

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTU SENSO*
MESTRADO EM HISTÓRIA

Bruno Nunes Kamogawa

O USO HISTÓRICO DO CINEMA PARA
A DIFUSÃO DE IDEOLOGIAS

Goiânia- GO

2018

BRUNO NUNES KAMOGAWA

**O USO HISTÓRICO DO CINEMA PARA
A DIFUSÃO DE IDEOLOGIAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação *Strictu Sensu* em História da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Área de Concentração: Cultura e Poder

Linha de pesquisa: Poder e Representações

Orientação: Professora Dra. Albertina
Vicentini de Assumpção

Goiânia-GO

2018

K15u

Kamogawa, Bruno Nunes

O uso histórico do cinema para[recurso eletrônico]/

Bruno Nunes Kamogawa.-- 2018.

96 f.; il.

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu
em Letras, Goiânia, 2018

Inclui referências f. 92-96

1. Ideologia. 2. Hegemonia - Cultura. 3. Cinema. I.Almeida,
Albertina Vicentini Assumpção Rodrigues de. II.Pontifícia
Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 791(043)

O USO HISTÓRICO DO CINEMA PARA A DIFUSÃO DE IDEOLOGIAS

Dissertação aprovada em 14 de maio de 2018, no curso de Mestrado em História da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História.

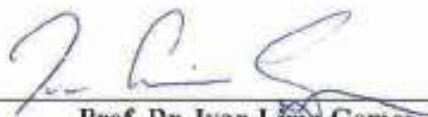
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Albertina Vicentini Assumpção
PUC Goiás / Presidente



Prof. Dr. Eduardo Sugizaki
PUC Goiás / Examinador Interno



Prof. Dr. Ivan Lima Gomes
UFG / Examinador Externo

Prof. Dr. Eduardo Gusmão de Quadros
PUC Goiás / Suplente

Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes
UFG / Suplente

Folha para Dedicatória

Agradeço a Deus,
a minha família
e minha orientadora
pela orientação e sabedoria.

Resumo

Esta tese tem como principal objetivo analisar o papel do cinema como ferramenta de difusão de ideologias, em especial vinculadas a hegemonia da cultura norte-americana. Tal premissa é reforçada após os atentados terrorista pós 11 de setembro, os quais reforçaram e revitalizaram a ideologia do Orientalismo, difundida em produções de Hollywood nas quais a superioridade do Ocidente é constantemente enfocada diante da inferioridade do Oriente.

Palavras – Chave: ideologia, cinema, orientalismo, hegemonia cultural

Abstract

This thesis aims to analyze the role of cinema as a tool for the diffusion of ideologies, especially linked to the hegemony of American culture. This premise is reinforced by the post-9/11 terrorist attacks, which have reinforced and revitalized the ideology of Orientalism, widespread in Hollywood productions in which the superiority of the West is constantly focused on the inferiority of the East.

Key words: ideology, cinema, orientalism, cultural hegemony

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Nova York Sitiada.....	59
Figura 2 – Nova York Sitiada.....	60
Figura 3 – Nova York Sitiada.....	60
Figura 4 – Nova York Sitiada.....	61
Figura 5 – Nova York Sitiada.....	62
Figura 6 – Nova York Sitiada.....	63
Figura 7 – Nova York Sitiada.....	64
Figura 8 – Nova York Sitiada.....	65
Figura 9 – Nova York Sitiada.....	67
Figura 10 – Nova York Sitiada.....	68
Figura 11 – Nova York Sitiada.....	69
Figura 12 – Nova York Sitiada.....	69
Figura 13 – Nova York Sitiada.....	70
Figura 14 – Nova York Sitiada.....	71
Figura 15 – Nova York Sitiada.....	72
Figura 16 – Nova York Sitiada.....	73
Figura 17 – A Hora Mais Escura.....	76
Figura 18 – A Hora Mais Escura.....	77
Figura 19 – A Hora Mais Escura.....	78
Figura 20 – A Hora Mais Escura.....	79
Figura 21 – A Hora Mais Escura.....	80
Figura 22 – A Hora Mais Escura.....	81
Figura 23 – A Hora Mais Escura.....	84
Figura 24 – A Hora Mais Escura.....	84
Figura 25 – A Hora Mais Escura.....	85
Figura 26 – A Hora Mais Escura.....	86

