum Est” de Wilfred Owen, ver, dentre outros, [http:// www.warpoetry.co.uk/owen1.html](http://www.warpoetry.co.uk/owen1.html); <http://www.potw.org/archive/potw3.html>; [http:// www.bl.uk/onlinegallery/themes/ englishlit/wilfredowen.html](http://www.bl.uk/onlinegallery/themes/englishlit/wilfredowen.html); <http://mason.gmu.edu/~lsmithghorace.html>; e Frank Field (1991).

Owen, claramente nega a mensagem do poema “The Soldier” de Rupert Brooke.

Tirando partido dos vários sentidos relacionados com o termo “Mentira”, tais como “falsidade”, “ilusão”, “embuste”, “engano propositado”, e “erro”, e do facto de os poemas de Brooke e Owen caracterizarem diferentes fases da Primeira Guerra, entretanto, convertida num *topos* literário no século XX³, passo a concentrar a minha atenção no interesse de Gore Vidal no mesmo evento histórico, a fim de examinar *Hollywood* (1990), um romance que problematiza o papel de relevo exercido pela emergente indústria do cinema na história dos Estados Unidos. Tal interesse na ficção vidaliana deriva do facto de o escritor ser indubitavelmente uma das mais controversas figuras da cena cultural americana no século passado. Vidal tornou-se célebre, dentre outros aspectos, por ter interrogado em profundidade a configuração imaginada da nação como um império desde a fundação da república, nos sete volumes que compõem a série da *American Chronicle*.

Nesta série romanesca, Vidal analisa as metamorfoses políticas dos Estados Unidos, no que diz respeito à transformação da república em um império, através da revisão da historiografia de personalidades históricas e através da modelização ficcional dos descendentes de Aaron Burr, chamando a atenção dos leitores não só para as ambiguidades da representação pública da memória, como também para o carácter artificial desta representação. Estes aspectos levaram-me a considerar algumas das “mentiras” problematizadas por Vidal no romance publicado em 1990. Necessário é recordar que, em *Hollywood*, Vidal examina, por um lado, o compromisso de Woodrow Wilson com o povo, no sentido de assegurar a neutralidade do país, a fim de garantir a sua eleição como Presidente da República num segundo mandato. Por outro lado, o escritor revela as estratégias utilizadas pela máquina ideológica de Wilson para persuadir os americanos a apoiarem a então nada popular Primeira Grande Guerra, num período de tensão política, quando as ideias socialistas eram difundidas em solo americano.

Se é inegável que os volumes que compõem a *American Chronicle* podem ser lidos separadamente, a subtileza das metamorfoses políticas que Vidal investiga na história dos Estados Unidos ganha uma outra projecção se os romances são lidos como um todo, o que me leva a considerar a reconstrução da história americana,

³ O poema de Brooke é representativo da fase patriótica e o de Owen da fase de choque.

levada a cabo por Vidal, em *Empire*, publicado em 1987. Em *Empire*, Vidal discute a influência política decisiva da manipulação de notícias, operada por William Hearst, na criação do que Vidal chama “agreed-upon facts” (factos que são acordados, numa tradução literal), expressão que pode ser acrescentada à lista de termos semanticamente relacionados com a palavra “Mentira”. Estes “agreed-upon facts” não apenas justificam o início do conflito com a Espanha e a corrida imperialista americana, como também influenciam, de acordo com a especulação ficcional vidaliana, a transformação de Theodore Roosevelt num modelo exemplar de herói americano, o que contribuiu em grande medida para a sua eleição para a presidência da república. *Empire* problematiza a arquitectura da guerra através das relações próximas e algo obscuras entre as políticas americanas e a manipulação dos jornais, ilustrando a crença de Benedict Anderson no poder político-ideológico da imprensa na configuração de práticas discursivas que informam a construção da comunidade imaginada da nação⁴.

Considero *Hollywood* uma sequência de *Empire*, já que, naquele romance, Vidal lança mão de duas estratégias anteriormente utilizadas em *Empire* para discutir dois dos seus tópicos favoritos, ou seja, a já referida invenção de factos e a “fabricação” de presidentes americanos. A primeira estratégia corresponde à modelização ficcional das personagens, já que Vidal mistura figuras históricas convertidas em personagens (William Hearst, por exemplo) e seres ficcionais vidalianos (tais como, a título de ilustração, Caroline Sanford). A segunda estratégia é a desconstrução da arquitectura da guerra, já que a guerra tem sido, na perspectiva do escritor, um elemento decisivo na criação de alguns presidentes e do que ele chama de “imperial republic”⁵: um factor que tem estado na estreita dependência das relações entre os editores de jornais e a sua habilidade em influenciar o curso dos eventos históricos e a opinião pública dos leitores.

