



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 883

## John Rambo: vietcongue, negro revisionismo histórico em *First Blood*

### Rambo: vietcong, negro revisionismo histórico em *First Blood*

### Rambo: vietcong, black historical revisionism in *First Blood*

Victor Hermann

Doutor em Literatura, Outras artes e Mídias pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre e graduado em Artes Visuais pela UFMG. Pesquisador do campo dos estudos culturais, com ênfase na relação entre arte e catástrofe. Belo Horizonte (MG). Brasil.  
E-mail: hermann.victor@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3403-4693>

**Resumo:** Este artigo visa contribuir aos estudos acerca do papel da indústria cultural em processos de revisionismo histórico. O objeto escolhido é o primeiro filme da franquia Rambo, *First Blood* (1982), peça central para o revisionismo da Guerra do Vietnã empreendido durante a Era Reagan. Vamos analisar o enredo da obra a fim de elucidar algumas das estratégias empregadas para a fabricação do mito do veterano de guerra, utilizado para encobrir o fracasso e a culpa dos EUA na Guerra do Vietnã. Utilizaremos como método crítico a teoria do mito. Nossa hipótese é a de que o filme se apropria das experiências do vietcongue e do negro periférico para reconstruir, num plano mítico, a imagem de superguerreiro branco indestrutível, cuja função é proteger o *status quo* de potência militar hegemônica dos EUA das contradições e fracassos históricos, garantir a mobilização da juventude operária para a ação militar, bem como compensar os fracassos socioeconômicos da classe média urbana branca no contexto da emergência da sociedade neoliberal financeirizada.

**Palavras-chaves:** Rambo; Revisionismo histórico; Indústria Cultural; Guerra do Vietnã.

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo contribuir a los estudios sobre el papel de la industria cultural en los procesos de revisionismo histórico. El objeto escogido es la primera película de la franquicia Rambo, *First Blood* (1982), una pieza central para el revisionismo de la Guerra de Vietnam llevado a cabo durante la era Reagan. Analizaremos la trama de la obra con el objetivo de esclarecer algunas de las estrategias empleadas para construir el mito del veterano de guerra, utilizado para ocultar el fracaso y la culpa de los Estados Unidos después de una acción militar desastrosa e inhumana. Utilizaremos la teoría del mito como método crítico. Nuestra hipótesis es que la película se apropia de las experiencias del Viet Cong y de las comunidades negras marginadas para reconstruir, en un plano mítico, la imagen de un super guerrero blanco indestructible, cuya función es proteger el status quo del poder militar hegemónico de los Estados Unidos frente a contradicciones y fracasos históricos. Su función es también garantizar la movilización de la juventud de clase trabajadora para la acción militar, así como compensar



los fracasos socioeconômicos de la clase media urbana blanca en el contexto de la emergencia de una sociedad neoliberal marcada por una lógica financiera.

**Palabras clave:** Rambo; Revisionismo histórico; Industria Cultural; Guerra de Vietnam.

**Abstract:** This article aims to contribute to studies about the role of the cultural industry in processes of historical revisionism. The chosen object is the first film of the Rambo franchise, *First Blood* (1982), a central piece for the revisionism of the Vietnam War undertaken during the Reagan Era. We will analyze the plot of the work in order to elucidate some of the strategies employed to manufacture the myth of the war veteran, used to cover up the failure and guilt of the USA after a disastrous and immoral military action. We will use the theory of myth as a critical method. Our hypothesis is that the film appropriates the experiences of the Viet Cong and the marginalized black communities to rebuild, on a mythical plane, the image of an indestructible white super warrior, whose function is to protect the *status quo* of the hegemonic military power of the USA from contradictions and historical failures. His function is also to guarantee the mobilization of working-class youth for military action, as well as compensate for the socioeconomic failures of the white urban middle class in the context of the emergence of a financialized neoliberal society.

**Keywords:** Rambo; Historical revisionism; Cultural Industry; Vietnam war.

## Introdução

Nesse artigo, vamos analisar o primeiro filme da franquia Rambo, *First Blood* (1982), sob a ótica da teoria do mito. Nosso objetivo será desmistificar certos conteúdos ideológicos veiculados e, em certos aspectos, fabricados pela obra. Essa ideologia, conforme veremos, é coerente com o processo de revisionismo histórico da experiência na Guerra do Vietnã que ganha força a partir da Era Reagan. Central a esse processo estaria o mito do veterano de guerra, que passa a ocupar o papel de vítima – em lugar dos vietcongues – tanto da burocracia estatal norte-americana, quanto da sociedade civil em busca de um bode expiatório. A finalidade desse mito seria bloquear qualquer discussão em torno do fracasso e da culpa dos americanos em relação a uma ação militar desastrosa do ponto de vista tático e imoral do ponto de vista humanista.

Em nossa tentativa de desmistificação de *First Blood*, utilizaremos o conceito de mito proposto por Roland Barthes em *Mitologias* (2001). A hipótese central deste artigo é que *First Blood* se apropria das experiências do vietcongue e do negro periférico para reconstruir, num plano mítico, o *status quo* de potência militar hegemônica e a fantasia de virilidade do macho como mecanismo de mobilização da classe operária para o alistamento militar, além de como compensação da classe média branca americana, que vinha sendo acossada pelos revezes causados pela expansão do capitalismo financeiro.

Na primeira parte do artigo, vamos fazer uma breve revisão do conceito de mito, com ênfase na sua relação com cultura e processos de revisionismo, buscando contextualizar a obra. Na segunda parte, procederemos à tentativa de desmistificação do enredo mítico de *First Blood*, interessando-nos menos pelos aspectos formais da obra

que pelo contexto sincrônico de sua significação à luz do processo de revisionismo histórico.

### Mito e revisionismo histórico

“A história é o que dói”, escreveu Fredric Jameson em *The Political Unconscious*, “é o que recusa o desejo e estabelece limites inexoráveis tanto para a práxis individual quanto coletiva, em que os ‘ardis’ são transformados em inversões sinistras e irônicas das intenções declaradas” (2002, p. ,88). Os processos de revisionismo e negacionismo históricos visam, entre outros elementos, a dor da história; eles buscam fabricar modos de burlá-la a um mínimo custo político e social, a fim de capturar o imaginário político para fins conservadores.

Uma das estratégias mais usadas pelo revisionismo histórico é a criação de *mitos*. O que é um mito? Segundo a definição clássica de Roland Barthes, o mito é uma linguagem cuja finalidade é despojar a realidade de sua história, de naturalizar as condições de opressão.

O oprimido faz o mundo, possui apenas uma linguagem ativa, transitiva (política). O opressor conserva o mundo, a sua fala é plenária, intransitiva, gestual, teatral: é o Mito; a linguagem do oprimido tem como objetivo a transformação, a linguagem do opressor, a eternização (2001, p. 169).

