

**TODA MOEDA TEM DOIS LADOS?
UMA LEITURA (PSEUDO-)ETNOGRÁFICA A PARTIR DE A CONQUISTA
DA HONRA E CARTAS DE IWO JIMA, DE CLINT EASTWOOD**

Maria Amélia Dalvi
UFES/Bolsista Fapes/Funcitec

Resumo:

O objetivo deste texto é pôr em circuito algumas discussões acerca do fazer etnográfico e da noção de semióforo, tal como proposta por Marilena Chauí, em *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, visando a uma leitura de *A conquista da honra* (Flags of our fathers) e de *Cartas de Iwo Jima* (Letters from Iwo Jima) – ambos os filmes dirigidos por Clint Eastwood. Na primeira parte, apresentaremos algumas pontuações relativas às possibilidades da etnografia como atividade antropológica; na segunda parte do texto, faremos um panorama comparativo dos dois filmes em questão; por fim, analisaremos certos aspectos do filme *A conquista da honra* a partir da noção proposta por Chauí, todavia aplicada não mais à sociedade brasileira, mas à estadunidense.

Palavras-chave: Etnografia; *A conquista da honra* (Flags of our fathers); *Cartas de Iwo Jima* (Letters from Iwo Jima); Clint Eastwood; semióforo.

Abstract:

Abstract: This text's purpose is to bring attention to some discussions on the ethnographic work and the concept of "semióforo", as proposed by Marilena Chauí, in *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, focusing on an analysis of *Flags of our fathers* and *Letters from Iwo Jima* — both from director Clint Eastwood. In the first part, we will introduce some thoughts related to the possibilities of ethnography as an anthropological activity; in the second part, we will build a comparative overview based on the referred films; at the end, we will analyze certain aspects of *Flags of our fathers* based on the concept of "semióforo", by Chauí — although it will now be applied to the American society, and not Brazilian, as originally intended by the philosopher.

Keywords: Ethnography; flags of our fathers; Letters from Iwo Jima; Clint Eastwood; semióforo.

Preâmbulos

O discurso do estrangeiro – como hermenêutica do outro – dobra-se sobre si mesmo, tornando-se tautológico: a tradução se mostra como o lugar de uma linguagem impossível.

(Diana Irene Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*)

Em um dos trechos de sua longa introdução ao livro *Diferentes, desiguais e desconectados*, Néstor García Canclini afirma que “A indagação sobre as possibilidades de convivência multicultural tem certa analogia com a construção de projetos interdisciplinares”. E prossegue: “Se estamos numa época *pós e multi*, se há tempos é impossível instalar-se no marxismo, no estruturalismo ou outra teoria como se fosse única, o trabalho conceitual precisa aproveitar diferentes contribuições teóricas, debatendo suas interseções” (CANCLINI, 2007, p. 22). Noutra clave, falando acerca da própria relação com a espiritualidade, Riobaldo, personagem-narrador do monumental *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, diz: “Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só para mim é pouca, talvez não me chegue [...] Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca” (ROSA, 1967, p. 15). Recebendo de bom grado a lição de ambos, Canclini e Riobaldo, a saber, a da beleza e fecundidade da multiplicidade de pontos de vista, e aplicando-a ao que nos convém, tomaremos aqui, como referencial para as análises que pretendemos efetuar: a) as discussões acerca do fazer etnográfico tal como pensadas por Clifford Geertz (em “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura”) e por Marisa Peirano (em “A favor da etnografia”); b) as análises críticas a respeito dos filmes em questão encontradas em cadernos culturais e sítios virtuais especializados e a sistematização de Luiza Mitiko Yshiguro Camacho acerca dos valores característicos da cultura japonesa até a Segunda Guerra Mundial (em “O cruzamento de culturas: vida familiar e vida escolar dos estudantes nipo-brasileiros”); e c) o livro *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, de Marilena Chauí.

As possibilidades da etnografia

Antes de nos aventurarmos a uma tentativa de conceituação do fazer etnográfico e a uma exposição de sua metodologia, seu potencial e suas limitações, é preciso que especifiquemos o que entendemos por cultura – já que é em torno desse conceito que surgiu todo o estudo da antropologia e, especificamente, da antropologia social.