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo 1	
1.1 Sobre o conceito de ideologia.....	12
1.2 Ideologia e Cinema.....	15
1.3 Guerra Fria, hegemonia e <i>american way of life</i>	22
Capítulo 2	
2.1 A visão do Ocidente “Civilizado” sobre o mundo árabe.....	28
2.2 EUA pós-11 de setembro.....	36
2.3 Crise de hegemonia e neoconservadorismo.....	41
2.4 Em nome da segurança.....	45
2.5 Atos simbólicos.....	47
2.6 A justificativa do Ocidente.....	49
Capítulo 3	
3.1 Produção cinematográfica pós-11 de setembro.....	52
3.2 A visão de Hollywood sobre o inimigo ocidental antes do 11 de setembro...54	
3.3 . O pragmatismo norte-americano em Nova York Sitiada – <i>The Siege</i>	56
3.4 O simbolismo da “Hora mais escura”.....	74
Conclusão.....	88
Bibliografia.....	92

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo discutir a relação entre o cinema e a manipulação ideológica, em especial vinculada à indústria cinematográfica norte-americana, tendo como marco questões referentes ao terrorismo pós-11 de setembro de 2001. Neste cenário, destaca-se a grande influência das produções de Hollywood como uma eficaz ferramenta de difusão ideológica e cultural estadunidense sobre o mundo.

A composição destas peças cinematográficas, em certas quantidades, apresentam determinados assuntos de interesse sob uma ótica unilateral, expondo ideias e conceitos vigentes na agenda internacional dos Estados Unidos, o qual representa ou quer representar um ideal de nação ocidental desenvolvida e hegemônica. Outro ponto enfático nestas produções é a clara definição de um “inimigo” que representa a antítese do *american way of life*, como os nativos indígenas, que representavam o atraso frente ao desenvolvimento, os nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, os comunistas na Guerra Fria e finalmente os árabes, especialmente relacionados às crenças muçulmanas.

Historicamente, em produções cinematográficas, o “inimigo” é sempre retratado como um indivíduo repleto de vícios e defeitos em contrapartida ao norte-americano, sempre virtuoso e heroico. Após os atentados de 11 de setembro contra as torres gêmeas do World Trade Center, o estereótipo do árabe/muçulmano quase bestializado foi amplamente difundido em filmes relacionados direta ou indiretamente aos fatos ocorridos em Nova York em 2001.

Desta forma, nota-se com certa clareza a utilização do cinema como uma ferramenta de manutenção do *soft power* norte-americano vinculado ao poder de persuasão, à delimitação dos interesses nacionais e internacionais e especialmente à difusão e consolidação do país como uma superpotência.

Para tanto, esta dissertação utiliza autores que discutem essa questão, como John Thompson (2002), que define a ideologia como um dispositivo de dominação que atua fundamentalmente por meio do convencimento (e não da força), de forma prescritiva, alienando a consciência humana e mascarando a realidade. Já Douglas Kellner (2001) aponta que a cultura midiática é repleta de ideologias que têm como objetivo legitimar o poder da classe dominante em questão, fazendo com que os indivíduos aceitem as condições sociais e o modo de vida imposto.

A utilização histórica do cinema como ferramenta de difusão ideológica é apontada por Marc Ferro (2010) como uma prática inerente a governos totalitários ou

ditatoriais, como os soviéticos, nazistas e fascistas. Contudo, segundo o autor, somente os nazistas utilizaram as produções cinematográficas em toda a sua amplitude como forma de difusão do conhecimento, da cultura e da propaganda, sempre vinculados as questões ideológicas. Vale ressaltar que este uso se tornou referência para os EUA, o qual foi exponencialmente expandido através de Hollywood.

As implicações do 11 de setembro para a hegemonia norte-americana e como este atentado serviu de alerta para o perigo da “disseminação da democracia” são apresentados por Eric Hobsbawm (2005). O autor aponta como a supremacia tecnomilitar afetou a percepção do país sobre o mundo e como este fato piorou a relação os povos árabes.

A análise semiótica dos filmes produzidos frente à temática será baseada nos conceitos do autor Charles Sanders Peirce (2000) sobre os significados produzidos e difundidos nessas obras. Além disso, o simbolismo inerente a estes filmes também será apreciado através das considerações de Pierre Bourdieu (2001).

A visão ocidentalizada do mundo árabe é apontada por Edward Said (2003) como uma invenção cultural e política do Ocidente, que reúne as várias civilizações a leste da Europa sob o mesmo signo do exotismo, inferioridade e barbárie. Tal premissa, segundo o autor, vem sendo reforçada no meio acadêmico, na literatura e demais meios de comunicação. Said compara o Oriente como uma espécie de identidade substituta e até mesmo subterrânea ou clandestina.

Desta forma, este trabalho tem como pressuposto apontar como a produção de filmes norte-americanos, por meio de Hollywood, principalmente pós-11 de setembro, deixam de forma clara e objetiva o posicionamento dos EUA frente ao mundo árabe, considerado por eles como inferior e exótico. Para isso, serão analisados dois filmes, um anterior ao atentado, Nova York Sitiada (1998) e outro que reforça a necessidade norte-americana de promover a “justiça e a democracia”, A Hora Mais Escura (2013), que reforçam o estereótipo do “mulçumano terrorista e bestial” e do soldado norte-americano como corajoso, ético e cordial, tendo suas ações justificadas sempre como necessárias.