Barthes foi um dos responsáveis, entre outros autores como Jung, Bachelard e Mircea Eliade, por atualizar o conceito de mito para a modernidade, passando a considerá-lo como uma instância ou um componente da ideologia. O mito, para Barthes, não consiste numa espécie de narrativa sagrada ou tentativa de totalização simbólica da realidade num plano metafísico e ontológico, como convencionalmente se entende; trata-se, antes, de um discurso comunicacional característico, um tipo de mensagem corrente no sistema sociológico moderno. Mais adiante, examinaremos o modo como a mensagem mítica é construída, segundo Barthes, e porque ela convém na análise mitocrítica de *First Blood*. Por ora, a título de introdução, basta assinalar que os processos de revisionismo histórico vão se interessar pela linguagem mítica, no sentido de “produção” de linguagem, devido a sua capacidade de veicular conteúdos ideológicos. No mito, escreve Barthes, a história é evaporada, e pode-se enfim usufruir da realidade “sem nos questionarmos sobre sua origem” (*Ibid.*, p.171).

É o que verificou Eric Hobsbawm ao analisar a grande “tradição americana



inventada” (2013, p. 388): o mito do cowboy. O típico personagem hollywoodiano – o macho ariano viril e solitário, oriundo de um grupo social marginalizado de proletários desarraigados, capaz de cruzar vastos desertos sobre seu cavalo indomável para defender a honra, guerrear com os índios, punir malfeitores e expandir a fronteira da América – esse cowboy americano na realidade jamais existiu. Sua indumentária, vocabulário, destreza manual, seu profundo conhecimento da natureza e permanente desconfiança das instituições modernas, tudo isso foi tomado de empréstimo do vaqueiro mexicano, do negro cativo e do índio nativo. Hobsbawm explica que a economia do gado no Oeste americano, na realidade, era operada em sua vasta maioria por gente de “fino trato” (*Ibid.*, p. 247), sobretudo ingleses e americanos de boa educação provenientes do Leste; contexto que filmes de faroeste antirracistas contemporâneos, como *Homem Morto* (1993) de Jim Jarmusch e *Django Livre* (2013) de Quentin Tarantino, já começam a atualizar para as telas<sup>1</sup>.

O mito do cowboy americano, segundo Hobsbawm, teria como origem as fantasias de liberdade da classe média urbana americana. Sua função seria a de manter vivo no plano simbólico o anarquismo individualista, o direito do homem pequeno de exigir respeito e de mostrar o que é capaz de fazer. Mas, num EUA dominado por megacorporações financeiras – estas, sim, verdadeiramente anárquicas, para as quais o lucro seria superior à lei e ao Estado, não só porque estes podem ser comprados, mas também porque lhes faltaria “legitimidade moral em comparação ao egoísmo e ao lucro” (*Ibid.*, p. 411) –, seria ainda possível que as classes mais baixas atuem como cowboys?

Na realidade, o significado mítico é bastante elástico e permite plasmar contrários – porque uma de suas funções é burlar a dor da história, não explicá-la. No caso do mito do cowboy, ele pode servir para canalizar tanto a insatisfação e o sentimento de fracasso das camadas médias e baixas norte-americanas – em especial a parcela branca, anglo-saxã, protestante, heterossexual e cisgênero; sobretudo os machos sedentários, impotentes, endividados –, como também para justificar a atuação inescrupulosa da elite financeira e burocrática. Desse modo, Henry Kissinger pode se apresentar como o autêntico Homem Marlboro – “sempre agi sozinho, como o caubói... o caubói que entra numa vila ou cidadezinha sozinho com seu cavalo (...). Ele age, nada mais” (*Ibid.*, p. 406). De Reagan a Trump, a figura do cowboy é usada para canalizar parte da frustração da população americana contra inimigos externos e/ou minorias sociais, bem como para obscurecer a fonte de poder da elite ao reduzir a atuação política, militar e financeira da elite americana a uma mera questão de virilidade

<sup>1</sup> Ainda que a intenção primordial, tanto de Jarmusch quanto de Tarantino, seja contraefetuar o racismo no campo da fantasia cinematográfica, e por isso não eles não visam fazer um relato realista da época.



individual.

### O mito do veterano de guerra

Após o fracasso da Guerra do Vietnã, os EUA embarcaram num amplo processo de revisionismo histórico com o objetivo de proteger o *status quo* de superpotência militar. Esse processo foi liderado por setores conservadores ligados a Ronald Reagan, com apoio de Hollywood. Emerge assim o que Douglas Kellner chama de onda de “filmes de síndrome pós-Vietnã” (1991, p. 3, tradução nossa), em que John Rambo é talvez a personagem mais famosa.

O entretenimento de massa é um instrumento eficaz para a produção de mitos. Em *Camera Política: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film* – obra importante na mitografia do cinema em processos de revisionismo histórico – Douglas Kellner e Michael Ryan afirmam que uma das funções políticas de filmes revisionistas é articular os “medos, desejos e necessidades de caráter pré-político que podem ser canalizados em direções politicamente progressistas” (1988, p. 294) em função de uma ideologia que ratifica as relações de opressão. Assim sendo, é comum encontrarmos nos produtos da indústria cultural o opressor exercendo o papel de herói social no lugar da minoria oprimida – sobretudo quando há necessidade de restaurar simbolicamente o *status quo* perdido ou ameaçado por derrotas políticas e econômicas.

Uma das maneiras que o revisionismo histórico, com o auxílio de Hollywood, conseguiu canalizar as expectativas da massa da população americana foi através da fabricação do mito do veterano de guerra. Tal figura corresponde, em linhas gerais, a um desajustado, ferido e confuso, mas que, em virtude de circunstâncias adversas, vem provar seu valor transformando-se em super guerreiro (como nos filmes *Rolling Thunder*, de 1977, *Firefox*, de 1982, e *First Blood*). Encontramos no veterano um eco do cowboy solitário e viril. Mas o veterano não é alguém que escolheu a solidão por opção; ele é representado como alguém colocado às margens a contragosto e injustamente – não por falta de habilidade, bravura ou amor à pátria, mas devido ao descaso do governo e ao desprezo da sociedade civil. Ainda segundo Kellner,

(...) todos esses filmes pós-síndrome pós-Vietnã mostram os EUA e o herói guerreiro americano vitoriosos desta vez e, portanto, exibem um sintoma de incapacidade de aceitar a derrota. Eles também fornecem compensação simbólica pela perda, vergonha e culpa, retratando os EUA como “bons” e desta vez vitoriosos, enquanto seus inimigos comunistas são representados como a encarnação do “mal” que desta vez



recebe uma derrota bem-merecida. Cumulativamente, os filmes de retorno ao Vietnã, portanto, exibem uma resposta defensiva e compensatória à derrota militar no Vietnã e, eu argumentaria, uma incapacidade de aprender as lições das limitações do poder dos EUA e da complexa mistura de bem e mal envolvidos em quase todos os empreendimentos históricos (1991, p. 3, tradução nossa).

