



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

---

CLCH – Centro de Letras e Ciências Humanas  
Licenciatura em História  
MARIO VITOR FERNANDES MANSANO

“WE DON’T WANT PEOPLE LIKE YOU HERE”: RAMBO E A  
SOCIEDADE AMERICANA DO PÓS VIETNÃ

**Orientador: Prof. Dr. José  
Miguel Arias Neto.**

---

LONDRINA  
**2010**

MARIO VITOR FERNANDES MANSANO

**“WE DON’T WANT PEOPLE LIKE YOU HERE”:  
RAMBO E A SOCIEDADE AMERICANA DO PÓS VIETNÃ**

**Trabalho de Conclusão de  
Curso apresentado ao curso de  
História da Universidade  
Estadual de Londrina.  
Orientador: Prof. Dr. José  
Miguel Arias Neto.**

**LONDRINA 2010**

**“WE DON’T WANT PEOPLE LIKE YOU HERE”: RAMBO E A  
SOCIEDADE AMERICANA DO PÓS VIETNÃ**

**MARIO VITOR FERNANDES MANSANO**

**RESUMO**

**O presente trabalho se propõe a analisar o filme Rambo: First Blood enquanto uma crítica à sociedade americana do pós Guerra do Vietnã, acentuando o tratamento que os veteranos receberam após a sua volta.**

Palavras-chave: 1 – Rambo; 2 –Guerra do Vietnã; 3 – Cinema.

**ABSTRACT**

**The present study propose to analyze the movie Rambo: Fisrt Blood while a critic to the post Vietnam’s american society, emphasizing the treatment the given to the veterans after their back**

Keywords: 1 – Rambo; 2 –Vietnam War; 3- Cinema

## SÚMARIO

Introdução .....	5
1. Análise Fílmica.....	8
2. A Guerra do Vietnã .....	14
3. Rambo First Blood.....	19
O filme .....	19
Rambo: First Blood e a sociedade americana.....	25
Conclusão.....	29
Bibliografia.....	31

## Introdução

A história está constantemente desconstruindo e reconstruindo o passado através da procura de fragmentos deste. Deste modo devemos tratar a o conhecimento histórico como um problema, questionando a possibilidade da história tocar seu objeto. Sabemos que o que pesquisamos é somente uma parte de um todo, e através da junção desses fragmentos procuramos dar sentido para nossa pesquisa.

Podemos afirmar que a verdade histórica é essencialmente histórica, não há método nem histórias definitivas que alcancem uma “verdade absoluta no tempo”, uma vez que cada pesquisador tem uma visão particular do passado e, além disso, possui uma bagagem própria trazida na sua construção individual.

A Guerra do Vietnã foi um marco da Guerra Fria, período em que as disputas foram polarizadas em duas superpotências com regimes sociais, econômicos e políticos: o socialismo, representado pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, a URSS, e o capitalismo de caráter liberal, liderado pelos Estados Unidos da América.

No entanto, apesar das divergências claras entre esses dois Estados, o conflito geral da Guerra Fria caracterizou-se por uma predominância de ameaças de ambos os lados, porém sem ataque efetivo, nutridas pelo desempenho nuclear que começou a se desenvolver nos EUA, ao lançar bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki. A URSS também fez testes atômicos importantes. Mas, ao contrário do perigo nuclear, o conflito no território vietnamita adquiriu formatos bélicos explícitos, com o uso de infantaria, tanques e helicópteros.

Assim, com o fim da Guerra do Vietnã a ferida da derrota estadunidense continua aberta, e um dos jeitos de se tentar expurgar esses demônios é a produção de obras de entretenimento sobre o acontecido.

Com o Vietnã não foi diferente, a produção cinematográfica desta época é vasta e diversificada, no entanto

Os filmes sobre o Vietnã da década de 1980 engrossaram as fileiras das denúncias de atrocidades cometidas por soldados norte-americanos na Guerra do Vietnã. As representações dos veteranos como “*babykillers*” e de comportamento desviante em função do uso de drogas, apesar de terem se tornado emblemáticas, não são as únicas encenadas, nem foram encenadas sempre da mesma maneira, tendo assumido significados diferentes e contrastantes.<sup>1</sup>

Assim a quantidade de filmes feitos sobre o conflito do Vietnã é muito extensa e diversificada. Podemos citar filmes como *Platoon*, *Apocalypse Now* como filmes de protestos, representando o mau veterano cometendo as atrocidades da guerra e filmes de apoio à guerra como *Os Boinas Verdes*, estrelado por John Wayne, feito em um momento em que a guerra necessitava de apoio da opinião pública.

Assim sendo, neste trabalho procuramos fazer uma análise do filme *Rambo: Programado para Matar* (*First Blood*, Ted Kotcheff, 1982), sob uma ótica em que este representaria a sociedade estadunidense do pós Guerra do Vietnã, fazendo assim uma crítica a tal sociedade.

No primeiro capítulo faremos uma abordagem sobre a análise fílmica, mostrando quais os fundamentos usaremos para tal análise do filme *Rambo*. Além de fazermos um breve comentário sobre os filmes de ação estadunidenses.

---

<sup>1</sup> SPINNI, A. P. “*Memória Cinematográfica da Guerra do Vietnã*” in: [http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro7/ana\\_paula\\_spini.pdf](http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro7/ana_paula_spini.pdf)

No segundo capítulo explicaremos a Guerra do Vietnã e como foram seus desdobramentos dentro da sociedade estadunidense.

No terceiro capítulo teremos dois sub-capítulos. No primeiro analisaremos o filme Rambo a partir das propostas do capítulo anterior. Destacando as principais partes que merecem a nossa atenção. No segundo sub-capítulo analisaremos as principais características que fazem do filme First Blood uma crítica a sociedade estadunidense pós Vietnã, ressaltando o tratamento dado aos veteranos da guerra.