A importância de um estudo crítico da produção cinematográfica estadunidense, em especial pós -11 de setembro, justifica-se no apontamento da construção e reforço do estereótipo do “inimigo” dos ideais norte-americanos que, ainda hoje, materializa-se na

figura do árabe muçulmano¹. Uma estratégica histórica que advém especialmente durante a Segunda Guerra Mundial, passando pela Guerra Fria e alcançando literalmente os limites espaciais, com ameaças extraterrestres que sempre ameaçam e são derrotadas pelos EUA.

Devido a contemporaneidade dos eventos e suas consequências ainda em progresso, optou-se pela análise sob a ótica da história do tempo presente, do qual se entende como:

...o período durante o qual se produzem eventos que pressionam o historiador a revisar a significação que ele dá ao passado, a rever as perspectivas, a redefinir as periodizações, isto é, a olhar, em função do resultado de hoje, para um passado que somente sob essa luz adquire significação (apud BERNSTEIN, 1993 apud Ferreira, 2000).

Com isso, a análise de produções cinematográficas vinculadas ou influenciadas direta ou indiretamente aos atentados do 11 de setembro de 2001 parte do pressuposto que vivenciar o presente é um privilégio que contribui para o entendimento do passado. A proximidade com o tema, que pode induzir um certo nível de engajamento por parte do pesquisador, na verdade, conforme cita Chartier (1993):

...ao invés de um inconveniente, pode ser um instrumento de auxílio importante para um maior entendimento da realidade estudada, de maneira a superar a descontinuidade fundamental, que ordinariamente separa o instrumental intelectual, afetivo e psíquico do historiador e aqueles que fazem a história. (CHARTIER, 1993 apud FERREIRA, 2000, p.10).

No primeiro capítulo, serão abordados os conceitos de ideologia como uma análise sistemática das ideias com aplicações políticas, religiosas, culturais, dentre outros. Além disso, também se abordará como estes princípios foram inseridos de forma permanente dentro da construção do cinema como uma ferramenta de entretenimento e difusão de ideologias, especialmente em épocas de conflitos como a Segunda-Guerra, Guerra- Fria ou para legitimar modelos políticos e econômicos como o capitalismo e o comunismo.

¹ Sem deixar de reconhecer as políticas atuais contra a imigração em geral e, em especial, contra refugiados de guerra nas recentes atuações de Donald Trump.

No segundo capítulo, a visão do Ocidente sobre o Oriente é destacada por percepções unilaterais, frequentemente elaboradas por europeus, ligadas em grande parte ao imaginário coletivo como um local exótico e pertencente ao passado, rústico e agressivo se comparado ao desenvolvido e “civilizado” Ocidente. Baseado nestes princípios ideológicos, qualquer ato cometido pelo Ocidente torna-se justificado em nome do desenvolvimento e difusão do processo civilizatório.

Já no terceiro capítulo, as influências e a utilização do cinema como ferramenta para a difusão de ideologias ficam mais evidentes com os nazistas, comunistas e capitalistas, representados por Hollywood. Neste contexto, os atentados do 11 de setembro, aliados a uma política internacional unilateral e a uma presença revitalizada do orientalismo, influenciam o cinema na produção de filmes pragmáticos e cheios de preceitos ideológicos.

Capítulo 1

1.1 Sobre o conceito de ideologia

“Ideologia” é um termo usado no senso comum contendo o sentido de "conjunto de ideias, pensamentos, doutrinas e visões de mundo de um indivíduo ou de um grupo, orientado para suas ações sociais e, principalmente, políticas" (THOMPSON, 2002:45). A ideologia, segundo John Thompson (2002), que recorre criticamente a Karl Marx (2002), é considerada um dispositivo de dominação que atua fundamentalmente por meio do convencimento (e não da força), de forma prescritiva, alienando a consciência humana e mascarando a realidade.

O termo ideologia, usado inicialmente pelo filósofo francês Destutt de Tracy, foi empregado para descrever seu projeto de uma nova ciência, a qual analisaria a sistemática das ideias e sensações. Baseada nos princípios iluministas, seria a resposta filosófica e educacional ao Terror, instaurado na França durante a revolução de 1789.