A defesa dos direitos do veterano empreendida pelo conservadorismo reaganista parte de uma estratégia de *vitimização*. Aquele se torna a verdadeira vítima da burocracia do Pentágono, da opulência tecnológica, da derrocada dos valores morais do cidadão médio, do sedentarismo e do falso patriotismo da elite gerencial. O veterano seria alguém que fora impedido pela elite burocrata de lutar com bravura, e que foi injustamente transformado em bode expiatório dos fracassos dessa mesma elite – que os conservadores reaganistas buscam associar aos democratas liberais (COMBER; O'BRIEN, 1988).

Ronald Reagan, ao visitar um cemitério militar alemão onde nazistas haviam sido enterrados, disse que os jovens da Waffen-SS “foram vítimas, tão seguramente quanto as vítimas nos campos de concentração” (STUDLAR; DESSER, 1990, p. 124, tradução nossa). Esse episódio, que ficou conhecido como a controvérsia de Bitburg, resume as pretensões do revisionismo conservador. Com efeito, a estratégia de vitimização do veterano já havia sido utilizada antes pelo Japão e pela Alemanha após a Primeira Guerra Mundial. Conforme demonstram Gaylyn Studlar e David Desser, o objetivo da estratégia de Reagan era inocentar o soldado de qualquer culpa pelo fracasso e pelos crimes de guerra, com o objetivo preservar tanto a moral do efetivo militar, quanto a predisposição da sociedade para a mobilização de guerra. Ao mesmo tempo, visava promover uma troca de comando que não altera essencialmente as relações de opressão internas e a atuação imperialista externa.

Transformar o veterano em vítima é reduzir o escopo da reflexão sobre a Guerra do Vietnã à questão do acolhimento do veterano. Assim, o revisionismo histórico conseguiu desviar o foco de perguntas incômodas. Afinal, como encarar o fiasco de uma guerra que, para início de conversa, jamais deveria ter começado? Como legitimar um emprego tão brutal de poder assimétrico, que não hesitava em bombardear indiscriminadamente cidades, assassinar civis inocentes e destruir de modo irreversível a fauna e flora com armas químicas? Cada uma dessas questões exige uma revisão do papel imperialista desempenhado pelos EUA, e é precisamente esse papel que os filmes revisionistas visam “naturalizar” através do mito do veterano. Afinal, “ser vítima significa nunca ter que pedir desculpas” (*Ibid.*, p.128, tradução nossa).

### John Rambo: vietcongue?

O cineasta Werner Herzog, ao comentar o processo de interpretação do enredo de uma narrativa fílmica, afirma que:

a coisa mais interessante para mim como contador de histórias é (...) em um filme, sim, você tem uma história e desenvolve uma história. Mas, ao mesmo tempo, você precisa ter muito cuidado e pensar e organizar uma história paralela, uma história separada e independente que só ocorre na mente coletiva do público” (YAMATO, 2016, tradução nossa).

Essa história paralela, ao nosso ver, é o enredo mítico que se interpõe ao enredo literal de uma obra.

Em que sentido seria possível distinguir o enredo literal e o enredo mítico? O ponto de vista de Herzog encontra lastro na teoria do mito de Barthes. Segundo este, a linguagem mítica é um “sistema semiótico segundo”, porque depende de uma cadeia semiológica preexistente, que o mito explora, a linguagem-objeto. Esta seria construída por três componentes: significante, significado e signo, sendo este último o resultado do processo de significação. O signo resulta da atribuição de um significado (por exemplo, paixão) a um significante (por exemplo, uma rosa). Ocorre que, a nível da linguagem-objeto, essa associação é de caráter convencional. Por isso mesmo, cada falante encontra razoável liberdade para atribuir novos significados ao significante que, por assim dizer, existe “fora” da linguagem humana, é “vazio” de sentido, conforme afirma Barthes (“uma rosa é uma rosa é uma rosa” ... diria Gertrude Stein). No mito, falta justamente esse significante; em seu lugar, há o signo da linguagem-objeto, que é reinserido num novo processo de significação. Assim sendo, o papel que antes cabia ao significante – o de constituir o “vazio”, o “fora” da cadeia associativa – passa a ser atribuído a um signo pleno de significado. Barthes denuncia esse movimento como sendo ideológico, ou uma tentativa de “transformar uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade” (2001, p.169). Isso porque o signo, na condição de significante, torna-se indiscutível; as verdades passam a “falar por elas mesmas”, como se fossem evidentes, e não resultado de um processo histórico de atribuição de sentido. Assim sendo, a linguagem mítica, enquanto metalinguagem, visa esvaziar a realidade de seu *quantum* político; o mito cria uma “pseudonatureza” de verdades evidentes – em que se fala dos processos históricos não a título de explicação e problematização, e sim como constatação.

Nesse sentido, podemos derivar também um conceito de revisionismo a partir do esquema semiótico barthesiano: é revisionista todo aquele discurso que se apropria

do significado histórico para fabricar e/ou veicular a partir dele verdades “naturais”, “eternas”, com a finalidade de impedir o enfrentamento de contradições históricas relativas a uma posição hegemônica. Já revisionismo histórico, por sua vez, consistiria numa ampla articulação, muitas vezes consertada, de produção e amplificação desses discursos, visando a um objetivo e efeito político comum relativo à conquista e/ou manutenção de uma situação hegemônica colocada em ponto de contestação em decorrência de contradições históricas. Assim sendo, *First Blood* é um filme revisionista, que participa – e em muitos aspectos protagoniza – a campanha de revisionismo histórico da Guerra do Vietnã patrocinada pelo Governo Reagan.

Embora, conforme afirma Colin Gardner em *Film Theory and Philosophy: The Key Thinkers*, Barthes jamais tenha produzido uma obra coerente e sistemática sobre o cinema – sendo possível notar uma “disjunção quase esquizofrênica” entre a influência de Barthes nos estudos de cinema e a “cinefobia” de Barthes (GARDNER in: COLMAN, 2009, p. 209) –, seu trabalho em *Mitologias* foi particularmente influente como paradigma metodológico para análise do cinema. A esse respeito, Patrick Ffrench argumenta, em *Roland Barthes and Film*, que o cinema, para o filósofo francês, “existiria” de três maneiras: miticamente, eroticamente e poeticamente. No primeiro nível, que é o que nos interessa aqui, “o cinema é em grande medida apenas o suporte de um argumento contra-ideológico, um 'estoque' de material mitológico (...) o filme como tal, a 'forma' do filme, é apenas o suporte 'não pertinente' da 'desmistificação' contra-ideológica” (2019, Kindle). Isso porque, conforme vimos, a semiótica do mito é perfeitamente genérica e se aplica a qualquer discurso que se aproveita dos signos da história para naturalizar processos históricos. A eficácia e a pertinência desse método de análise se medem, portanto, pelo seu poder de desmitificação.