Néstor García Canclini propõe que “a cultura abarca o conjunto dos processos sociais de significação ou, de um modo mais complexo, a cultura abarca o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social” (CANCLINI, 2007, p. 41). Tomando aqui a proposta de Clifford Geertz (1989), e fazendo-a dialogar com a de Canclini, conceituaremos cultura como algo “essencialmente semiótico”, como uma “teia de significados”, tecida pelo pró-

prio homem, e na qual ele se amarra. Além disso, a cultura é um “documento de atuação”, é “uma ideação” que não “existe na cabeça de alguém”, mas é pública e coletiva, e, “embora não-física, não é uma identidade oculta” (GEERTZ, 1989, p. 20). Assim, qualquer estudo de cultura – como é o caso de toda etnografia – não se faz em busca de leis, mas de uma interpretação.

Uma abordagem semiótica é aquela que identifica e escolhe estruturas de significação (um acontecimento particular, um costume, um culto, uma festa, um gesto, uma obra, um ritual, etc.), visando a analisá-las de uma perspectiva transdisciplinar; é, em outras palavras, aquela que visa a analisar estruturas de significação tendo por objetivo identificar sua base social, sua inserção histórica e sua importância – quer em termos formais (ou materiais), quer em termos simbólicos. Assim, toda análise semiótica, independentemente de filiações mais específicas, seria a construção de uma teoria da significação de certos fatos ou elementos escolhidos ou recortados *a priori* por um investigador inserido social e historicamente. É partindo desse ponto de vista que a etnografia pode entender, como Geertz, “cultura” como um conceito semiótico e, conseqüentemente, a descrição etnográfica também como uma abordagem semiótica.

Todavia, a despeito da torção conceitual que efetuamos acima, praticar etnografia não quer dizer praticar análises semióticas. Pelo menos, não quer dizer “apenas” isso. De acordo com Geertz,

[...] praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento. O que o define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma “descrição densa”, tomando emprestada uma noção de Gilbert Ryle (GEERTZ, 1989, p. 15).

Uma descrição densa, de acordo com Ryle, citado por Geertz, significa a possibilidade e a consecução de “uma hierarquia estratificada de estruturas significantes”, visando à compreensão de como tais estruturas são produzidas, percebidas e interpretadas:

O que o etnógrafo enfrenta, de fato [...], é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplicitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. [...] Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado.

[...]

O que se deve perguntar (a respeito de uma estrutura significativa ou de um complexo delas) [...] não é qual o seu *status* ontológico. [...]

O que devemos indagar é qual é a sua importância: o que está sendo transmitido com a sua ocorrência e através da sua agência [...] (GEERTZ, 1989, p. 20-21).

Agora é que se torna pertinente retomar o conceito de cultura que apresentamos acima e articulá-lo com a prática da etnografia:

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis [...], a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles [os acontecimentos, comportamentos e instituições] podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade (GEERTZ, 1989, p. 24).

Ainda de acordo com o autor, “compreender a cultura de um povo expõe a sua normalidade sem reduzir sua particularidade”, pois colocar um povo “no quadro de suas próprias banalidades dissolve sua opacidade” (GEERTZ, 1989, p. 24). A descrição de qualquer cultura deve ser pensada em termos das construções que ela mesma, como descrição, imagina acerca do povo em questão. Noutras palavras, o essencial ao fazer etnográfico é a assunção de sua natureza necessariamente interpretativa, construída, modelada – o que não quer dizer que esse fazer seja falso, não-fatual ou apenas imaginativo. Por isso, separar o que é modo de representação e o que é conteúdo substantivo, em relação a uma descrição etnográfica, é não apenas artificioso como impossível.

Seguindo o raciocínio iniciado no parágrafo acima, o registro antropológico registra o significado do acontecimento (que jamais pode prescindir – ou fazer-se independente – daquele que o registra), não o acontecimento como acontecimento: “o etnógrafo ‘inscreve’ o discurso social: ele o anota. Ao fazê-lo, ele o transforma de acontecimento passado, que existe apenas em seu próprio momento de ocorrência, em um relato, que existe em sua inscrição e que pode ser consultado novamente” (GEERTZ, 1989, p. 29). Agora chegamos ao ponto em que, seguindo ainda de perto o raciocínio de Geertz, podemos extrair três características da descrição etnográfica: ela é interpretativa; ela interpreta o fluxo do discurso social; e sua interpretação consiste em “tentar salvar o ‘dito’ num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis” (GEERTZ, 1989, p. 31). Mariza Peirano nos dirá, mais à frente, em consonância com o pensamento de Geertz a esse respeito, que toda (boa) etnografia pode incessantemente ser reinventada como “forma pesquisável”.