Segundo de Tracy, a ideologia deveria ser positiva, útil e suscetível de exatidão rigorosa, e sua concepção seria:

... a primeira ciência, pois todo o conhecimento científico envolveria a combinação de ideias. Ela seria, também, a base da gramática, da lógica, da educação, da moralidade e, finalmente, a maior de todas as artes, isto é, a arte de regular a sociedade de tal modo que o ser humano encontraria ali o maior auxílio possível e, ao mesmo tempo, o menor desprazer de sua existência. (apud THOMPSON, 2002:45).

Nesse sentido, essa nova ciência, de acordo com o filósofo, possibilitaria a compreensão da natureza humana e a reestruturação da ordem social e política conforme as necessidades e os anseios do ser humano, preservando-o do erro e preconceito. Porém, com o fim da revolução e ascensão de Napoleão Bonaparte, a ideologia sofreria

transformações, levando-a a um sentido novo e diferente, bem distante da concepção de seu criador.

Bonaparte, que inicialmente se apoiara nas ideias de Tracy na elaboração da nova Constituição, voltou-se contra ele, utilizando-o como bode expiatório para os fracassos do governo, especialmente da Campanha da Rússia. Segundo Thompson. “Napoleão ridicularizou as pretensões da ideologia: ela era, na sua visão, uma doutrina especulativa abstrata, que estava divorciada das realidades do poder político” (Idem: 46). De acordo com Bonaparte:

Nós devemos colocar a culpa dos males que a nossa França sofreu na ideologia, a metafísica obscura que procura, sutilmente, pelas últimas causas, onde se deve colocar a legislação dos povos, em vez de fazer uso das leis conhecidas do coração humano, e das lições da história. Estes erros, inevitavelmente, devem levar, e de fato levaram, a um governo de homens sanguinários... Quando alguém é chamado a revitalizar um Estado, ele deve seguir exatamente os princípios opostos. (apud THOMPSON, 2002: 47)

Em um momento de declínio do imperador, o termo foi usado como arma contra adversários tanto na arena política como religiosa, em uma tentativa desesperada de sustentar o governo. Assim, ainda de acordo com Thompson, como:

(...) o termo ideologia escorregou para a arena política e foi jogado contra os filósofos por um imperador sob estado de sítio, o sentido e a conotação do termo começou a mudar. Deixou de se referir apenas à ciência das ideias e começou a se referir também às ideias mesmas, isto é, a um corpo de ideias que, supostamente, seria errôneo e estaria divorciado das realidades práticas da vida política (THOMPSON, 2002: 47- 48).

Karl Marx desempenhou um importante papel na história e no conceito da ideologia, desde que lhe atribuiu um novo status de instrumento crítico e componente de um novo sistema teórico. Para o pensador, “ideologia, neste sentido, é uma doutrina teórica e uma atividade que olha erroneamente as ideias como autônomas e eficazes e que não consegue compreender as condições reais e as características da vida sócio-histórica” (THOMPSON, 2002: 51).

Considerada por Marx como uma “falsa consciência”, proveniente da divisão do trabalho manual e intelectual, é atribuída como geradora de inversão ou distorção da realidade a favor de ideais ou vontades da classe dominante. De acordo com Marx, em *A ideologia alemã*, “as ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que tem força material na sociedade é, ao mesmo tempo, a sua força intelectual dominante” (MARX, 2002: 54).

Baseando-se nesse pressuposto, “ideologia” passou a ser usado para expressar e fundamentar ideias de uma classe dominante seja no âmbito político, religioso, econômico, social, dentre outros.

De acordo com Slavoz Zizek, citando Gramsci (1994) a ideologia não precisa ser necessariamente determinada por uma base econômica, sendo sua postura muito mais positiva do que crítica.

Gramsci frisa então que as "ideologias historicamente orgânicas" - aquelas que são "necessárias" - tem validade psicológica e "criam o terreno em que os homens se movem, adquirem consciência de sua posição, lutam etc."; essa atenção para com a "validade psicológica" singularizou Gramsci, em certos sentidos, na tradição marxista. (ZIZEK, 1994, : 236)

Em uma ótica cultural, Williams (1994: 28) aponta que ideologias podem ser consideradas como formas de produção cultural coletiva. Contudo, descreve o autor, tendo em conta todas as dificuldades de superposição com outros usos mais comuns, este sentido é aceitável.