Assim sendo, o mito do veterano de guerra, onipresente na cultura norte-americana, vai ser construído a partir de inúmeros discursos – do cinema à música, da fotografia à fala cotidiana – que têm, em comum, a referência a verdades evidentes: fala-se de seu sofrimento, de sua condição de bode expiatório, de sua honradez e bravura inatas a título de mera constatação; aproveita-se do espetáculo público dessas figuras mutiladas e deprimidas em decorrência da guerra para embasar o argumento de que os veteranos seriam “naturalmente” – isto é, indiscutivelmente – as vítimas de primeira ordem da burocracia estatal e da máquina de guerra americanas. Nosso interesse por *First Blood* reside, justamente, na sua participação nesse enredo mítico; estamos menos interessados na forma do filme que nos efeitos de naturalização que ele gera, tendo em vista os impasses históricos e culturais legados pela experiência no Vietnã.

Nesse ponto, vale relembrar a distinção que Christian Metz – cuja obra converge em muitos pontos com a semiologia barthesiana – faz entre o semiólogo, o



cineasta e o espectador. Segundo Guzzetti:

(...) Metz distingue o trabalho do semiólogo tanto do trabalho do cineasta quanto do espectador. A tarefa do semiólogo começa onde termina a do cineasta; não conduz ao filme, mas para longe dele, para seus sistemas. Esse movimento é paralelo ao do espectador, mas difere em um aspecto: enquanto o espectador deseja entender o filme, o semiólogo deseja saber, além disso, como o filme é compreendido ("en outre comprendre comment le film est compris"). Sua leitura é uma "meta-lecture" em oposição à "lecture 'ingênua' (en fait: a la confere Culturelle)" do espectador. (GUZZETTI, 1973, p.295)

No presente artigo, adotamos postura semelhante de "afastar-nos" do filme, todavia, não em busca de inteligir o que Metz chama de sistema de significação fílmica e/ou cinematográfica, mas o enredo segundo – isto é, a significação mítica que se constrói, como sugere Herzog, na "mente coletiva do espectador" –, em busca de apontar caminhos para a desmistificação da ideologia revisionista veiculada e em certos aspectos fabricada por *First Blood*.

Passemos agora a investigar de que modo *First Blood*, a nível do enredo mítico, opera para canalizar medos, desejos e necessidades de caráter pré-político em função do mito do veterano vitimizado. Essa obra foi escolhida em virtude daquilo que Carl Boggs chama de "Rambo Culture", isto é, a obsessão do estadunidense por "mitos guerreiros do heroísmo masculino, ultranacionalismo, fantasias de vingança-de-facada-nas-costas e combate implacável contra inimigos mortais – todos elementos do fascismo clássico" (2018, p.149, tradução nossa). Essa cultura, segundo Boggs, extrapolaria a Era Reagan para alcançar a atual política militar e a diplomacia dos EUA, com a figura de Rambo reaparecendo em filmes Hollywoodianos como *Argo* (2012), *Zero Dark Thirty* (2012) e *American Sniper* (2015), além de uma enxurrada de filmes, episódios de TV e videogames que celebram façanhas militares dos EUA. *First Blood* é um bom ponto de partida para pensar a "Rambo Culture" porque, além de ser o ponto de origem da franquia que perdura há quase quatro décadas, é o que apresenta o enredo mais sóbrio, com aspirações mais "realistas" – melhor dizendo, é o enredo que melhor alcança o efeito de "naturalidade" exigido pelo discurso mítico. Dirigido por Ted Kotcheff e baseado no roteiro escrito por David Morrell<sup>2</sup>, que buscou adaptar seu romance homônimo publicado em 1972 – considerado "carnografia" pela *Time Magazine* (SKOW, 1972) – *First Blood* procura combinar entretenimento de ação com crítica social, o que lhe rendeu

<sup>2</sup> Com a colaboração de Michael Kozoll, William Sackheim e Sylvester Stallone.

aclamação do público e de especialistas em cinema (Roger Ebert, prêmio Pulitzer de Crítica, deu-lhe 3 de 4 estrelas<sup>3</sup>, chegando a compará-lo com *Taxi Driver*, de Martin Scorsese).

O enredo do filme é exemplar no que tange à estratégia de vitimização do veterano. A história começa com o jovem e maltrapilho John Rambo vagando sem destino pelas ruas da pequena cidade de Hope, Washington, para onde ele havia ido na esperança de reencontrar seu parceiro de guerra, mas que pouco antes de sua chegada morrera de câncer devido à exposição ao Agente Laranja. Desolado e desnorteado, Rambo acaba preso por vadiagem. Os policiais locais tratam-no como um vagabundo, ridicularizando-o e torturando-o – o que acaba despertando nele traumas profundos da Guerra do Vietnã. Então Rambo, sentindo-se ameaçado tanto pelos policiais covardes, quanto por fantasmas vietcongues, parte numa fuga desesperada rumo a uma floresta da região. Um imenso aparato policial, conduzido pelo sádico xerife Teasle, é mobilizado para sua perseguição. Mas Rambo é competente em sobreviver em florestas, penhascos e minas subterrâneas. Mesmo em franca desvantagem, dispõe de inúmeras técnicas e habilidades para combater esse inimigo parte real, parte imaginário. Manuseando ora metralhadoras, ora paus, pedras e arco-e-flecha, Rambo vai resistindo bravamente ao desprezo da sociedade civil e à violência estatal, reafirmando sua valentia e honradez em um mundo preconceituoso e hostil.

O filme encena um embate viril entre o jovem e autêntico guerreiro e o adulto técnico burocrata, respectivamente representados por Rambo e o xerife Teasle. O enredo inocenta de antemão Rambo de toda morte e destruição que ele possa causar, porque ele luta apenas para se defender da arbitrariedade policial: “eles arrancaram o primeiro sangue, não eu”. Assim sendo, o Rambo de *First Blood* não é um justiceiro ou rebelde, mas uma vítima por excelência.

John Rambo é o modelo do super guerreiro, destemido, honrado e leal – o exército de um homem só. A personagem apresenta feições míticas, mas *First Blood*, ao contrário dos demais filmes da franquia, tem o cuidado de não extrapolar as expectativas em relação ao que um combatente bem treinado, experiente em diversas situações de combate real, seria capaz de realizar. Há cálculo nas concessões ao gênero de filme de ação, ao contrário das façanhas quadrinescas que tornariam famosa a franquia.