Em *Hollywood*, a minha atenção se centra em William Hearst e Caroline Sanford, já que, depois de se tornarem editores de jornais bem sucedidos em *Empire*, ambos ligam-se à indústria

⁴ Sobre a comunidade imaginada da nação, ver, para além de Benedict Anderson (1996), Homi Bhabha (2000) e António Sousa Ribeiro & Maria Irene Ramalho (2001).

⁵ Considere-se o seguinte excerto de *Hollywood*, no qual Cabot Lodge, numa conversa com Burden Day, afirma: “Politicians only matter when there’s war. The observation is not original. But no less true for that. War created Lincoln. Roosevelt. Wilson.” (pp. 393-394). Para a caracterização dos Estados Unidos como uma república imperial, ver o ensaio de Gore Vidal “Theodore Roosevelt: An American Sissy”, p. 726.

cinematográfica na trama do romance publicado em 1990, contribuindo, dessa forma, para enformar a comunidade imaginada da nação através de um novo meio de comunicação de massa não menos controverso do que a imprensa. Se o discurso da historiografia reconhece o facto de Hearst, na sua famosa megalomania, ter sido atraído pela novidade contida no simulacro da realidade representado pela indústria cinematográfica, Vidal faz com que a sua Caroline Sanford vá para Hollywood, atendendo a uma solicitação de Woodrow Wilson. O Presidente – caracterizado por Vidal, no romance, como mais do que um professor de história, na medida em que, após ser eleito, Wilson tinha se transformado num fazedor (“maker”) da história – pede à Caroline que avalie o potencial da indústria emergente de persuadir o povo americano a entrar na Primeira Grande Guerra, pedido que vai claramente contra a promessa feita durante a sua segunda campanha a fim de manter o país fora do conflito.

A missão de Caroline na Califórnia permite que Vidal aborde um dos principais eventos políticos do segundo mandato de Wilson, ou seja, a participação dos Estados Unidos na Primeira Guerra, o que, por sua vez, me permite considerar o papel desempenhado por George Creel. Creel, um editor de jornais no passado, não só apoiou Wilson nas campanhas presidenciais de 1912 e 1916, como também foi escolhido pelo Presidente para ser o responsável pelo Comité da Informação Pública (“Committee on Public Information”) em 1917. A função do Comité era informar o povo americano sobre os desenvolvimentos da guerra na Europa e, com este estatuto, lançou uma campanha persuasiva que compreendia a produção de propaganda patriótica, posters, panfletos, jornais e filmes⁶. A originalidade de Vidal em *Hollywood* prende-se com o facto de ele focalizar a produção de filmes sob as ordens de Creel, filmes que foram mais tarde usados como instrumentos de propaganda pelo governo. Ao fazê-lo, o objectivo de Vidal não é fornecer aos seus leitores descrições das rodagens, das tramas, ou mesmo das fofocas típicas do mundo de Hollywood; Vidal pretende, na verdade, enfatizar os comentários e reflexões das personagens sobre a retórica subjacente às ideias de democracia e liberdade, que sempre alimentaram a auto-imagem dos americanos e a imagem nacional projectada no

⁶ Sobre George Creel, ver, dentre outros, <http://www.firstworldwar.com/bio/creel.htm>.

estrangeiro, servindo, muitas vezes, para justificar a influência político-económica americana em outros países⁷.

Desde o início da narrativa, Vidal desconstrói o conceito de democracia e chama a atenção para a falácia da política da “paz sem vitória”, defendida por Wilson, como se os Estados Unidos não tivessem nenhuma espécie de interesse diplomático e/ou económico na Europa, mas estivessem tão somente preocupados em dar apoio aos aliados em nome da liberdade, mesmo que o Reino Unido tivesse sido um antigo inimigo. Através das políticas de Creel, com particular ênfase na censura e nos excessos do controverso “The Espionage Act”, que levou à prisão todos aqueles que ousaram questionar as práticas governamentais, Vidal revela como a liberdade era limitada na América, questionando, conseqüentemente, o real significado e o exemplo internacional da democracia americana. Para além disso, através da descrição da recepção dos filmes pelos espectadores, Vidal chama a atenção dos seus leitores para a falta de sentido crítico do americano de classe média, demonstrando como os filmes podiam ser usados eficazmente na disseminação das medidas governamentais⁸.