Pero es muy diferente a describir toda producción cultural como «ideología», o como «dirigida por la ideología», porque lo que entonces se está omitiendo, como en los usos idealistas de «cultura », es el conjunto de procesos reales y complejos a través de los cuales una «cultura» o una «ideología» son en sí mismas producidas. (WILLIAMS, 1994:28)

Assim, tal definição pode ser utilizada tanto para descrever crenças de uma classe quanto apontar princípios ou posições teóricas gerais, dogmas, visões de mundo, dentre outros:

el historiador de la cultura estudia son las prácticas sociales y las relaciones sociales que producen no sólo «una cultura» o «una ideología» sino, más significativamente, aquellos estados y obras dinámicas y reales dentro de las cuales no sólo existen continuidades y determinaciones persistentes, sino también tensiones, conflictos, resoluciones e irresoluciones, innovaciones y cambios reales. (idem: 29)

Em uma visão totalmente contrária, Douglas Kellner (2001: 85) afirma que a cultura da mídia é repleta de ideologias, cujo intuito serve como ferramenta para legitimar o domínio da classe dominante. De acordo com autor, a ideologia faz com que os indivíduos aceitem as condições sociais e o modo de vida que lhes é imposto:

A ideologia apresenta como naturais, como senso comum, condições que são fruto de uma construção histórica, como se fosse natural Rambo massacrar centenas de indivíduos e depois voltar-se para o governo e seus computadores. (KELLNER, 2001: 147).

Neste sentido, destaca Kellner, a ideologia apresenta características atrativas e sedutoras, inserida na cultura midiática para auxiliar na legitimação do *status quo* presente.

1.2 Ideologia e Cinema

Com o fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os países europeus enfrentaram uma gravíssima crise econômica, com significativos reflexos sociais e políticos. Em meio a um continente abalado pelo conflito, movimentos radicais e totalitaristas começaram a despontar durante o período entreguerras (1918 – 1939).

Segundo Eric Hobsbawm, “Parecia óbvio que o velho mundo estava condenado. A velha sociedade, a velha economia, os velhos sistemas políticos tinham, como diz o provérbio chinês, ‘perdido o mandato do céu’. A humanidade estava à espera de uma alternativa”. (HOBSBAWNM, 2005: 62)

Ao mesmo tempo, a Itália, no início da década de 1920, viu a tomada do poder pelos fascistas, liderados por Benito Mussolini. A Rússia, que havia sofrido a ação revolucionária bolchevique, incorporou ao seu domínio outras nações eslavas, criando a União Soviética. Com a morte de Lenin, o primeiro líder soviético, em 1924, Stalin tornou-se o comandante do império soviético. Todo esse cenário é conhecido em História como o “Período entreguerras”, haja vista que foi o totalitarismo desenvolvido pelos Estados descritos acima que montou o cenário para a Segunda Guerra Mundial.

Na Alemanha, com uma situação política e econômica caótica, muitos movimentos políticos radicais ganharam adesão popular, como o Movimento Espartaquista (facção comunista da Alemanha) e o Movimento Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães, que fundou o Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães, mais tarde conhecido como Partido Nazista, liderado por Adolf Hitler a partir de 1921.

Nesse contexto, esse período foi marcado pela ascensão e consolidação dos regimes que utilizaram os meios de comunicação de massas, principalmente o cinema, como instrumentos de propaganda política e de influência da opinião pública. Segundo Marc Ferro, “desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço.” (FERRO, 1992: 14)

Os primeiros a se apossarem do cinema, a encararem o cinema em todo seu potencial como instrumento de propaganda ideológica e meio de comunicação com as massas foram os soviéticos, nazistas e fascistas, diz Marc Ferro: “os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura”. (idem: 72)

Tal percepção levou políticos soviéticos, como Trotski e Lunatcharski, a destacarem o papel do cinema como arma de propaganda e persuasão. De acordo com Leon Trotski, “o cinema é um instrumento que se impõe por si mesmo, é o melhor instrumento de propaganda. (...) Precisamos nos inteirar do cinema”. (idem:27 e 72)

Dentro desse determinismo explícito dos dirigentes em apoderar-se do cinema, controlá-lo e dominá-lo, seu objetivo e destinação se tornaram também explícitos. “O cinema deve ser um contraponto para os atrativos do álcool, da religião (...) a sala de cinema deve substituir o boteco e a igreja, deve ser um suporte para a educação das massas”. (FERRO, 1992:27)

De acordo com Ferro, “Lunatcharski chegou mesmo a fazer um filme, em 1918, mostrando a necessidade de aproximação entre burguesia esclarecida e classe operária”. Contudo, os bolcheviques eram homens de letras e o cinema não integrou verdadeiramente suas preocupações. “Os soviéticos só colonizaram de fato a produção cinematográfica por volta de 1927-1928, quando Stalin realizou a intenção de Trotski” (idem: 72).

No caso dos nazistas, afirma Ferro, o filme foi privilegiado e vislumbraram no cinema um importante meio de comunicação e difusão dos ideais nazistas. “O cinema não foi apenas um instrumento de propaganda para os nazistas. Ele também foi, por vezes, um meio de informação, dotando os nazistas de uma cultura paralela. (...) Os nazistas foram os únicos dirigentes do século XX cujo imaginário mergulhava, essencialmente, no mundo da imagem”. (idem, ibidem: 73).