James Clifford, em *Dilemas da cultura* (2001), argumenta que na década de 20 do século passado a etnografia e o surrealismo se entrelaçaram, na busca por questionar a realidade europeia ocidental a partir do recurso ao estranho, mais especificamente, às sociedades ditas primitivas, contrapondo as verdades locais às alternativas consideradas exóticas. O objetivo era decompor as hierarquias e relações naturalizadas da cultura, a partir da aproximação de uma realidade

cultural desfamiliarizada. Assim, o autor ou artista transmutou-se ele também em etnógrafo, na medida em que se comprometeu com um outro delineado ou pensado não (apenas) em termos socioeconômicos, mas principalmente culturais ou étnicos.

Em relação à atualidade (pós-anos 80), Diana Irene Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro* (2007), defende uma nova virada etnográfica (como “reedição” daquela apresentada por Clifford), como apagamento da fantasia primitivista e reformulação da categoria do “outro”. De acordo com a autora,

[...] assistimos na atualidade [...] ao apagamento da fantasia primitivista, e à reformulação da categoria do “outro”. Reformulação que se dá principalmente por duas razões: primeiro, porque o outro excluído socialmente [...] tem começado a falar [...] por si mesmo. E segundo, porque o outro não é mais o outro radical e puro [...]. Uma e outra razão [...] são, na verdade, as duas faces da mesma moeda. Com a expansão das comunicações e as influências interculturais, as pessoas interpretam aos outros e interpretam a si mesmas numa condição global do que Bakhtin chamou de heteroglossia. [...] A “outridade”, no mundo contemporâneo, já não é mais uma “outridade” radical, “uns e outros” (antropólogos e nativos) participam das mesmas práticas e lutam por ocupar os mesmos espaços simbólicos (KLINGER, 2007, p. 70-2).

É a partir, pois, do conceito de cultura, da articulação entre cultura e etnografia, das características da descrição etnográfica, da aproximação entre artista e etnógrafo e da reformulação da categoria do “outro”, que partimos à nossa próxima tarefa: traçar um panorama comparativo dos filmes *A conquista da honra* e *Cartas a Iwo Jima*, para, em seguida, pensar certos aspectos de *A conquista da honra* a partir da noção de semióforo, proposta por Marilena Chauí, todavia aplicada não mais à sociedade brasileira, mas à estadunidense.

A importância do diálogo que esta tentativa de descrição etnográfica – a partir da experiência de assistir a dois filmes que abordam, de perspectivas distintas, um mesmo episódio – busca estabelecer com o discurso teórico de Chauí é consequência das observações de Mariza Peirano, em “A favor da etnografia”: 1) de que o que muitas vezes empobrece a obra de alguns antropólogos é a ausência de interlocução teórica; 2) de que “toda (boa) etnografia precisa ser tão rica que possa sustentar uma reanálise dos dados iniciais” (o que fazemos agora, em relação aos dados arregimentados por Eastwood e sua equipe); e 3) de que “a reanálise de um corpo etnográfico é prova da adequação e qualidade da etnografia” – pois “rigor analítico e ruído etnográfico não são incompatíveis na antropologia” (PEIRANO, 1995, p. 55-7). Assim é que se pode subscrever a predição da autora, acerca da viabilidade e pertinência de um trabalho como o dos filmes em análise, que se põem numa perspectiva simultaneamente social, inserida historicamente e cuja importância – quer em termos formais (ou materiais), quer em termos simbólicos – só pode ser medida pela construção de uma teoria da significação:

[...] novas análises e reanálises virão para comprovar a fecundidade teórica do trabalho etnográfico. Elas certamente irão reforçar a convicção central dos antropólogos: de que a prática etnográfica – artesanal, microscópica e detalhista – traduz, como poucas outras, o reconhecimento do aspecto temporal das explicações. Longe de representar a fraqueza da antropologia, portanto, a etnografia dramatiza, com especial ênfase, a visão weberiana da eterna juventude das ciências sociais (PEIRANO, 1995, p. 57).