## 1. A Análise fílmica

A análise fílmica em uma conjuntura histórica pode nos dizer muito sobre um período que se deseja estudar, seja de um modo direto como em um documentário histórico ou mesmo de um modo subjetivo como nas obras de ficção e fantasiosas, porém, nos dois casos, ao analisarmos as pequenas conjunturas, os meandros de uma obra fílmica conseguimos estruturar uma pequena porção do todo, uma agulha no palheiro de fatos que se deseja analisar. Ao pretendermos uma análise de uma obra de cinema temos de considerar alguns apontamentos, como escreveu Marc Ferro, em sua obra “Cinema e História”, onde o autor nos diz que

resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a história quanto a História.<sup>2</sup>

Assim Ferro nos apresenta o cinema como um discurso, dotados de textos, sub-textos, pretextos e contextos, desta forma o filme então compreende tamanho contexto cultural de sua época que este acaba se tornando uma própria retratação desta .

Ao fazermos esta análise fílmica é necessário

(...) interrogar o filme, na medida em que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve. A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é de que um filme sempre ‘fala’ do presente (ou sempre ‘diz’ algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?” In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. História: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976

<sup>3</sup> VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ Anne. “Ensaio sobre a análise fílmica”. Papyrus, 1994. Campinas. p. 55



Nos deparamos deste modo com toda uma ideologia, muitas vezes maquiada nos sub-textos dos filmes, nas idéias, imagens, ações subjetivas, que podem nos revelar uma politização, uma espécie de ilusão. O espectador ao adentrar no mundo criado pelo cinema vive um momento de suspensão.

À medida que o filme começa o espectador se sente invadido pela presença de um outro, este outro representado pela personagem principal ou, até mesmo, pelo próprio filme em si. Podemos dizer então que o cinema nos traz uma suspensão momentânea da realidade, deixando deste modo o espectador livre de seu subconsciente e ficando, pode se dizer, desprotegido, para então ser completado por uma série de histórias e mundos mais interessantes do que a sua vida mundana. Pois:

Depois do cansaço do dia, a concentração, o silêncio, a penumbra, o relaxamento, a posição alongada, o ambiente confortável da sala e eventualmente um copo de bebida alcoolizada são outros tantos elementos suscetíveis de provocar um ligeiro transe e subjugar a atenção.<sup>4</sup>

Este estado de suspensão é o momento em que o público que assiste ao filme torna-se mais favorável às mensagens contidas nele, seja ela uma pequena e subjetiva imagem em um uma cena rápida, seja ela uma grande carga ideológica apresentada em sua totalidade durante a história. Podemos ter uma idéia mais abrangente deste processo de susceptibilidade a partir dos estudos de Mickel Dufrenne, onde o mesmo diz que, no cinema

Oferecem-nos belas imagens, mas para nos cevar: ao mesmo tempo em que cremos nos estar regalando, absorvemos a ideologia necessária à reprodução das relações de produção. Nos dissimulam a realidade histórica, camuflam-na sob uma verossimilhança convencional, que não somente é tolerável, mas é fascinante; de forma que não tenhamos nem mais a necessidade de sonhar, e nem mesmo o direito, pois

---

<sup>4</sup> GONÇALVES, Claudiomar R. "Estudos culturais e cinema: Gênero e sociedade Ring e The Ring". In: Revista História Hoje. São Paulo Nº 5, 2004.

nossos sonhos poderiam ser não-conformistas. (...) Pois entende-se que é preciso dar-lhe o devido, ao nosso inconsciente, desde que nos tornamos suficientemente sabidos para reivindicá-lo e reivindicar por ele. O cinema, hoje em dia, põe a nossa disposição um inconsciente a domicilio perfeitamente ideologizado.<sup>5</sup>

Assim, podemos perceber que o filme nos embriaga com suas ações, para, ai sim, nos manter sedados e nos propiciar a sua versão ideologizada dos fatos, o filme nos propicia a sua visão de mundo, nos inundando de uma forma que não conseguimos nos soltar de sua mensagem. Nesta *suspension of disbelief* (suspensão da descrença), nesta suspensão momentânea onde nos vemos desprotegidos das mensagens do filme é que a invasão de um subconsciente ideologizado acontece, pois o filme já vem carregado de um peso ideológico, já que ele é um registro do *zeitgeist* \*de sua época de produção.

Essa inserção de uma realidade do outro não se faz de modo claro, mas esta se esconde nas entrelinhas do processo, no subtexto do filme, como uma mensagem subliminar escondida através do roteiro, uma vez que

em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa.<sup>6</sup>

Logo podemos perceber que o filme nos transmite a sua realidade, a realidade que ele nos quer mostrar, realidade esta que aceitamos por estarmos mergulhados nos laços do filme, sem conseguir às vezes perceber os meandros com que este nos cerca com suas ideologias.

---

<sup>5</sup> DUFRENNE, Mickel in: GUATTARI, Felix . "O Divã do Pobre in: *Psicanálise e Cinema*". São Paulo: Global Editora, 1980

<sup>6</sup> VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ Anne. "Ensaio sobre a análise fílmica". Papyrus, 1994. Campinas. p. 55

\* Termo alemão que traduzido significa *espírito de época, espírito do tempo* ou *sinal dos tempos*. O *Zeitgeist* significa, em suma, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo.

Essa inserção de uma ideologia no sub-texto dos filmes é a ferramenta da politização do filme. Faz-se esta utilização no subtítulo para que essa politização fique escondida pelo texto principal do filme, para que ela passe despercebida *a priori* para quem assiste.

Deste modo, a partir do momento em que o público se foca no texto principal do filme a ilusão acontece, o truque mágico está aí inserido, tirando a atenção do público da mensagem ideológica do filme, escondidas entre as linhas do mesmo, como se fossem pequenas mensagens subliminares inseridas na ação principal.

Logo, quanto mais elementos compõem este truque para tirar a atenção do público do que se realmente deseja mostrar, mais profunda a hipnose em que o espectador é levado.

Desta forma os chamados filmes “de ação” mostram-se os principais e mais efetivos nesta arte, pois todas as explosões, perseguições de carro, tiroteios e lutas servem como as mais inebriantes drogas e calmantes para a mente. Estes “inocentes” recursos servem como formidáveis maneiras de se propagar a mensagem política contida no filme.