Neste cenário, o cinema sempre foi considerado o grande propulsor da propaganda ideológica nazista. “...Para que nossas ideias penetrem na escola”, escrevia o doutor Rust, assistente de Goebbels, “nada melhor que o filme...” (GOMES, 1981, p. 154).

Durante o regime nazista, foram produzidos aproximadamente 1.400 longas-metragens, exaltando o nazismo com o intuito de estimular grande parte da população alemã a aderir às suas práticas e ideologias. “A Alemanha durante este período estava em segundo lugar na produção cinematográfica mundial, atrás apenas dos Estados Unidos” (LOBASSI, 2008: 314)

Anteriormente à ascensão de Hitler ao poder, foram produzidos os primeiros filmes de propaganda nazista, com destaque para: Parteitag der NSDAP in Nürnberg (“O Congresso do NSDAP em Nuremberg”, 1927), Hitlers Braune Soldaten Kommen (“Os Soldados Marrons de Hitler Chegam”, 1930), Hitlerjugend in den Bergen (“A Juventude Hitlerista nas Montanhas”, 1932), Triumphfahrt Hitlers durch Deutschland (“Viagem Triunfal de Hitler pela Alemanha”, 1932), Hitler über Deutschland (“Hitler sobre a Alemanha”, 1932) e Deutschland erwacht! (“Desperta, Alemanha!”, 1932).

Segundo o sociólogo e historiador alemão Siegfried Kracauer, a relação cinema-sociedade integra uma complexa análise comportamental da Alemanha a partir de 1910, revelando tendências psicológicas dominantes no país e que influenciaram no curso dos acontecimentos. Com um olhar crítico, o autor destacou as características de uma sociedade instável e adoentada, fato que refletia nas produções artísticas:

No social whole existed in Germany. The middle-class strata were in a state of political immaturity against which they dreaded to struggle lest they further endanger their already insecure social condition. This retrogressive conduct provoked a psychological stagnation. Their habit of nurturing the intimately associated sensations of inferiority and isolation was as juvenile as their inclination to revel in dreams of the future. (KRACAUER, 1966: 33).²

Assim, o cinema seria um reflexo do inconsciente de uma sociedade culturalmente elevada, mas mentalmente enferma. “And, in general, it will be seen that the technique, the story content, and the evolution of the films of a nation are fully

² Não havia assistência social na Alemanha. Os extratos da classe média estavam em estado de imaturidade política contra o que eles temiam se esforçar para não pôr em perigo a sua condição social já insegura. Essa conduta retrogressiva provocou uma estagnação psicológica. Seu hábito de nutrir as sensações intimamente associadas de inferioridade e isolamento era tão juvenil quanto sua inclinação a revelar-se nos sonhos do futuro. (KRACAUER, 1966: 33)

understandable only in relation to the actual psychological pattern of this nation.” (KRACAUER, 1966:5).³

Através da análise de filmes produzidos entre 1910 a 1920, pode-se notar uma conjunção de fatores que culminaram no surgimento do nazismo nos anos 30. Assim, revelou-se uma relação intrínseca entre a produção cinematográfica da época e o sentimento coletivo da sociedade:

What films reflect are not so much explicit credos as psychological dispositions those deep layers of collective mentality which extend more or less below the dimension of consciousness. Of course, popular magazines and broadcasts, bestsellers, ads, fashions in language and other sedimentary products of a people's cultural life also yield valuable information about predominant attitudes, widespread inner tendencies. But the medium of the screen exceeds these sources in inclusiveness. (KRACAUER, 1966:6).⁴

De acordo com Kracauer, o filme permite ao espectador se identificar com os personagens e temas abordados, tornando os indivíduos sujeitos a um campo de testes para novas formas de identidade social.

In transferring them to the screen, work to the interest of Nazi Germany. They treated souls like prisoners of war; they endeavored to duplicate in the field of psychology Germany's achievements in Europe. (KRACAUER, 1966:288).⁵the Nazis tried to conquer and occupy all important positions in the minds of their audiences, so as to make their souls.

Nesse contexto, a propaganda ideológica nazista nutria-se dos sentimentos mais irracionais do inconsciente coletivo, como a “pureza genética” da raça ariana, o que justificava a exacerbação da violência e a destruição em função da defesa deste ideal, representado pela suástica.