A conquista da honra e Cartas a Iwo Jima

Inicialmente, o projeto do diretor Clint Eastwood – consagrado a partir de filmes como *Menina de ouro* e *Os imperdoáveis* –, quando procurou Steven Spielberg, a quem pertenciam os direitos de produção cinematográfica do livro *Flags of our fathers*, era filmar uma adaptação do mesmo. O livro, da autoria de James Bradley, em parceria com Ron Powers, trata da participação do médico da Marinha estadunidense John Bradley, pai de James, nos conflitos pela posse da ilha de Iwo Jima, parte do território japonês, nos últimos meses da Segunda Guerra Mundial. Foi redigido a partir de pesquisas documentais e de entrevistas realizadas com pessoas que conheceram o Bradley-pai.

No entanto, durante a pré-produção do longa inicialmente projetado (dado a público no Brasil, a partir de 2006, sob o título de *A conquista da honra*), ainda na fase de pesquisa, foi encontrado um outro livro, *Pictures Letters from Commander in Chief*, compilado por Tsuyoko Yoshida, com cartas do general que comandou a batalha do exército imperial nipônico contra os aliados, pela posse do território de Iwo Jima, que serviria como marco inicial para os norte-americanos da campanha bélica em território japonês.

Esse achado, o conjunto de cartas de Tadamichi Kuribayashi para sua família, retiradas, juntamente com outras, do solo de Iwo Jima, permitiu a Eastwood e sua equipe entenderem o outro lado da batalha (que, inicialmente, seria abordada apenas da perspectiva dos vitoriosos). Assim, essas duas fontes escritas ajudaram o diretor a delinear o projeto de dar a público pelo menos duas versões de uma mesma história – a tomada pelos exércitos americanos da estratégica ilha no Pacífico (*A conquista da honra*), e o tenaz movimento de resistência por parte dos japoneses (*Cartas de Iwo Jima*).

Em *A conquista da honra*, o mote para desenvolvimento do filme é a geração de uma imagem-símbolo da guerra, a saber, uma foto na qual se vêem seis homens (cinco fuzileiros e um integrante do corpo médico) erguendo juntos uma tremulante bandeira americana, no alto do monte Suribachi. Essa foto, remetida pelos superiores na hierarquia militar, presentes no confronto, aos burocratas de seu país, foi apropriada pelo governo estadunidense como símbolo do heroísmo de seus combatentes, em solo adversário, e reproduzida *ad nauseam*, tendo a vista o incremento de vendas de bônus de guerra, para a captação de recursos que permitissem a continuidade de financiamento das batalhas. No entanto, a partir de uma estrutura não-linear e fragmentária, o que se apresenta não é, como normalmente ocorre em

filmes de guerra, um vencedor, mas homens que lutam em nome de uma pátria de contornos pouco nítidos – e que sofrem, não apenas a perda de seus companheiros, mas, inclusive, de si mesmos.

Já em *Cartas de Iwo Jima* (originalmente previsto sob o título *Red Sun, Black Sand*), retrata-se a nomeação e a chegada de Kuri-bayashi à ilha. O militar moderniza as ações táticas de seus homens e surpreende os adversários com a alteração da estratégia de combate: supervisiona a construção de fortalezas subterrâneas e de outras encravadas nas reentrâncias de Iwo Jima. Através de suas cartas, recuperadas anos depois, desvela-se um militar culto, arguto e sensível – mas ansioso pela proximidade dos confrontos mais acirrados –, cuja educação formal, completada nos Estados Unidos, viabilizou a compreensão, por parte dos japoneses, de como funcionavam os exércitos adversários e de como seria possível enfrentá-los, mesmo que com um contingente muito menor de homens e armas. Ponto alto do filme, em comparação a outras produções hollywoodianas em torno da mesma temática, é que da mesma forma como os americanos não assumem a postura de heróis, os japoneses não são retratados como derrotados – o que fica são os códigos de ética e honra de uma cultura milenar que sobrevive mesmo às mais adversas situações.