Com o desenvolvimento da indústria cinematográfica dos EUA no sec. XX os filmes passam agora a serem os principais agentes de propagação do ideário americano. A indústria cinematográfica estadunidense torna-se mais eficaz nesta arte, pretendendo expor ao mundo toda a mítica da sua sociedade.

Apesar de tudo, a produção cinematográfica estadunidense corresponde a apenas 5% da produção mundial, o Brasil e a América Latina corresponde por 90% do consumo de seus filmes, seja em cinemas, na TV ou nas locadoras de filmes<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> GONÇALVES, Claudiomar. "Estudos culturais e cinema: Gênero e sociedade Ringu e The Ring". In: Revista História Hoje. São Paulo Nº 5, 2004.

Logo, no final da primeira e na segunda metade do sec. XX a indústria do cinema estadunidense é já a mais organizada, mais bem sucedida indústria cinematográfica<sup>8</sup>, conseguindo propagar sua mensagem do "american way of life" ao mundo todo. Com o começo de suas superproduções milionárias o cinema como propaganda norte americana torna-se a sua arma mais forte.

A Guerra Fria torna-se o grande propulsor da indústria do cinema propaganda dos estados unidos.

Surgem então neste contexto, a partir dos anos 80, os heróis de ação dos Estados Unidos da América - os *action heros* - gênero que alavancou para o imaginário mundial personagens interpretados por atores como Arnold Schwarzenegger e Sylvester Stallone, sempre dotados do ideário estadunidense, dos símbolos de luta e liberdade apresentados por este país, pois este se propaga em escala global colando estes heróis no imaginário popular.

inaugurou o que muitos consideram o imperialismo cultural americano, a exposição em larga escala do ideal americano, suas metas políticas e sua ideologia vigente.<sup>9</sup>

Então, vemos que, o filme, quando analisado, sempre irá representar algo da época de produção, contendo em seus subtextos mensagens que são empregadas para a propagação das idéias ideologias, imaginários e políticas do país em que foi produzido, podendo este ser tanto uma critica quanto um elogio a estes.

Assim um dos aspectos importantes no que tange a análise do filme, é aquilo que pode ser representado pelo "truque mágico", por meio do qual o filme faz o espectador se deleitar com o que se assiste para deixá-lo desprotegido e assim bombardeá-lo com suas ideologias e mensagens.

---

<sup>8</sup> Podemos citar como exemplo filmes que são considerados clássicos, como Casablanca (1942), E o vento Levou (1939) e um dos principais representantes dos grandes musicais de sucesso Cantando na Chuva (1952).

<sup>9</sup> CARREIRO, Marcelo . "O Retorno do Herói: A propaganda Republicana nos Actions Heros" in

<[http://www.tempo.tempopresente.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3231%3Ao-retorno-dos-herois&catid=208&Itemid=100076&lang=pt](http://www.tempo.tempopresente.org/index.php?option=com_content&view=article&id=3231%3Ao-retorno-dos-herois&catid=208&Itemid=100076&lang=pt)>

O principal às vezes passa-se despercebido aos olhos, mas, ao colocarmos em xeque o conteúdo fílmico por uma análise histórica, conseguimos enxergar o que pretendemos, vemos todas as ideologias que foram construídas e colocadas (as vezes nem tão) sutilmente no decorrer no filme. Pois não podemos esquecer que

Reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista.<sup>10</sup>

E, nos filmes de ação, esta representação da sociedade está sutilmente colocada nos subtextos. Desta forma, a figura do *action hero* vem já imbuída de uma carga pró-estadunidense dos símbolos de liberdade, força, perseverança, honestidade e, lógico, da carga heróica contida nos atos e crenças destas personagens.

Trata-se aqui de analisar o filme estrelado por Sylvester Stallone: *First Blood* traduzido como “*Rambo: Programado para matar*” (Ted Kotcheff, 1982).

---

<sup>10</sup> VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ Anne. “**Ensaio sobre a análise fílmica**”. Papirus: Campinas. 1994. p. 55

## 2. A Guerra do Vietnã

A Guerra do Vietnã é comumente lembrada como a derrota americana dentre as guerras. É necessário destacar que faremos uma análise da sociedade norte americana durante e depois da Guerra do Vietnã, atentando-nos aos seus desdobramentos que possivelmente influenciaram o filme aqui estudado.

Podemos dizer que a Guerra do Vietnã pode ser dividida em três fases, tendo como ponto de referencia principal o envolvimento dos EUA nesta guerra.

A primeira fase sustenta-se até meados de 1963, podendo ser caracterizada pelo o envolvimento indireto dos EUA na guerra. Este envolvimento é justificado através da “teoria do dominó”. Representa o medo de que expansão do comunismo conseguisse unificar o Vietnã e, portanto, toda a orla asiática poderia ser tomada por esta ideologia.

John F. Kennedy, então presidente dos EUA, se mostra contra o envolvimento em massa dos americanos no combate entre o exército do Norte, a guerrilha vietcong e o exército do sul. Porém, o envio de equipamentos, armas, helicópteros e outras tecnologias de guerra para o Vietnã do Sul estavam nos planos americanos de tentativa de barrar o possível avanço comunista naquela região.

Mas, ao contrario do divulgado pelos oficias do governo, os EUA não estavam vencendo a guerra. A guerrilha vietcong obtinha muito sucesso em seus combates, conseguindo derrotar forças bem mais numerosas de combatentes do Vietnã do Sul.

Porém a estratégia de guerra americana do não envolvimento muda com o assassinato do presidente Kennedy em 1963.

A segunda fase do conflito inicia-se em 1964 e se desenrola até 1968, período em qual ocorre a escalada no combate do Vietnã, com o envio de tropas

para o conflito e o massivo bombardeio de rotas, cidades e bases norte vietnamitas.