Em *First Blood*, Rambo raramente aparece de torso nu, sua principal marca nos filmes subsequentes. Na sequência de perseguição na floresta, ele está trajado com seu famoso poncho improvisado. Esse traje de feições indígenas lembra muito aquele

---

<sup>3</sup>EBERT, Roger. *First Blood*. *RogerEbert.com*, 01 jan. 1982. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/first-blood-1982>. Acesso em: 03 out. 2022.



que, décadas mais tarde, seria utilizado pelos militares norte-americanos para vestir os prisioneiros vítimas de tortura da Prisão de Abu Ghraib. Em todo caso, no contexto do filme, o traje representa um espírito primitivo de guerrilha. Com efeito, Rambo é capaz de manusear com a mesma desenvoltura metralhadoras M60, pedras, arco-e-flechas e facas. Mas os soldados americanos, na realidade, estão longe de serem mestres da guerrilha: “(...) Os Estados Unidos, desde 1945, investem seu dinheiro inteiramente na superioridade de sua potência industrial, em sua capacidade de lançar em guerra mais máquinas e mais explosivos do que qualquer outro país” (HOBBSAWN, 1965, p. 59). Se ainda hoje há controvérsia acerca dos reais motivos que levaram os EUA a se envolverem na Guerra do Vietnã, não restam dúvidas acerca da estratégia de guerra implementada. “O que era verdadeiramente excepcional e não intencional no Vietnã, do ponto de vista do governo, eram missões B52, desfolhantes e ataques de artilharia *que não devastassem aldeias e campos*” (KOLKO, 1970, p. 14, grifo meu). Uma aposta na destruição total do espaço pela opulência tecnológica e financeira. Uma indiferença absoluta pelo espaço, pela alteridade. O historiador Gabriel Kolko, referência nos estudos da Guerra do Vietnã, denominou a estratégia norte-americana de “axioma do fogo e terror” (*Ibid.*). Uma guerra total, que objetivava destruir nada menos que a totalidade da cobertura de vida – arrasando a fauna, a flora e a sociedade civil de zonas inteiras com o dispêndio massivo e indiscriminado de Napalm, Agente Laranja, etc. Mas Eric Hobsbawn nos lembra que a estratégia de guerra total se provou bastante ineficaz perante a guerrilha vietnamita. Mesmo com recursos financeiros e tecnológicos escassos – em parte compensados pela grande capacidade de organização e heroísmo individual –, os vietcongues conseguiram, talvez pela primeira vez na história, derrotar uma grande potência capitalista em território colonial.

A estratégia de guerra total é o oposto da guerrilha; e é fantasioso sugerir, como faz *First Blood*, que o soldado americano fosse capaz de agir feito um vietcongue. “Mas, mesmo em campo, o soldado dos EUA carece de motivação e de um conceito da natureza ideológica e política da guerra, o que o faz tender ao terror e ao mau combate ao mesmo tempo” (KOLKO, 1970, p. 13). *Full Metal Jacket* (1987), de Stanley Kubrick, retrata de modo mais fidedigno o soldado norte-americano, indo na contramão das verdades “naturais” veiculadas pelo revisionismo histórico. Baseado em *Dispatches* (1977), livro de memórias do ex-correspondente de guerra Michael Herr, que também colabora no roteiro, o filme traz o argumento de que a disposição para o terror e mau combate tem como causa fantasias hollywoodianas:

Tínhamos visto muitos filmes, ficado muito tempo em  
Television City, e os anos de excesso de mídia dificultaram

certas conexões. Nas primeiras vezes em que fui alvejado ou vi mortes em combate, nada realmente aconteceu, todas as respostas ficaram trancadas na minha cabeça. Era a mesma violência familiar, apenas transferida para outro meio; algum tipo de jogo na selva com helicópteros gigantes e efeitos especiais fantásticos, atores deitados em sacos de lona esperando a cena terminar para que eles pudessem se levantar novamente e sair andando. Mas isso era uma cena (você logo descobriria) que não havia como cortar e editar (HERR, 2015, Kindle, tradução nossa).

Herr e Kubrick argumentam que Hollywood foi fundamental para a mobilização de uma juventude pouco escolarizada que, de outro modo, não via sentido em arriscar a própria vida na guerra; e o enredo do filme retrata uma espécie de “strip-tease” ideológico e tecnológico que desnuda a covardia e incompetência do soldado norte-americano em face da bravura vietnamita.

Desse modo, podemos concluir que o enredo revisionista de *First Blood* se baseia, em primeiro lugar, na usurpação das habilidades e psicologia do vietcongue, com as quais constrói o mito do veterano guerreiro. Afinal, Rambo empreende uma luta justificada pela sobrevivência fazendo recurso às técnicas de guerrilha. Ademais, seu comportamento dá a entender que é alheio à influência de Hollywood – seu imaginário seria povoado apenas pela experiência traumática real da guerra. Fora da realidade, o mito de Rambo resolve no plano mítico a “dor da história” sentida por um exército desmoralizado, que perdera uma guerra injustificada, mesmo empregando de modo brutal sua franca vantagem numérica e tecnológica. A usurpação das potencialidades do oprimido para fins de restauração simbólica do *status quo* do opressor fica evidente no trecho mais longo da fuga de Rambo, que se passa no subsolo das montanhas. Aí, Rambo tem de sobreviver à escuridão, à falta de ar, ao lençol freático poluído e infestado de ratos: uma cena que satisfaz, justamente, os desejos do público americano que, após ser exposto à primeira guerra televisionada ao vivo 24 horas por dia, há muito vinha fantasiando secretamente como seria viver e lutar sob a longa malha subterrânea construída pelo exército vietnamita.

### **John Rambo: negro?**

Um aspecto pouco discutido e bastante decisivo para a eficácia mítica do enredo de *First Blood* é a relação da obra com conflitos domésticos sem correlação direta com a Guerra do Vietnã. À medida que a disputa de Rambo é transferida para o interior dos EUA, o processo de significação mítica, conforme irei argumentar, deixaria de se limitar à questão conservadora do acolhimento do veterano, buscando ainda a

canalização de outros focos de medos, desejos e necessidades de caráter pré-político.

Consideremos o discurso ressentido de Rambo que encerra o filme. Ele havia sido finalmente capturado na cidade de Hope, para onde havia retornado após ludibriar os policiais nas montanhas. Trautman, coronel do exército e ex-comandante de Rambo, decide ir vê-lo para tranquilizá-lo, com a expectativa de recontratá-lo. O que ele encontra é um homem esgotado, desesperançoso:

John Rambo: Para mim *a vida civil não é nada!* No campo tínhamos um código de honra, você cuida de mim, eu cuido de você. Aqui não tem nada! (...) Na guerra eu pilotava avião, dirigia tanque e usava equipamento de milhões. Aqui eu não arrumo emprego nem como manobrista! (FIRST BLOOD, 1982, 1h25m, grifo meu)

Douglas Kellner enxerga em Rambo (e em outros personagens de Stallone do mesmo período) um sintoma da vitimização da classe trabalhadora norte-americana. Se “lido contra a corrente, Rambo pode ser visto (...) como uma demonstração dos usos cínicos e manipulação de jovens sem instrução da classe trabalhadora” (1991, p. 16). Ainda que seja improvável que um jovem atlético, bonito, hiper-habilidoso e branco encontrasse dificuldades em manter um “emprego de manobrista”<sup>4</sup>, de fato o governo norte-americano não preparou uma estratégia ampla de reinserção do veterano de guerra no mercado de trabalho; cenário ainda mais perverso para a população negra, confrontada com o fato de que as medalhas de guerra em nada serviam para mitigar no plano doméstico o racismo e a exclusão do mercado de trabalho<sup>5</sup>.