A perspectiva etnográfica que se pode enxergar nos dois filmes diz respeito à opção de seu diretor em não fazer concessões a maniqueísmos clássicos: não se trata de construir mocinhos e vilões, mas de tentar entender ou construir significados a partir das ações dos envolvidos no conflito. O diferencial de *Cartas de Iwo Jima* é que os japoneses são humanizados, ao contrário do que normalmente acontece nas produções conduzidas por americanos: “mais do que homens de capacete que carregam uma arma e têm como objetivo eliminar inimigos, são pessoas com desejos, traumas, enfim, uma história” (BITO, 2009, p. 1). Por esse particular, grande parcela do público japonês identificou-se com a produção – e o diretor pôde contar com o apoio de vários políticos e membros das famílias de soldados japoneses que lutaram na ilha, chegando à tentativa, por parte do Japão, de indicar o filme como seu representante para o Oscar na disputa pela estatueta de melhor filme estrangeiro.

Mais do que uma ilha de areia escura e fétida, devido ao enxofre ali presente, Iwo Jima e sua defesa dizem respeito ao futuro do império japonês. De acordo com Luiza Mitiko Yshiguro Camacho, “as relações do japonês com o outro e com o Estado se estabelecem assentadas na hierarquia. A obediência a ela marca presença na vida cotidiana de qualquer cidadão comum” (CAMACHO, 2003, p. 140). Ainda de acordo com a autora, outros valores nos quais se assenta a cultura japonesa dizem respeito à ética dos débitos, à vergonha, à responsabilidade, à autodisciplina e à competição. Assim, defender a ilha de Iwo Jima é prestar lealdade ao Imperador (que ocupa a posição máxima dentro da hierarquia daquela sociedade) e, mais do que isso, mostrar-se disposto a engajar-se no pagamento (ainda que sempre parcial) de seu débito (ou ônus) para com a nação, e mesmo para com a família: “a ética dos débitos impulsiona o japonês a assumir responsabilidades e

a levá-las até as últimas conseqüências. [...] O não pagamento de todo e qualquer débito é considerado vergonha insuportável” (CAMACHO, 2003, p. 145). Recusar-se a assumir integralmente sua parte no conflito, com responsabilidade e autodisciplina – ainda que seu custo seja a própria vida –, seria, para um japonês, motivo de vergonha. Daí que, em *A conquista da honra*, se vê o atordoamento dos soldados americanos diante do suicídio de vários japoneses sobreviventes – mas derrotados – do conflito: a morte, para aqueles soldados, era a única redenção possível, pois “os japoneses são muito suscetíveis à competição. Um perdedor arrasta vergonha pelos fracassos” e essa vergonha “pode gerar desde o sentimento de humilhação até a eliminação da própria vida” (CAMACHO, 2003, p. 145).

Já em *A conquista da honra*, o diferencial do filme em relação a outros do mesmo gênero diz respeito ao desvelamento das estratégias da indústria cultural para a sensibilização de seu público, com a conseqüente criação de heróis e o fomento dos lucros. Nascia, com o cinema, principalmente, o culto à celebridade – e o longa de Eastwood, peça da engrenagem dessa mesma indústria, ajuda a clarificar como o investimento na foto de Joe Rosenthal para a *Associated Press* transformou três combatentes anônimos – escolhidos semi-aleatoriamente para exercer o papel de heróis – em algumas das mais famosas e admiradas pessoas dos Estados Unidos da América dentro de poucas semanas. Conforme Theodor Adorno e Max Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*, o desenvolvimento, sob a égide do capital, da comunicação de massa – processo que identificam como Indústria Cultural: o conjunto dos meios de comunicação, como cinema, rádio, televisão, jornais e revistas – teve um poderoso impacto sobre a cultura e as conformações ideológicas nas sociedades modernas. E é justamente isso que o filme de Eastwood permite enxergar com clareza.