³ E, em geral, verá que a técnica, o conteúdo da história e a evolução dos filmes de uma nação são totalmente compreensíveis apenas em relação ao padrão psicológico atual dessa nação. (KRACAUER, 1966: 5)

⁴ O que os filmes refletem não é tão explícito quanto as disposições psicológicas, aquelas camadas profundas de mentalidade coletiva que se estendem mais ou menos abaixo da dimensão da consciência. É claro que as revistas e transmissões populares, best-sellers, anúncios, modas em linguagem e outros produtos sedimentares da vida cultural popular também produzem informações valiosas sobre atitudes predominantes, tendências internas generalizadas. Mas o meio da tela excede essas fontes na inclusão. (KRACAUER, 1966:6)

⁵ Ao transferi-los para a tela, os nazistas tentaram conquistar e ocupar todas as posições importantes na mente de suas audiências, de modo a tornar suas almas funcionais ao interesse da Alemanha nazista. Eles trataram almas como prisioneiros de guerra; eles tentaram duplicar no campo da psicologia as conquistas da Alemanha na Europa. (KRACAUER, 1966:288)

While American films usually reflect society or national life through the biography of some hero representative of his epoch, these German films, conversely, reduce individuals to derivatives of a whole, more real than all the individuals of which it consists. Whenever isolated German soldier faces are picked out in the campaign films, their function is to denote the face of the Third Reich. Hitler himself is not portrayed as an individual with a development of his own but as the embodiment of terrific impersonal powers or better, as their meeting place; in spite of many a reverential close-up, these films designed to idolize him cannot adapt his features to human existence. (KRACAUER, 1966:289)⁶

Valendo-se de ferramentas semelhantes, as produções contrárias aos regimes fascistas e nazistas também se multiplicaram na Europa e Estados Unidos, com destaque para o filme “O Grande Ditador” (The Great Dictator), que abordava de forma humorística o nazismo e seus apoiadores. De acordo com Deleuze, “Chaplin soube escolher os gestos próximos e as situações distantes correspondentes, de modo a fazer emergir ao mesmo tempo de sua relação uma emoção particularmente intensa e um riso, e a redobrar o riso por meio desta emoção”. (DELEUZE, 1983: 212)

A obra, produzida com recursos do próprio Charles Chaplin, abordava de forma cômica a figura de Adolf Hitler, Benito Mussolini e seus seguidores, servindo de alerta contra regimes ditatoriais e também de evidência explícita da intencionalidade do ator em posicionar-se contra o nazismo e o fascismo. De acordo com Lobassi:

Chaplin fez O Grande Ditador com um claro objetivo, apontando o dedo e denunciando os crimes de Hitler. À certa altura, na cena final, já não temos nem o barbeiro nem o ditador, mas claramente o próprio realizador, o próprio autor diante das câmaras, num discurso claro em que expõe firmemente as suas ideias (LOBASSI, 2009:10)

Tais precedentes impulsionaram a produção de filmes antinazismo de forma explícita, conforme declaração do produtor francês Darryl F. Zanuck: “Se vocês me acusarem de ser antinazista, estarão com a razão... E se me acusarem de produzir filmes que insistem sobre a necessidade de incrementar a defesa nacional, também terão razão”. (Apud FERRO, 1992:31).

⁶ Enquanto os filmes americanos costumam refletir a sociedade ou a vida nacional através da biografia de um herói representativo de sua época, esses filmes alemães, ao contrário, reduzem os indivíduos a derivados de um todo, mais reais do que todos os indivíduos de que consiste. Sempre que os rostos do soldado alemão isolado são escolhidos nos filmes da campanha, sua função é denotar o rosto do Terceiro Reich. O próprio Hitler não é retratado como um indivíduo com um desenvolvimento próprio, mas como a encarnação de potenciais poderes impessoais, ou melhor, como seu lugar de reunião; apesar de muitos um close-up reverencial, esses filmes projetados para imitá-lo não podem adaptar suas características à existência humana. (KRACAUER, 1966:289)

Contudo, a produção do cinema francês em relação a essa temática era considerada “insossa” pelos Estados Unidos, que não entendia a passividade do país frente ao perigo eminente em meados 1939. “Nesse mesmo ano eram produzidos nos Estados Unidos dezoito filmes explicitamente antinazistas (*Beast of Berlin*, *U-Boat 29*, etc.). A eles é preciso acrescentar três filmes soviéticos antinazistas que faziam parte de um total de dezesseis filmes da URSS apresentados em Nova York: *The Oppenheim Family*, *Concentration Camp* e *The Great Citizen*.” (FERRO, 1992: 32).

Nesse contexto, os Estados Unidos já haviam claramente escolhido o seu inimigo mesmo antes de 1939. “Para explicar a atitude dos cineastas e produtores norte-americanos, pode-se imaginar que esse quadro é resultante, essencialmente, de uma maioria de cineastas alemães refugiados, ou ainda de judeus de origem alemã ou americana”, afirma Marc Ferro. (idem: 32).