Mas o enredo mítico não se detém na experiência do jovem de baixa renda. Atentemos para a insatisfação expressa com “a vida civil”. De fato, o perfil anárquico ultraindividualista de Rambo não parece condizer com o fetiche por empregos estáveis e uma vida pacata. Isso é afirmado desde o início pelo enredo. Tão logo põe as mãos no errante Rambo, o xerife Teasle o adverte: Hope é uma cidade mais tediosa do que ele poderia suportar. “É por isso que você deve ir embora. Além disso, você não gostaria daqui de qualquer maneira. É apenas uma pequena cidade tranquila. Na verdade, você pode dizer que é chata. Mas é assim que gostamos. *E eu sou pago para mantê-la assim*” (*Ibid.*, 06m58s, grifo meu).

<sup>4</sup> Diga-se de passagem: se Rambo é mesmo o sujeito autocentrado e racional do filme, é pouco crível que não consiga um subemprego.

<sup>5</sup> Embora neste artigo nos concentremos nos espectadores norte-americanos, tudo indica que Rambo é um mito global. Por exemplo, o historiador Paul Richards revela que o filme *First Blood* foi bastante influente entre os jovens de Serra Leoa, visto localmente como uma espécie de cartilha de autoempoderamento em condições de declínio patrimonial. Ver: RICHARDS, Paul. *Fighting for the Rain Forest*. Londres: International African Institute, 1996.



Não obstante, a fuga de Rambo será prontamente sentida como uma experiência estimulante pelos policiais, e o excesso de aparato policial mobilizado sugere um desejo de vivenciar uma experiência de campanha de guerra. Assim vai se desenhando um embate entre tédio e gozo da violência. A certa altura do filme, Rambo é tido como morto e a perseguição é encerrada. Então, o xerife Teasle e o Coronel Trautman decidem ir espreitar em um local que se assemelha vagamente a um bordel. Entre um drink e outro, sob o sorriso cúmplice da jovem e decotada garçonete (essa é a única aparição do corpo feminino na obra), Teasle esboça pela primeira vez algum remorso:

Xerife Teasle: Se eu estava fora da linha antes, só quero me desculpar. (...) eu queria matar aquele garoto. Eu queria tanto matá-lo que podia provar o gostinho da morte.

Coronel Trautman: No Vietnã, você pode apostar que Rambo e eu ficamos bastante confusos. Tínhamos ordens: em caso de dúvida, mate. Que diabos, você é um civil. Quero dizer, você pode ir embora para sua casa, esposa e pequeno jardim de flores. Você não está sob pressão para compreender tudo isso. (*Ibid.*, 1h06m)

O remorso sentido por Teasle, evidentemente, é falso. Do ponto de vista mítico, o que é exigido aqui é uma compensação para o tédio da vida ordeira da classe média citadina, com suas casas, esposas e jardins de flores – e como não pode mais ascender na carreira, o profissional burocrata quer ao menos poder sentir algo do excesso de gozo experimentado pelos garotos do Vietnã, gozo de violência indiscriminada, da embriaguez feroz, do sexo com prostitutas.

Nesse ponto, é curioso notar que a carreira cinematográfica de Ted Kotcheff, até *First Blood*, versava sobre diferentes aspectos da experiência da classe média, desde a busca pelo sucesso até as dificuldades financeiras e dilemas morais, que podiam desembocar na prática de crimes de estelionato e roubo, embora o tema da violência física fosse em geral marginal ou ausente. Por exemplo, *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* (1974) retrata os esforços de um jovem de uma família judaica da classe média de Montreal que está determinado a se tornar bem-sucedido nos negócios. Já em *Who is Killing the Great Chefs of Europe?* (1978), o personagem principal é um crítico gastronômico que acaba se envolvendo em uma investigação de assassinato. Em *Weekend at Bernie's* (1989), dois funcionários de uma seguradora fingem que seu chefe assassinado ainda está vivo. Outro exemplo é *Fun With Dick and Jane* (1977), uma comédia cáustica sobre o *American Way of Life* em que um casal de classe média acaba recorrendo ao roubo e ao estelionato para proteger seu padrão de vida. Em geral, na cinematografia de Kotcheff até *First Blood* a violência não costuma ser o foco central da



história e não é mostrada de forma gratuita, sendo antes objeto de humor.

O desenvolvimento do enredo de *First Blood* sugere que o filme objetiva canalizar, no plano mítico, também as frustrações da classe média urbana branca que, em virtude da “forte onda de financialização (...) espetacular por seu estilo especulativo e predatório” (HARVEY, 2005, p. 122) que atinge seu apogeu durante a Era Reagan, enfrentava pela primeira vez limitações reais, quase intransponíveis, de ascensão social via cargos burocráticos. Presos a uma vida profissional estagnada e sentindo-se ameaçados pela virilidade dos veteranos mais jovens, o público de *First Blood* teria fantasiado, assim como os policiais de Hope, o acesso ao gozo da violência mediada pelas intensidades da máquina de guerra. Essa pode ser uma chave para explicar porque a franquia evoluiu rumo a uma pornografia “hardcore” macho militar de caráter quadrinesco, mais desconectada da realidade do jovem pobre norte-americano. Por detrás do discurso de defesa do veterano, o filme busca canalizar miticamente a fantasia do macho branco, sedentário, pertencente à massa da classe média, que gostaria de ter acesso à experiência intensa do Vietnã sob a forma de um jogo livre de consequências.

Em seu romance clássico *The Atrocity Exhibition*, J.G. Ballard já chamava atenção para o efeito desinibidor da libido nas massas causado pelo espetáculo ininterrupto da guerra televisionada. “Dado que só podemos entrar em contato um com o outro por meio do novo alfabeto de sensações e violência, a morte de uma criança ou, em maior escala, a guerra no Vietnã, devem ser consideradas como um bem público” (BALLARD, 2009, Kindle, tradução nossa). O que o filme *First Blood* estimula é a fantasia hipermeditizada de guerra, a mesma fantasiada pelos soldados americanos entorpecidos por filmes hollywoodianos, mas agora em solo doméstico.