O livro dos teóricos alemães ressalta, ainda, um aspecto bastante evidente no longa: o trágico, como elemento oriundo da arte, especialmente associado à tragédia grega, fornece à indústria cultural uma capa de profundidade, todavia de modo deturpado, manipulado ou diluído: o trágico é reduzido à ameaça de destruição de quem não participa ou coopera, enquanto seu sentido paradoxal, consistia, no teatro grego, na resistência do herói à ameaça mítica. O trágico não-deturpado (ou seja, em seu sentido original) dependeria da existência de pessoas moralmente fortes – os heróis –, já que o capitalismo tardio, no século XX, é o palco de individualidades fracas. Como não há mais, de acordo com Adorno e Horkheimer (1991), individualidades fortes, com as quais o espectador se identifique (sentido, por isso, temor e piedade, como nas tragédias gregas), a purificação das paixões passa a se dar pelo espetáculo, perdendo a dimensão catártica libertadora da tragédia grega. Assim, a degeneração do trágico nos produtos da indústria cultural tem como uma de suas causas e conseqüências o declínio dos sujeitos psiquicamente bem constituídos, com egos fortalecidos; dá origem a um tipo de masoquismo, com o objetivo de que as pessoas se habituem a apanhar dos mais fortes e a golpear os mais

fracos.

O semióforo em *A conquista da honra*

Como já vimos até aqui, para uma descrição (que é, sempre e necessariamente, também uma análise) que se queira etnográfica, é importante levar em consideração a si mesma como interpretativa, na condição de tradução do fluxo do discurso social; e como tentativa: a) de salvar o 'dito' da sua possibilidade de extinguir-se; e b) de fixá-lo em formas pesquisáveis. Assim, procuraremos entender o filme *A conquista da honra* como descrição etnográfica (todavia sob suporte outro, que não a escrita) de um certo evento social-nacional: a saber, a elevação de uma foto à condição de semióforo, tal como pensado por Marilena Chauí (2000), da sociedade americana coetânea aos anos finais da Segunda Guerra Mundial.

O fato de *A conquista da honra* ser dado a público ladeado por *Cartas de Iwo Jima* nos autoriza a aventar a possibilidade de entendê-los de um ponto de vista discursivo como assunção de sua condição interpretativa. Contrariando outras obras cinematográficas que desejam fazer a tensão entre sujeito e objeto desaparecer, os filmes de Eastwood potencializam tal impasse, ao assumi-lo, e tiram daí sua força. De acordo com Márcio Seligmann-Silva,

Assim como no universo totalitário e unidimensional do fascismo todos, tendencialmente, constituem o Estado-Leviatã, assim também não existe, para o positivismo, tensão entre o sujeito de conhecimento e o objeto estudado. Já para Adorno, ocorre o contrário. Contrariando o ideal positivista que prega aquela relação mecânica e abstrata entre sujeito e objeto, ele afirma que "nada pode ser extraído pela interpretação que, ao mesmo tempo, não seja introduzido pela interpretação (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 11).

A possibilidade de salvar o dito – a saber, simultaneamente, no caso de *A conquista da honra*, a história do médico Bradley contada por via indireta (a partir de pesquisas documentais e de entrevistas, selecionadas e organizadas por seu filho); a construção do culto à personalidade e a manipulação ideológica promovida pela indústria cultural; e, por fim, a possibilidade de desvelamento dessas instâncias discursivas, mediante um olhar que considera qualquer elemento de significação como possível de nos dizer algo a respeito da estrutura de significação sobre a qual o analista se debruça – se ancora na construção de uma forma (o filme, com todos os seus componentes estésicos e estéticos), cuja permanência material torna sempre pesquisável e, portanto, reanalisável (o que fazemos aqui).

De acordo com Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*,

[...] a nação não é apenas uma identidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *idéia* da nação tal como representada em sua cultura nacional.

Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu “poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade [...]”.

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional [...].

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões [...], criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais [...]. Dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica-chave da industrialização e um dispositivo da modernidade [...].

[...] Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...]. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (HALL, 2006, p. 49-51).

É dos conceitos de “nação” como sistema de representação cultural e como comunidade simbólica e de “cultura nacional” como discurso que extraímos o gancho para o texto de Chauí. Ao analisar o mito fundador que subjaz à construção da idéia de nação brasileira, a estudiosa afirma que a palavra mito possui três dimensões: uma etimológica, uma antropológica e uma psicanalítica. Na dimensão etimológica, mito remete à narração pública de feitos lendários da comunidade, e, na dimensão antropológica, ao fato de que essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que “não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade” (Chauí, 2000, p. 9). Em relação ao mito fundador em sua dimensão psicanalítica, a autora o apresenta como “impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e impede de lidar com ela” (CHAUÍ, 2000, p. 9).