O foco na fábrica dos sonhos (como Hollywood ficou conhecida) permite a Vidal discutir o perigo dos criadores que acreditam em ficções, sempre que eles perdem o referente do mundo empírico, tal como o romancista já havia demonstrado em *Empire* através da caracterização de William Hearst. Para além disso, a transformação de Caroline Sanford na famosa atriz Emma Traxler levanta as conseqüências relacionadas com a “naturalização” da confusão operada entre a realidade e a ficção. No ecrã, Caroline veste a máscara de Emma Traxler, o que lhe permite assumir uma personalidade nova e mais jovial, bem como, fora das películas, inventar um passado ficcional que acaba por tornar-se real⁹. A originalidade de Vidal resulta do paralelo que ele estabelece entre o processo de multiplicar novas personalidades no ecrã e a imaginação da comunidade nacional, bem como, por extensão, do paralelo entre a capital da política americana e a capital do filme americano, sobretudo quando a primeira torna-se dependente da segunda na implementação de medidas políticas (como é ilustrado pela participação do país na Primeira Grande Guerra e no conseqüente esforço de guerra). Por

⁷ Considere-se, por exemplo, como a Doutrina de Monroe tem sido evocada para justificar a presença militar americana no estrangeiro em várias ocasiões.

⁸ Sobre o “The Espionage Act”, ver, dentre muitos, Howard Zinn, 1995: 356-359.

⁹ É oportuno recordar que, no romance, Emma Traxler era raramente reconhecida como Caroline Sanford, mesmo entre os seus conhecidos e amigos.

outras palavras, através do seu romance, Vidal interroga o carácter de realidade da liberdade e da democracia americana e, em última instância, o modelo de vida americano, que tem alimentado os sonhos de felicidade das pessoas ao redor do mundo desde os primórdios da indústria cinematográfica.

Uma questão, no entanto, fica por responder. Como é possível relacionar a manipulação de filmes no começo do século XX com a arquitectura da guerra e a progressiva transformação da república americana num império hegemónico capaz de decidir o destino do mundo? Uma resposta possível, ainda que não completa, pode ser encontrada na maneira como a arquitectura da guerra depende da configuração do *outro*. Na época em que os filmes que sugeriam um consenso quanto à participação dos Estados Unidos na Primeira Grande Guerra foram produzidos, o *outro* era inicialmente associado com o bárbaro Huno, o que explica porque tantos alemães ou os seus descendentes foram vilificados nos Estados Unidos no fim da década de 1920. No entanto, é necessário sublinhar que o *outro* podia esconder-se por trás de várias máscaras. Todos os que se opuseram à participação americana na guerra ou que abertamente criticaram o governo foram considerados *outros* e, como tal, tiveram de ser silenciados ou punidos, como ilustra o caso envolvendo Eugene Debs¹⁰.

Vidal subtilmente tira proveito do reconhecimento da parte do governo quanto às potencialidades da indústria cinematográfica para antecipar a configuração de vários *outros* perigosos no futuro próximo. Com a crescente visibilidade das ideias socialistas após a Revolução Russa, Creel queira produzir filmes em que os comunistas substituiriam os Hunos como a fonte de todos os males, criando, dessa forma, um sentimento de medo e ódio contra todos os que se opusessem ao governo, rotulando-os de comunistas. É de salientar que, durante muitos anos, o medo que alimentou a imaginação colectiva americana desempenhou um papel fundamental na Guerra Fria, sempre que era necessário justificar a presença de tropas americanas em cenários de conflito, como a Coreia ou o Vietnam, onde milhares de americanos foram mortos para salvaguardar a democracia e a liberdade. Ao chamar a atenção dos seus leitores para as fronteiras esbatidas entre o *eu* real e as máscaras que uma pessoa usa, Vidal sugere que a configuração do *outro* pode ser perigosa e enganadora, colocando, dessa forma, em xeque, os princípios básicos

¹⁰ Sobre o caso de Eugene Debs, ver Howard Zinn, 1995: 358-359.

do respeito e da liberdade, que deveriam caracterizar as relações democráticas.

Num dos seus ensaios, Vidal compara os impérios a “restless organisms” que constantemente têm de se renovar, sob pena de perderem a energia e morrerem, o que explica o fascínio dos irmãos Adams pela energia e pela entropia. A guerra também pode ser considerada como uma importante fonte de energia na renovação dos impérios, como foi ilustrado pela provocatória afirmação de Randolph Bourne, feita na metade da Primeira Grande Guerra, segundo a qual “a guerra é a saúde do estado”, e que reforça a crença de Vidal na relação entre a guerra e a criação de alguns presidentes americanos¹¹. Para além disso, o paralelo que Vidal estabelece entre a política e a ficção nas suas várias formas faz com que os seus leitores reflectam sobre os efeitos pragmáticos dos sentidos ideológicos subjacentes à dimensão lúdica dos meios de comunicação de massa. A força pragmática da literatura e dos filmes deriva do grau de identificação dos leitores e dos espectadores com os seres ficcionais e com as tramas em que estes se encontram envolvidos, criando uma espécie de laço virtual que assenta na confusão entre os mundos empírico e ficcional¹².