Nesta fase a articulação da artilharia terrestre estadunidense em conjunto com o suporte aéreo de helicópteros, caças e bombardeiros B-52 representava um sério desequilíbrio em combates abertos, sendo esta a operação de "busca e destruição" famosa desde os tempos da Segunda Guerra Mundial. No entanto, as poucas, mas eficientes, ofensivas da guerrilha desgastavam muito as tropas norte americanas e sul-vietnamitas.

As críticas ao envolvimento dos Estados Unidos na guerra surgem desde o início de 1966, quando o Senador Robert Kennedy já profetiza a cisão social que decorreria das perdas americanas. Protestos se alastram em varias cidades do país, mesmo com a opinião pública ainda sendo majoritariamente a favor da guerra.

Mesmo com o poderio americano mostrando-se mais efetivo, promovendo varias baixas no exército vietcong, um acontecimento foi a chave da crise política que geraria a decisão de tirar as tropas do Vietnã. A Ofensiva do Tet.

O Tet é o ano novo lunar, e nesta data era comum, na Guerra do Vietnã, haver uma trégua de 36 horas. Porém ao final da trégua, guerrilheiros vietcongs haviam se organizado e promoveram um ataque conjunto a centenas de cidades do Vietnã do Sul. Estes ataques, devido ao fator surpresa, geraram pânico e caos entre os soldados americanos.

Então em março 1968 tropas americanas invadem o povoado de My Lai a procura de guerrilheiros infiltrados, mas mesmo não achando nenhum guerrilheiro executam mais de 300 civis vietnamitas à queima roupa. Este evento torna-se um dos mais trágicos já relatados sobre a Guerra do Vietnã.

A grande insatisfação gerada pelos rumos que a guerra estava tomando acaba com a carreira política e tira da disputa à reeleição o então presidente

Lyndon Johnson, deixando o caminho livre para a candidatura e eleição de Richard Nixon.

Começa-se então a terceira fase da guerra, que vai de 1968 a 1973, período no qual destacam-se os acordos de Paris e o início da retirada das tropas americanas do território do Vietnã. Mesmo assim o conflito alonga-se até 1975, quando os combatentes do Vietnã do Norte marcharam vitoriosos pelas ruas de Saigon, capital do Vietnã do Sul.

A política de Nixon para a sua campanha era a de uma “paz com honra”, caracterizando os anos seguintes com a retirada gradual das tropas americanas do Vietnã do Sul combinadas com os mais pesados bombardeios aéreos contra o Vietnã do Norte em toda a História da Guerra.

Também temos a estratégia da “vietnamização” do conflito, ou seja, com a retirada das forças americanas e a capacitação dos combatentes do Vietnã do Sul para fazerem a guerra sem assistência estrangeira. A última grande operação de “busca e destruição” torna-se uma das grandes derrotas americanas, na famosa batalha de Hamburger Hill.

A estratégia da “vietnamização” fracassa em sua primeira tentativa. Uma ofensiva sul-vietnamita conduzida pela trilha Ho Chi Minh, mesmo com o apoio aéreo, termina com mais de 7 mil baixas, além da destruição de mais de uma centena de helicópteros.

As forças norte-vietnamitas aproveitam-se da redução das forças estadunidenses e lançam uma nova ofensiva. Nixon reage a isto autorizando fortes bombardeios no Vietnã do Norte, onde as baixas chegam a mais de 100 mil homens e destruição de grande parte de sua artilharia e tanques.

As negociações dos Acordos de Paris seguem enquanto Nixon tem uma reeleição esmagadora. O tratado de paz, finalmente, é assinado e determina a retirada total do pessoal militar americano, o imediato cessar-fogo e a futura reunificação do Vietnã.



O Vietnã é totalmente unificado, então, em 1976, mudando o nome de sua capital de Saigon para Ho Chi Minh, herói e líder já falecido do Vietnã do Norte.

Mas temos que nos atentar que a derrota não foi somente construída nas selvas vietnamitas, mas também houve uma grande contribuição para isto nas próprias cidades americanas. Vemos que a Guerra do Vietnã foi:

(...) a primeira guerra da 'era da informação' e as câmeras, os fotógrafos e os repórteres praticamente não encontraram restrições na cobertura das batalhas. O retorno dos corpos de soldados americanos (...) a matança incessante nas selvas, o massacre de civis inocentes foram transmitidos pela TV, reproduzido em fotos, narrados em reportagens.<sup>11</sup>

As imagens que circularam a mídia da época produziram um impacto ainda maior do que as palavras. Nos bombardeios massivos durante o governo Nixon, pilotos sul-vietnamitas bombardearam acidentalmente um povoado no Vietnã do Sul. A famosa foto da menina nua, queimada por napalm e fugindo do seu povoado destruído vira o emblema dos movimentos anti-guerra altamente deflagrados por jornalistas americanos. Isto explica o motivo de tão sérias restrições impostas à imprensa a partir da Guerra do Golfo.

Esta derrota americana também representou uma reestruturação no estilo norte americano de guerra. Este estilo, que foi construído durante a Guerra de Secessão e obteve seu auge durante a Segunda Guerra Mundial, baseava-se na mobilização geral de forças de uma economia poderosa e industrial, numa precária estratégia de atrito, na superioridade garantida por um poder de fogo arrasador em uma tática de ofensivas diretas e decisivas.

---

<sup>11</sup> MAGNOLI, D. "Guerras da Indochina" in: "**História das Guerras**" org. MAGNOLI, D. São Paulo: Contexto, 2006.

Os bombardeios massivos foram levados até as ultimas consequências. Caças e bombardeiros estadunidenses fizeram mais de 5 mil vôos e despejaram mais de 8 milhões de toneladas de explosivos durante a guerra.

A derrota estadunidense se acelera mais por causa da mobilização pública dentro do país. Grande parte da imprensa americana fez uma oposição a Guerra do Vietnã.