No filme em análise, as dimensões etimológica, antropológica e psicanalítica da construção mitológica do herói de guerra e da idéia de nação estão imbricadas. Tanto se faz a narração pública (mediante uma turnê nacional dos três combatentes) dos feitos lendários da comunidade (a tomada de Iwo Jima), quanto se resolvem narrativamente as tensões, conflitos e contradições que não encontram solução possível na realidade – note-se, por exemplo, a discriminação contra o indígena Ira Hayes e a incompreensão de mão dupla (dos outros em relação a seus códigos de conduta, baseados em valores destoantes, e vice-versa); a construção da figura do casal americano padrão (com uma mocinha paradoxalmente oportunista e submissa e de um bonitão simpático), ambos adorados pela imprensa e invejados pelo final feliz – o casamento – a despeito de todas as privações, mas que, todavia, apesar dos prognósticos, esbarra no desemprego; etc. E ainda, do ponto de vista psicanalítico, se repete a imagem de uma nação vitoriosa, varrendo-se para debaixo do tapete os custos sociais que acarreta.

Porém, para a consecução da fundação mítica da nação – e do herói – são necessários semióforos. Um semióforo é entendido pela autora como

[...] objetos, animais, acontecimentos, pessoas e instituições [que estabelecem] [...] comunicação com o invisível. [Um semióforo é, assim,] um signo [...] carregando uma significação com conseqüências presentes e futuras para os homens. [...] Um semióforo é um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica. [...] Um semióforo é fecundo porque dele não cessam de brotar efeitos de significação (CHAUÍ, 2000, p. 11-3).

No caso do filme *A conquista da honra*, o semióforo mais visível é a foto em que aparecem os seis militares empunhando no alto do monte Suribachi a bandeira americana. Contribuem como elementos de significação mais evidentes: a) a disposição dos corpos dos soldados (que constroem uma unidade, pois todos se apóiam mutuamente), sem uma hierarquia – veiculando a mensagem de que, da mesma forma como os combatentes estão irmanados, na mesma luta, que é, por analogia à fncada do mastro, manter a nação de pé, todos os cidadãos americanos, independentemente de sua condição sócio-econômica podem participar daquele evento, contribuindo, dentro de suas (im)possibilidades com a aquisição de bônus de guerra; b) a situação geográfica em que se encontram, pois o alto do monte Suribachi, como ponto mais alto da geografia de Iwo Jima, sinaliza a vitória e a supremacia americana – e, por extensão, dos aliados – contra os inimigos; e c) a impressão de movimento da bandeira, porque sugere, na condição – também ela – de semióforo, a vivacidade da nação. O movimento indica que a bandeira (e por analogia a nação) está-se movendo em prol da vitória, da derrocada dos inimigos e o vento, que podemos ali deduzir, está para indicar o início de uma nova era, varrendo para longe as dores e sacrifícios e sinalizando tempos de glória e triunfo.

Assim, podemos concluir que este semióforo (como justaposição do semióforo da bandeira, da conquista do topo e da união, como dissolução das diferenças individuais) funciona atualizando o discurso da cultura nacional, construindo sentidos que influenciam e organizam as ações e as concepções da nação americana sobre si mesma. Ao desvelá-lo, de dentro de seu próprio sistema, o filme *A conquista da honra* chama a atenção para o fato de que a verdade tem, sempre, um núcleo temporal – que precisa ser continuamente reanalisado.

Referências

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- BITO, A. *Cartas de Iwo Jima*. Disponível em: <<http://cinema.cineclick.uol.com.br/criticas/ficha/filme/cartas-de-iwo-jima/id/1451>>. Acesso em: 15 set. 2009.
- CAMACHO, L. M. Y. O cruzamento de culturas: vida familiar e vida escolar dos estudantes nipo-brasileiros. PPGÉ. *Cadernos de pesquisa*

em educação. Vitória: PPGE / Ufes, v. 9. n. 18. julho/dezembro 2003. , p. 136-159.

CANCLINI, N. G. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

CHAUÍ, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CLIFFORD, J. *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2001.

GEERTZ, C. *Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989, p. 13-41.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KLINGER, D. I. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

PEIRANO, M. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995, p. 31-57.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

SELIGMANN-SILVA, M. *Adorno*. São Paulo: Publifolha, 2003.

Texto aprovado para publicação em outubro de 2009.