Se a guerra aparece em *Hollywood* de Gore Vidal como um dos dinamos dos impérios, cujo sucesso está dependente da manipulação dos média, é interessante notar que, no fim do romance, Caroline Sanford, convertida numa mulher de negócios, está consciente do papel-chave desempenhado pela indústria cinematográfica na demonização dos inimigos nacionais. Caroline sonha em usar os filmes para inventar as pessoas, pois, na sua óptica, às pessoas podem ser mostradas “things the way they are but carefully angled, the way the camera is, to make the audience see what *you* want them to see...”, já que “they [people] are waiting to be invented, to be told who and what they are.” (346). Acredito que este tem sido justamente um dos objectivos de Vidal ao longo do seu projecto literário, e, em particular, nos sete volumes que compõem a série da *American Chronicle*: (re)inventar o povo americano e a república americana em termos simbólicos, de forma que aquele possa ser composto por

¹¹ Sobre os impérios caracterizados como “restless organisms”, ver o ensaio de Vidal “The Day American Empire Ran out of Gas”, pp. 1012-1013. Sobre a identificação da guerra como uma fonte de energia que move impérios, ver a minha dissertação de doutoramento “A Construção da Memória da Nação em Gore Vidal”, p. 301. A opinião de Bourne é citada por Howard Zinn (1995: 350); a tradução é minha. Sobre a criação de presidentes, ver Gore Vidal (1999: 17).

¹² Sobre o efeito pragmático dos filmes, ver Richard Taylor (1988) and Garth Jowett & James Linton (1980).

sujeitos críticos da história, capazes não só de recusar a “velha Mentira” de que Wilfred Owen falava no seu poema, como também de construir um mundo pacífico.

Bibliografia:

Livros e Ensaios:

- ANDERSON, Benedict (1996). *Imagined Communities: Reflection on the Origins and Spread of Nationalism*, London, Verso.
- BHABHA, Homi K. (2000 [1994]). «Dissemination. Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation». In: *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, pp. 139-170.
- FIELD, Frank (1991). *British and French Writers of the First World War. Comparative Studies in Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JOWETT, Garth & LINTON, James (1980). *Movies as Mass Communication*, London, Sage.
- MARTINS, Adriana Alves de Paula (2002). “A Construção da Memória da Nação em José Saramago e Gore Vidal”. Dissertação de Doutoramento, Viseu, Universidade Católica Portuguesa.
- RIBEIRO, António Sousa & RAMALHO, Maria Irene (2001). “Identidade e Nação na(s) Poética(s) da Modernidade: Os Casos de Fernando Pessoa e Hugo von Hofmannsthal”. In: RIBEIRO, António Sousa & RAMALHO, Maria Irene. *Entre Ser e Estar. Raizes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto, Afrontamento, pp. 411-435.
- TAYLOR, Richard (1998). *Film propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, London; New York, I. B. Tauris
- VIDAL, Gore (1988 [1987]). *Empire*, New York, Ballantine Books.
- VIDAL, Gore (1990). *Hollywood*, New York, Ballantine Books.
- VIDAL, Gore (1993 a). “Theodore Roosevelt: An American Sissy”. In: VIDAL, Gore (1993). *United States Essays 1952-1992*, New York, Random House, pp. 723-737.
- VIDAL, Gore (1993 b). “The Day the American Empire Ran Out of Gas”. In: VIDAL, Gore (1993). *United States Essays 1952-1992*, New York, Random House, pp. 1007-1016.
- VIDAL, Gore (1993 c [1992 £]). *Screening History*, London, Abacus.
- VIDAL, Gore (1999 £). “A Biographer Writes Himself Into the Picture”. In: *The New York Times*, September 26, p. 17.
- ZINN, Howard. (1995 [1980]). *A People's History of the United States (1492-Present)*, New York, Harper Perennial.

Sites:

- <http://www.firstworldwar.com/bio/creel.htm>
- <http://www.warpoetry.co.uk/owen1.html>
- <http://www.potw.org/archive/potw3.html>
- <http://www.bl.uk/onlinegallery/themes/englishlit/wilfredowen.html>
- <http://mason.gmu.edu/~lsmithghorace.html>