O aumento das notícias e denúncias das atrocidades acontecidas no Vietnã, - tanto por parte do exército norte americano quanto do exército vietcong -, mais estimulou a oposição da opinião pública contra o conflito, gerando manifestações de estudantes e até mesmo dos próprios veteranos que estavam gradativamente sendo retirados da guerra, que se demonstra em uma manifestação em 1972 de veteranos da guerra do Vietnã em frente ao Congresso norte-americano.

Neste ritmo vemos que a sociedade americana passa por um momento de crise no qual onde todos os valores bem definidos e defendidos durante a Segunda Guerra Mundial parecem frágeis. Isso conduz os americanos à uma nova visão sobre a Guerra do Vietnã, e também, não somente dos civis, mas também dos veteranos da Guerra presenciaram os horrores desta.

### 3. O Rambo: First Blood

#### 3.1 O filme

Ao fim da Guerra do Vietnã a produção filmográfica americana sobre este evento nos oferece muitas opções de estudo e análise. Na década de 1980 há uma filmografia sobre a guerra que denuncia as atrocidades cometidas pelos soldados norte-americanos em território vietnamita: *Platoon* (1986) *Nascido para Matar* (*Full Metal Jacket*, 1987) e *Apocalypse Now* (1979), por exemplo.

Estes filmes realmente tocam na “ferida aberta”, aumentando assim as denúncias dos crimes cometidos pelos veteranos da Guerra do Vietnã, representando-os como “*babykillers*” e tendo comportamentos transviados devido ao uso de drogas. Esta representação do mau veterano até hoje, baseada em estereótipos, é muito utilizada nos mais variados meios como filmes, quadrinhos, desenhos, livros, etc. Assim esta mais do que claro que esta representação já se consolidou em nosso imaginário.

Porém, o objeto deste trabalho não é o de analisar estes filmes que, de uma forma ou de outra, culpam os Estados Unidos pelas atrocidades da guerra e do pós-guerra do Vietnã. Analisaremos um filme que muitos poderiam ver somente como uma produção de massa relegado-o a categoria de gênero alienante e propagandístico. Trata-se do filme *First Blood* traduzido para o português como *Rambo: Programado para Matar*.

Mas, por que trabalhar com o filme *Rambo*? Diferentemente dos outros títulos mencionados, o filme foca na personagem título retornando para a casa, para os Estados Unidos, sua pátria, ou seja, no como se processa seu retorno e em como a sociedade o recebe. O mais importante para o estudo aqui realizado é a análise da representação do choque sofrido entre *Rambo* e a sociedade que ele reencontra em seu retorno. Já que

(...) quando retornavam para seu país, [ os veteranos] sentiam o verdadeiro impacto da Guerra, não só sobre os traumas adquiridos, mas também pelo olhar externo da sociedade que passou a condená-los.<sup>12</sup>

O próprio personagem principal merece um destaque, já que ele pode representar, por que não, a sentimento de toda uma nação perante o ocorrido. O filme foi considerado pela direita estadunidense, como apoio à Guerra do Vietnã e pela esquerda como uma crítica tanto a esta guerra, como às guerras em geral<sup>13</sup>.

Apesar do personagem Rambo estar marcado pela à alta violência de seus filmes, neste primeiro filme vemos uma violência distinta daquela dos filmes posteriores. Isso se torna bem claro durante as cenas na floresta aos arredores da cidade, quando Rambo se mantêm vivo sem matar nenhum dos seus perseguidores.

O filme Rambo começa com o personagem principal, John Rambo, de volta aos EUA depois de combater no Vietnã. Na cena de abertura ele caminha por uma estrada deserta até chegar a uma propriedade onde deseja reencontrar um amigo que serviu junto com ele na guerra, porém acaba sabendo que seu amigo morreu de câncer, um câncer “trazido da guerra”, espalhado pelo “*orange stuff*”, o agente laranja, como a própria mãe do rapaz diz.

Assim, Rambo segue até uma pequena cidade próxima onde encontra o xerife da cidade, que logo o adverte de que ele não é bem-vindo àquela cidade,

---

<sup>12</sup> MILLER, B. MOTA, N. BELLAS, L. “Vietnã, todos nós estivemos lá: o impacto da guerra nos ex-combatentes e na sociedade como um todo.”

in:<http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/>

<sup>13</sup> No cenário do bipartidarismo americano podemos destacar os Republicanos e os Democratas. Os primeiros também chamados de Grand Old Party, apesar de ter sido fundado posteriormente ao partido Democrata, caracteriza-se pelo conservadorismo e defesa da pouca intervenção estatal nas esferas sociais, representando assim a Direita estadunidense. O partido Democrata por sua vez é adepto dos ideais de Estado Social com as conseqüentes intervenções estatais, principalmente na área econômica, sendo o representante da Esquerda norte americana.

pois não seria mais do que um vagabundo andando pelas redondezas. O xerife acaba levando-o até os limites da cidade, mas Rambo se recusa a ir embora e tenta voltar para a pequena cidade e acaba sendo preso pelo xerife por vadiagem e porte de arma (a famosa faca multifuncional da personagem).

Na cadeia o xerife pede a seus homens que limpem o prisioneiro, então depois de um banho de jato de água eles resolvem fazer a barba de Rambo, e com a navalha e seco aproximando-se do seu rosto, Rambo se lembra de quando foi prisioneiro de guerra no Vietnã e das torturas infligidas a ele, especificamente quando os vietnamitas lhe cortaram no peito com uma lâmina afiada. Deste modo, Rambo acaba tendo um surto em que começa sua jornada violenta pela cidade e pela floresta aos seus arredores.

É importante destacar uma informação importante contida aqui. Notemos que Rambo, apesar de toda a violência construída nas sequências deste filme, somente revida aos ataques e humilhações dos policiais quando estes lhe rememoram a tortura sofrida no campo de batalha.

Isso se destaca ainda mais quando os policiais da cidade tentam matar Rambo, na cena em que ele é encurralado em uma cachoeira e, de um helicóptero, existe um policial armado com um rifle atirando nele. Só aí então Rambo mata alguém pela primeira vez, mesmo que sendo indiretamente, quando Rambo, para se defender deste ataque joga uma pedra que acerta o helicóptero, tirando a atenção do piloto que faz o helicóptero perder o balanço e então faz o policial com o rifle se desequilibrar e cair, morrendo por causa da queda.