Ainda nesse ponto, vale destacar que toda essa estratégia de tornar o ressentimento “confortamento”, “aprazível”, é coerente, em linhas gerais, com o processo de revisionismo histórico da Era Reagan. Ao comentar a relação de Reagan com a franquia Rambo – o presidente chegou a sugerir que o segundo filme teria influenciado diretamente algumas mudanças de sua política externa –, o cineasta e crítico de cinema Thom Andersen sugeriu que a base desse relacionamento seria, justamente, o ressentimento:

“O gênio especial de Reagan como político tem sido sua habilidade de fazer o ressentimento parecer virtuoso e respeitável. As pessoas gostam dele porque ele as faz sentir bem com sua raiva. Esta não é uma conquista pequena. Ele consegue tão bem porque a raiva e a frustração que ele expressa são sentidas com sinceridade” (ANDERSEN, WEBBER, 2017, p. 208).

Daí o interessante uso da narrativa de vitimização para fins de “naturalização” do ressentimento. Em *First Blood*, como vimos, o enredo inocenta Rambo de antemão de todo efeito catastrófico provocado pela sua luta por sobrevivência. Mas os policiais também foram inocentados pelo enredo. Se, no início, o estopim da caçada é um reprovável impulso sádico de violência, à medida que ela progride, a própria sequência dos fatos acaba legitimando a ação policial. Ao contrário dos massacres característicos da franquia, *First Blood* contém uma única morte<sup>6</sup>. Trata-se do policial Art Galt, justamente o sujeito verdadeiramente perverso que decidiu torturar Rambo sem motivos. Galt acaba despencando do helicóptero que dirigia após Rambo acertar o veículo com uma pedra. Mas Galt não caíra em decorrência do impacto da pedra: trata-se de um acidente causado mais por incompetência. Mesmo assim, os policiais que seguiam por terra nada puderam ver da ocorrência, e por isso passaram a acreditar que foi Rambo que assassinara Galt. Desse ponto em diante, todos estão inocentados. Nem Rambo tem de se explicar: é vítima de uma injustiça; nem os policiais têm de justificar suas ações: perseguem um assassino. O elemento que os inocenta é, justamente, o policial perverso que morre em decorrência de um acidente causado por sua própria incompetência, o que desabona todo o arco de ação de implicações morais.

O crítico de cinema Frank Sweeney afirma que “*First Blood* explora o desejo natural que as pessoas têm por vingança quando suas liberdades ou dignidade são comprometidas” (1999, p. 53, tradução nossa). Mas o enredo inocentou o objeto da vingança de Rambo. Assim sendo, a estratégia de vitimização, que à primeira vista se refere ao dever social de acolhimento do veterano, serve também para alimentar a fantasia mítica de um jogo viril sem culpa, em que jovens soldados e adultos policiais podem participar numa guerra de “brincadeira” contra o tédio, bem ao estilo *Tom & Jerry*.

Nesse ponto, a própria desenvoltura máscula de Rambo, que será mais enfatizada nos filmes subsequentes, confere-lhe uma aparência cartunesca de indestrutibilidade. Assim, podemos assisti-lo resistir à ação de toda sorte de aparatos repressivos – de mangueiras a bazucas – sem temer maiores consequências. De torso nu, bronzeado, sob o fogo desvairado de sua M60: eis a imagem que se tornará símbolo da série.

Uma guerra de brincadeira, com a garantia de que, no final, todos poderão, como o Xerife Teasle, voltar para casa. De fato, a perseguição se encerra na volta de Rambo à cidade, onde reencontrará a figura paterna do Coronel Trautman. A chegada de Rambo em Hope é explosiva. Ele logo manda um posto de gasolina pelos ares e se aproveita da confusão gerada para dismantelar o sistema elétrico de iluminação noturna

---

<sup>6</sup> De Rambo II ao IV, o número de mortos aumenta, respectivamente, para 12, 33 e 83.

da cidade e saquear uma loja de armas. Ted Kotcheff mostra detalhadamente o fogo se alastrar em cascata nas casas e carros que voam pelos ares diante de uma polícia incrédula. Os bombeiros parecem inconsoláveis; aos moradores é dado toque de recolher. O cenário é de caos.

Essa sequência sugere outra reminiscência visada pelo revisionismo histórico: não mais o fracasso da Guerra do Vietnã, mas o trauma legado pela série de insurreições pretas que se alastraram pela América durante o período do Movimento dos Direitos Civis, nos anos 60 e 70. Com efeito, a violência surda de Rambo ecoa, ainda que de modo invertido, a insatisfação dos pretos que puseram fogo nos guetos de Nova York, Detroit, Newark, Los Angeles e outras cidades. De fato, há complementariedade entre as pautas de Rambo e a dos pretos insurretos. Ambos protestam contra o governo, a burocracia e o preconceito estrutural. Ambos reivindicam mais justiça, reconhecimento e inclusão para o homem pequeno. Além disso, há complementariedade de método: ambos, num ato de insana bravura contra a arbitrariedade policial, sitiam a si mesmos e a seu inimigo, através de táticas de guerrilha. No entanto, em *First Blood*, a sociedade deve se ausentar, ou melhor, deve atender a um toque de recolher. Pois Rambo é um mito individual, como manda o figurino neoliberal.

Nesse ponto, é significativo que o único homem preto de *First Blood* seja, precisamente, o amigo que Rambo não pode encontrar – o ex-combatente Delmare Berry, aquele “grande demais para ficar na frente da foto”, mas que morreu de câncer devido a “toda essa coisa laranja que eles espalham por aí. *Reduziram-no a nada*. Não podia nem tirar ele dos lençóis” (04m04s, grifo meu).

J.G. Ballard sugeria que, para o público de classe média americano protegido em suas casas com “pequeno jardim de flores”, o espetáculo da Guerra do Vietnã seria intercambiável com os conflitos raciais.

Dadas as atuais condições socioeconômicas, a conveniência de manter a guerra do Vietnã parece evidente. Substitutos conflitos civis ou militares, p.ex. a iminente guerra racial entre pretos e brancos, se mostrou decepcionante em pesquisas preliminares, e a preferência geral é, portanto, para guerras do tipo Vietnã (2009, Kindle, tradução nossa).

Uma das funções políticas da indústria cultural é tornar transitável à sensação e à fantasia o fato histórico liberado de suas adversidades, de sua dor; ela o faz burlando a “recusa do desejo” imposta pela experiência histórica. *First Blood* proporcionou ao branco de classe média norte-americano o acesso fantasioso à experiência que coube unicamente aos pretos e aos vietcongues efetivamente conhecer: o prazer de pôr o

Estado opressor de joelhos ao menos por um breve instante, contando somente com a própria coragem e união, em virtude do fogo das ruas tomadas pela guerrilha civil.