Entende-se daí então o sentido do nome do filme em inglês, *First Blood*, ou seja, “Primeiro Sangue”, já que o primeiro sangue foi derramado por eles, Rambo ataca depois de ser atacado inúmeras vezes e ser levado a uma situação em que seria a sua morte ou a de seu agressor, como diz Mark King:

As the title of the film ‘First Blood’ suggests, Rambo only gets really violent after the police show the intent to kill

him. The moral basis for all his escalating violence is that they, the police, the state, the officials, started it.<sup>14</sup>

Rambo é construído, portanto, como uma vítima da sociedade que ele tentou proteger na Guerra do Vietnã e mesmo com as agressões sofridas não mata seus perseguidores, ao invés disso ele maneja desabilitá-los de alguma forma, por meio de armadilhas ou do ataque físico. Percebemos aí que:

(...) the film requires that Rambo not kill these deputies (...) because it was difficult to maintain his characterization as a victim if he become a successful killer (...).<sup>15</sup>

Na cena final encontramos Rambo no ápice de seu surto pós-traumático, junto com o seu mentor o Coronel Trautman, estão na delegacia, após Rambo destruir um posto de gasolina e uma loja de munições. Há o dialogo mais emblemático do filme, que transcreveremos aqui:

*Coronel Trautman:*

*Acabou, Johnny. Acabou!*

*Rambo:*

*Nada acabou! Não é só desligar! A guerra não era minha. Você me chamou! Fiz tudo pra vencer! Mas alguns não! Quando volto, vejo aqueles imbecis no aeroporto apontando pra mim, me chamando de assassino de bebês. Quem são eles pra me desaprovarem? Se nem estiveram lá pra saber o que aconteceu!*

*Cel. Trautman:*

*Foram tempos difíceis pra todos, Rambo. Agora é passado.*

---

<sup>14</sup> “Como o título do filme ‘First Blood’ sugere, Rambo somente se torne realmente violento após a polícia mostrar a sua vontade de matá-lo. A base moral para toda essa violência gradativa é que eles, a polícia, o estado, os oficiais começaram tudo”. KING, M. **“The American cinema of excess: extremes of the national mind on film”**. USA: McFarland & Inc, 2009. p. 63

<sup>15</sup> “O Filme precisa que Rambo não mate aqueles oficiais (...) por que iria dificultar a manutenção de sua caracterização como a vítima se ele se tornasse um assassino de sucesso” JEFFORDS, S. **“The Reagan Hero: Rambo”** in: EBERWEIN, R. **“The War Film”**. USA: Rutgers, 2005. p. 143

*Rambo:*

*Pra você! Mas não pra mim. Tínhamos um código de honra: cuidávamos um do outro. Aqui não há nada.*

*Cel. Trauman:*

*Você é o último do grupo. Não termine dessa maneira.*

*Rambo:*

*Lá eu pilotava aviões, dirigia tanques. Tinha acesso a todos os equipamentos. Aqui não posso trabalhar num estacionamento! Foda-se! Meu Deus! Onde estão todos? Meu Deus! Eu tinha amigos na Força Aérea, caras legais. Aqui só tem esses merdas. Cadê meus amigos? Você se lembra do Dan Forest. Aquele negro da Força Aérea? Peguei uma dessas notas e mandei pra Las Vegas...sempre falávamos sobre. Vegas e esse carro... um Chevy 58 conversível... dizia que viajaríamos até as rodas caírem. Num desses barracos apareceu um garoto com 1 caixa de engraxate... e dizia: "Engraxe, por favor." Eu disse não, ele insistia e Joey concordou. Fui pegar cerveja. E tinha uma bomba na caixa, aquilo explodiu e... espalhou pedaços de seu corpo. Ele estava estendido e gritava. E tinha pedaços dele em mim... tive que juntar os pedaços do meu amigo! Estava coberto em sangue...e ninguém ajudava. Ele dizia que queria ir pra casa. "quero ir pra casa!" E eu não conseguia achar suas pernas! Não conseguia achar suas pernas. Isso não sai da minha cabeça. Sonho há 7 anos. Todos os dias. Às vezes acordo sem saber onde estou. Não falo com ninguém. Às vezes um dia. Uma semana. Não consigo esquecer. Dane-se!"*

Vemos agora a fragilidade que cerca a figura do soldado Rambo, derivado de um sentimento de culpa de uma nação inteira, pois:

(...) they think it was a disgrace that the U.S. pulled out of the Vietnam when they could have stayed and 'won', and it was a disgrace that veterans like John Rambo should return to a country so divided over the issue that the return was not at all the hero's welcome they

deserved. Yet it is the conservative right-wing that also turned its back on the traumatized vets like Rambo (...) when they troops return with unanswerable question as to the point of all that horror and destruction.<sup>16</sup>

Deste filme emerge a imagem de um veterano fragilizado, destruído, tanto pela guerra quanto pela nova vida que a sociedade tenta lhe impor com a sua volta.

Vale ressaltar também que o filme foi adaptado de um livro escrito por David Morrell em 1975, no qual a história começa com Rambo (que não possuía o nome de John ainda) veterano da guerra do Vietnã, que ao procurar um antigo companheiro de unidade em uma pequena cidade do interior dos Estados Unidos, se torna alvo de uma caçada humana por parte da polícia local e da guarda nacional. O livro é uma crítica severa contra o tratamento dados aos soldados que retornaram do Vietnã, e denuncia todos os problemas psicológicos adquiridos durante o conflito.

Verificam-se também algumas diferenças entre o livro e o filme. Além de ter rebatizado o personagem no filme para John James Rambo, para humanizá-lo ainda mais para o público, o filme sofreu várias mudanças na sua adaptação.

O Rambo do livro é um assassino frio e calculista, e promove um verdadeiro banho de sangue, chegando a matar mais de 200 pessoas durante a história. No primeiro filme Rambo não mata diretamente nenhum dos policiais que o perseguem, como já dito acima.

O final do filme também foi alterado. No final do livro, Rambo era morto pelo Coronel Trautman. Para o cinema, foram filmados dois finais diferentes: No primeiro, e oficial, Rambo se rende para Trautman. Já no final alternativo

---

<sup>16</sup> “Eles pensam que foi uma desgraça que os Estados Unidos saíssem do Vietnã quando eles poderiam ter ficado e ‘vencido’, e que foi uma desgraça que veteranos como John Rambo pudessem retornar a um país tão dividido sobre este assunto que o retorno não foi totalmente as boas vindas de heróis que eles mereciam. Ainda foi a direita conservadora Americana que abandonou veteranos traumatizados como Rambo (...) quando suas tropas retornaram com questões incontestáveis sobre o motivo de todo aquele horror e destruição.” KING, M. **“The American cinema of excess: extremes of the national mind on film”**. USA: McFarland & Inc, 2009. p. 64 - 65



Rambo se suicida logo após se render. Esse final acabou não sendo utilizado, deixando aberto o caminho para as seqüências, essas sim com roteiro original, e sem ligação nenhuma com a obra de David Morrell.

### **3.2 Rambo: First Blood e a sociedade americana.**

Podemos ver que o filme valoriza muitos aspectos de formação do homem norte americano, também muito usado nos filmes de western: logo na primeira cena Rambo aparece descendo, sozinho, uma estrada deserta, com montanhas de grande beleza natural em sua volta.

O que nos chama atenção também é a relação com que o filme Rambo tem com a natureza, com belezas naturais que cercam a pequena cidade onde a personagem é presa, escapa e de onde os oficiais começam a persegui-lo.

Percebemos que as localidades servem para inspirar o drama apresentado no filme em um Estados Unidos semi rural que nos oferece lugares como montanhas, florestas, ravinas, etc. Desta forma Rambo pode provar o seu treinamento de sobrevivência. Já que a América é a terra onde o individuo, sozinho, consegue vencer todos os obstáculos, as dificuldades e, principalmente, o sistema.

Verifica-se, portanto, uma reificação da imagem “self-made man”, o homem que faz a si próprio, que, sozinho, consegue sobreviver em uma terra inóspita e assim assegurar o seu futuro.

Além disso, a natureza surge como até mesmo uma parte integrante do arsenal que Rambo usa para sua sobrevivência. A tática de Rambo é justamente o que o exército dos vietcongs, seus antigos inimigos, utilizavam: se esconder na floresta, conhecer o cenário, utilizá-lo como arma. Aproveita assim o que o local oferece e só ataca quando o inimigo avança, camuflando o corpo para disfarçar sua presença, trata-se de uma tática de guerrilha. Rambo mostra-se

como, portanto, um guerrilheiro profissional dentro do exército, uma máquina feita para resistir e usar de todos os elementos do cenário para se proteger.

Rambo é apresentado como a otimização daquilo tudo que as forças armadas sempre se orgulharam, pois ele é treinado para matar usando equipamentos de milhões de dólares, ou somente uma faca. Como o próprio coronel Trautman diz Rambo “foi treinado para ignorar dor, clima e comer coisas que faria uma cabra vomitar”

A representação de Rambo, como o soldado perfeito, visa demonstrar que os soldados estadunidenses eram muito bem preparados e armados para a guerra e que, se os EUA não venceram a guerra o governo e o exército não são os responsáveis.

Seu próprio mentor, Col. Trautman percebe que algo está errado com o seu “filho”, pois Rambo foi treinado para matar, não aleijar e incapacitar. O seu “menino” está enferrujado.

Rambo não tem vontade de matar, ele está disposto a se livrar de seus perseguidores, usando armadilhas, combate corpo a corpo com sua faca. Mas não desenvolve uma ação letal.

Isto se dá, pois, como Rambo representaria toda uma sociedade estadunidense – pois afinal ele é um *action hero* – ele não poderia ser mostrado matando seus próprios compatriotas, ainda mais eles sendo civis.

No filme a sociedade americana quem ataca primeiro seus veteranos de guerra. Ela possui o desejo de se livrar de Rambo, de um ex-combatente de uma guerra que se tornou a grande derrota dos Estados Unidos. Podemos perceber isso logo no início do filme onde Rambo caminha sozinho pelas ruas da cidadezinha e o xerife local vem importuná-lo.

O Xerife da cidade é o grande inimigo de Rambo, é aquele que fez todos os esforços para acabar com ele. É com o xerife o último embate físico de Rambo ao final do filme. Obviamente Rambo consegue desabilitar seu oponente, porém, quando ele iria disparar o golpe final, Col. Trautman aparece e o

impede. Há em seguida o diálogo emblemático que caracteriza o sentimento de uma nação em frangalhos dando suas “boas vindas” aos veteranos da guerra.

O trauma se manifesta em palavras, em queixas. Rambo demonstra a insatisfação americana com os veteranos da guerra, mal-vistos pela sociedade, indesejados mesmo após todo o seu esforço e empenho para sobreviver. Vemos que este discurso critica diretamente aqueles setores que protestavam contra os veteranos. Esta crítica é expressa na frase de John Rambo: “por que protestar contra mim quando eles não estiveram lá? Não experimentaram aquilo?”.

É fundamental destacar que a produção tanto do livro quanto do filme ocorreu no momento em que a direita americana estava no poder com Nixon e Reagan. Vemos então que

O senso comum sempre apontou os movimentos de esquerda como os grandes críticos aos soldados por rotularem suas ações como amorais e dignas de verdadeiros assassinos. Mas o interessante é perceber que essa crítica vai muito além desta única vertente. Os movimentos de direita também condenavam os soldados, porém, sob outra ótica, classificando-os como grandes perdedores, muito aquém dos ‘bravos combatentes’ da Segunda Guerra Mundial.<sup>17</sup>

Uma das principais críticas do filme refere-se ao fato de que a direita recebe os veteranos, mas os vê como desqualificados das honras de heróis e não promove a sua reinserção na sociedade estadunidense.