### Considerações finais

Em *"Make My Day!": Spectacle as Amnesia in Imperial Politics*, Michael Rogin destaca que filmes como os da franquia Rambo desempenham, em relação à história do império norte-americano, a função de

(...) exibir e esquecer quatro mitos facilitadores que a cultura não pode mais abraçar sem problemas. A primeira é a organização histórica da política americana em torno da dominação racial. Uma vez anunciado abertamente, o racismo político americano deve agora dar satisfações não reconhecidas. A segunda é a redenção pela violência, intensificada nas tecnologias de massa de entretenimento e guerra. A terceira é a crença na agência individual, a necessidade de esquecer tanto a teia de laços sociais que nos envolve a todos quanto o desejo de um poder individual tão distinto da existência cotidiana. E a quarta é a identificação com o Estado, para a qual é transferida a liberdade de agir sem ser responsabilizado, o que em parte compensa o desamparo individual, mas em parte reflete também a fraqueza do Estado (1990. p.107).

Rogin destaca, ainda, que a principal contribuição da Era Reagan à representação do imperialismo americano seria, justamente, a exibição de heróis americanos patrocinados pelos estados em combates violentos, raciais. Ele conclui, ecoando as falas de Hobsbawm a respeito do mito do cowboy, que em um mundo dominado por forças impessoais, desamparo individual e sofrimento generalizado, filmes como *First Blood* fornecem a “ilusão, por meio da violência, de controle pessoal. Além disso, o caráter visual da história estimula a identificação imediata do público, elevando um ideal visionário acima da existência cotidiana caótica e comum” (*Ibid.*, p.108). Isso explicaria, em parte, o estrondoso sucesso da franquia Rambo, bem como o prolongamento da “*Rambo Culture*”, ainda onipresente nos dias atuais, sobretudo no imaginário e na propaganda da extrema-direita (a ponto de um comentarista político sugerir que “Bolsonaro é como o Rambo”<sup>7</sup>)

Ao longo do artigo, buscamos destacar o papel desempenhado pelo filme *First*

<sup>7</sup> Caio Coppolla, em comentário no canal CNN Brasil, no dia 29 de maio de 2021.

*Blood* no amplo contexto de revisionismo histórico da experiência na Guerra do Vietnã em voga durante o período Reagan. Demonstramos que a “*Rambo Culture*” teve como origem “a história é o que dói”, nesse caso, tanto o fracasso norte-americano no plano governamental e militar em ocasião da Guerra do Vietnã, quanto o problema do acolhimento do veterano de guerra, que havia participado numa guerra considerada imoral sob todos os aspectos. Vimos a pertinência de se abordar a contribuição de produtos da indústria cultural cinematográfica a processos de revisionismo histórico sob a ótica do mito barthesiano. Por fim, vimos também que *First Blood*, ao buscar resolver num plano mítico as contradições históricas que colocavam em xeque o *status quo* de superpotência militar e de defensor dos valores humanistas, atuou ainda para recanalizar outros sentimentos pré-políticos menos evidentes, relativos ao fracasso econômico da classe média branca em decorrência da expansão do capitalismo neoliberal financeirizado, bem como aos temores dessa mesma classe associados à explosão de rebeliões negras no cenário doméstico.

### Referências

ANDERSEN, Thom; WEBBER, Mark (ed.). **Slow Writing: Thom Andersen on Cinema**. Londres: The Visible Press, 2017.

BALLARD, J.G. **The Atrocity Exhibition**. Londres: Fourth Estate, 2009.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOGGS, Carl. **Fascism, Old and New: American Politics at the Crossroads**. Nova York: Routledge, 2018.

COMBER, Michael; O'BRIEN, Margaret. Evading the War: The Politics of the Hollywood Vietnam Film. **History: The Journal of the Historical Association**, v. 73, n. 238, p. 248-260, 1988.

EBERT, Roger. First Blood. **RogerEbert.com**, 01 jan. 1982. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/first-blood-1982>. Acesso em: 03 out. 2022.

FIRST BLOOD. Direção: Ted Kotcheff. Produção: Buzz Feitshans. EUA: Anabasis N.V., 1982. 1 fita de vídeo (93 min), son., color. Digital.

FFRENCH, Patrick. **Roland Barthes and Film: Myth, Eroticism and Poetics**. Londres: Bloomsbury Academic, 2019.

GARDNER, Colin. Roland Barthes. In: COLMAN, Felicity. **Film Theory and Philosophy: The Key Thinkers**. Londres: Acumen, 2009.

GUZZETTI, Alfred. Christian Metz and the Semiology of the Cinema. **Journal of Modern Literature**, v. 3, n. 2, pp.292-308, abr. 1973.



HERR, Michael. **Dispatches**. Nova Iorque: Editora Picador, 2015.

HOBBSAWN, Eric. Vietnam and the Dynamics of Guerilla War. **New Left Review**, v. I/33, set.-out. 1965. Disponível em: <https://newleftreview.org/issues/i33/articles/eric-hobsbawm-vietnam-and-the-dynamics-of-guerrilla-war> Acesso em: 04 jul. 2023

HOBBSAWM, Eric. **Tempos Fraturados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

JAMESON, Fredric. **The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act**. Londres: Routledge, 2002.

KELLNER, Douglas. Film, Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan. **UCLA Graduate School of Education & Information Studies**, Los Angeles, 1991. Disponível em: <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/filmpoliticsideology.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2023.

KELLNER, Douglas; RYAN, Michael. **Camera Política: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film**. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

KOLKO, Gabriel. The Nature of the Vietnam War. **Australian Left Review**, v. 1, n. 25, p. 3-14, 1970.

ROGIN, Michael. "Make My Day!": Spectacle as Amnesia in Imperial Politics" in: *Representations*, no. 29 (1990), University of California Press. pp. 99-123

SKOW, John. Books: Carnography. **Time Magazine**, 29 mai. 1972. Disponível em: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,903556,00.html>. Acesso em: 03 out. 2022.

STUDLAR, Gaylyn; DESSER, David. Never Having To Say You're Sorry: Rambo's Rewriting Of The Vietnam War. In: DITTMAR, Linda; MICHAUD, Gene (ed.). **From Hanoi to Hollywood: the Vietnam war in American film**. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1990. Kindle.

SWEENEY, Frank. 'What Mean Expendable?' Myth, Ideology, and Meaning in 'First Blood' and 'Rambo'. **The Journal of American Culture**, v. 22, n. 3, p.63-69, 1999.

YAMATO, Jen. Watch: Werner Herzog Analyzes Kanye West's 'Famous' Music Video. *The Daily Beast*, 12 ago. 2016. Edição de Nathan Place. Disponível em: <https://www.thedailybeast.com/watch-werner-herzog-analyzes-kanye-wests-famous-music-video>. Acesso em: 04 jul. 2023.



Recebido em: 08/10/2022. Rodada 1: Revisor A 28/10/2022. Revisor B 23/11/2022.

Aprovado em: 13/06/2023.

### **Informações sobre o artigo**

Resultado de projeto de pesquisa

Não se aplica

Fontes de financiamento

Não se aplica

Considerações éticas

Não se aplica

Declaração de conflitos de interesse

Não se aplica

Apresentação anterior

Não se aplica