Os traumas sofridos e não reparados dos veteranos surgem como o grande propulsor da crítica contida no filme Rambo: First Blood. O filme representa a contradição do sentimento da nação de orgulho de suas grandes

---

<sup>17</sup> MILLER, B. MOTA, N. BELLAS, L. “Vietnã, todos nós estivemos lá: o impacto da guerra nos ex-combatentes e na sociedade como um todo.” in:

<http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/>

vitórias e a crítica à Guerra do Vietnã que constituiu um fator interno de derrota.

Rambo mobiliza os sentimentos, principalmente, dos veteranos, esquecidos, traumatizados e deslocados em uma sociedade que os despreza, ataca e tenta excluir.

## 4. Conclusão

Podemos concluir então a partir das propostas de análise fílmica, de que as ideologias contidas nos filmes esta escondida nos sub textos dos filmes, e cabe, então, a nós procurarmos esses meios políticos que permeiam as histórias dos filmes.

Desta forma, as produções cinematográficas americanas propagam os seus ideais e suas ideologias, levando o *american way of life* para todo o mundo. E com estes ideais surgem nos anos de 1980 os famosos *action heros* – os heróis de ação americanos- fundamental forma de levar suas mensagens de uma forma sucinta e aceitável.

Esses heróis surgem como uma das principais formas de propaganda dos ideais americanos, colocando os seus principais heróis no imaginário mundial. Além de que, os filmes de ação com suas explosões, tiroteios e perseguições servem como se fossem drogas, fazendo com que os espectadores absorvam suas mensagens ideológicas.

Analisando o filme Rambo verificamos que este apresenta uma mensagem de critica à sociedade americana do pós-guerra do Vietnã.

Critica, principalmente, o modo como os veteranos foram tratados quando voltaram para sua terra natal e foram abandonados pelo estado, pela sociedade, pelo seu país.

Seguindo isso o filme também aborda a questão do desarranjo psicológico sofrido pelos combatentes da Guerra do Vietnã, vemos que a destruição que a os horrores da guerra provocaram nas mentes dos veteranos não eram apagados com a simples volta a sua terra.

Assim, podemos perceber o filme Rambo: First Blood como uma forma de crítica a sociedade americana do pósguerra do Vietnã. Concentra-se na discussão sobre o retorno dos veteranos que foram mal realocados em uma

sociedade que os repudiava considerando-os como causadores tanto das atrocidades da guerra como da derrota americana. Assim Rambo não corresponde à imagem dos *action heroes* que aquela sociedade tanto venera.

## BIBLIOGRAFIA

ANDEREGG, Michael, **"Inventing Vietnam: the War film and television"**. USA: Temple University Press, 1991.

ARAUJO, P. Z. **"Rambo: Um símbolo norte-americano único"**. Disponível em: [http://www.usp.br/anagrama/Araujo\\_Rambo.pdf](http://www.usp.br/anagrama/Araujo_Rambo.pdf). Acesso em: 15 ago. 2009.

CARREIRO, Marcelo . **"O Retorno do Herói: A propaganda Republicana nos Actions Heros"**. Disponível em: [http://www.tempo.tempopresente.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3231%3Ao-retorno-dos-herois&catid=208&Itemid=100076&lang=pt](http://www.tempo.tempopresente.org/index.php?option=com_content&view=article&id=3231%3Ao-retorno-dos-herois&catid=208&Itemid=100076&lang=pt). Acessado em: 09 out. 2010.

DUFRENNE, Mickel in: GUATTARI, Felix . **"O Divã do Pobre "** in: *Psicanálise e Cinema*. São Paulo: Global Editora, 1980.

EFFORDS, S. **"The Reagan Hero: Rambo"** in: EBERWEIN, R. **"The War Film"**. USA: Rutgers, 2005.

GERSTLE. G, **"Na sombra do Vietnã: o nacionalismo liberal e o problema da guerra"** Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-7042008000200003&lang=PT](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-7042008000200003&lang=PT). Acessado em: 10 out. 2010.

GOLIOT-LÉTÉ, A. e VANOYE, F. **"Ensaio sobre a análise fílmica"**. Papirus: Campinas. 1994.

GONÇALVES, C. R. **"Estudos culturais e cinema: Gênero e sociedade Ringu e The Ring"**. In: *Revista História Hoje*. São Paulo Nº 5, 2004.

KING, M. **"The American cinema of excess: extremes of the national mind on film"**. USA: McFarland & Inc, 2009

MAGNOLI, D. **"História das Guerras"** São Paulo: Contexto, 2006.

MILLER, B. MOTA, N. BELLAS, L. **"Vietnã, todos nós estivemos lá: o impacto da guerra nos ex-combatentes e na sociedade como um todo."**

Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/>. Acesso em 09 out. 2010

REIS, José Carlos. "**História & Teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade**". Rio de Janeiro, Editora da FGV, 2ª edição. 2005

SPINNI, A. P. "**Memória Cinematográfica da Guerra do Vietnã**"  
Disponível em: [http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro7/ana\\_paula\\_spini.pdf](http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro7/ana_paula_spini.pdf). Acesso em: 15 ago. 2009

VIRILIO, Paul, "**War Cinema: the logistics of Perfection**" United Kingdom: Bath Press, 1989.

### Ficha Técnica

- **título original:**First Blood
- **gênero:**Aventura
- **duração:**01 hs 33 min
- **ano de lançamento:**1982
- **site oficial:**
- **estúdio:**Carolco Pictures / Anabasis N.V.
- **distribuidora:**Orion Pictures Corporation
- **direção:** Ted Kotcheff
- **roteiro:**Michael Kozoll, William Sackheim e Sylvester Stallone
- **produção:**Buzz Feitshans
- **música:**Jerry Goldsmith
- **fotografia:**Andrew Laszlo
- **figurino:**Tom Bronson
- **edição:**Joan E. Chapman