De acordo com o autor, “uma vez declarada a guerra, Roosevelt deu instruções precisas no sentido de desenvolver um cinema que glorificasse o justo direito e os valores americanos” (ibidem, idem: 32). Assim, nota-se claramente o uso dos filmes como ferramenta de difusão da ideologia americana agrupados em grupos de filmes antinazistas, antijaponeses, para justificar a aliança com Moscou, dentre outros.

Produzidos por Hollywood com o apoio e coordenação do Departamento de Informação de Guerra (Office War Information - OWI), os filmes integravam o esforço de guerra, sendo divididos em documentários (curta e longa metragem) e atualidades (filmes militares e políticos). Contudo, devido a divergências criativas, decidiu-se que os filmes para o grande público deveriam manter-se como um entretenimento, mas impregnado de características ideológicas.

A parceria entre o Conselho de Publicidade de Guerra (War Advertising Council - WAC), com a OWI e o Departamento do Tesouro foi importante para solidificar a parceria entre o governo e a iniciativa privada na produção e divulgação de cartazes, revistas, filmes e até organização de eventos com esse objetivo. (SPARROW, 2011: 134).

Dentre as inúmeras produções, destacam-se os filmes *Citizen Kane* (Cidadão Kane, 1941), de Orson Welles; *Man Hunt* (1941), de Fritz Lang; *The Wife Takes a Flyer* (1942), de Richard Wallace; *The Devil with Hitler* (1942), de Gordon Douglas; *Hitler, Dead or Alive* (1942), de Nick Grinde; *Once Upon a Honeymoon* (1942), de Leo McCarey; *Star Spangled Rhythm* (1942), de George Marshall; *Nazty Nuisance* (1943), de Glenn Tryon; *The Strange Death of Adolf Hitler* (1943), de James Hogan e *The*

Hitler Gang (1944), de John Farrow. Os estúdios produziram ainda animações de guerra como: Blitz Wolf (1942), Tin Pan Alley Cats (1943), Scrap Happy Daffy (1943), Spies (1943); Daffy – The Commando (1943); Russian Rhapsody (1944); Plane Daffy (1944) e Herr Meets Hare (1945).

Os filmes norte-americanos, conforme descreve Marc Ferro, apresentam traços em comum quanto falavam sobre nazismos:

- o povo alemão aparece sempre dissociado do regime; este só tem influência sobre os adolescentes ou sobre gente sem experiência;
- a vontade do povo alemão bem como sua capacidade de resistência ao nazismo são superestimadas;
- a ação sempre se passa em cidades médias ou pequenas;
- o funcionamento do terror e sua ligação com o sistema são descritos a partir do interior, como poucos romances já conseguiram fazer. As formas exteriores da vida política, a própria história do movimento nazista ocupa um lugar importante apenas em documentários;
- nos filmes de ficção, o resultado do triunfo do nazismo é a ruptura das relações familiares e das relações de boa vizinhança (idem: 34).

Em relação à atuação e representatividade do próprio Estados Unidos neste conflito, certos pontos são enunciados de forma clara e precisa dentro do cinema, como:

- manutenção da boa vizinhança, marca das liberdades norte-americanas;
- participação ativa dos Estados Unidos nas principais batalhas;
- heroísmo e bravura do soldado americano;
- o crescente poder bélico americano;
- a mensagem de otimismo diante dos obstáculos;
- a figura da esposa ou namorada fiel, que aguarda o retorno de seu amado como herói de guerra.

Esse senso de “heroísmo norte-americano” foi amplamente difundido nos filmes, nos quais os soldados sempre estavam dispostos a se sacrificar em prol do grupo ou dos cidadãos europeus indefesos perante os nazistas. “Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de

trazer benefícios aos seus semelhantes”, descreve Campbell sobre o poder do mito. (CAMPBELL, 2004: 36)

A moralidade das ações militares norte-americanas dificilmente é colocada em dúvida nessas produções elaboradas sobre temáticas, como: a libertação da Europa, resgate dos civis e punição aos nazistas. “As Romanowski (1993) insightfully averred several years ago, film has long been recognized as a powerful transmitter of culture, because it transmits beliefs, values, and knowledge; serves as a cultural memory; and offers social criticism. Consequently, the cinema remains a continual battleground in the cultural conflicts in America”. (HASIAN, 2001, 342).⁷

1.3 Guerra Fria, hegemonia e *american way of life*

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o cenário global tornou-se razoavelmente estável e claramente dividido entre duas superpotências: Estados Unidos e União Soviética. “A Guerra Fria entre os EUA e a URSS que dominou o cenário internacional na segunda metade do breve século XX... Gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais.” (HOBSBAWM, 2005: 224)

Em um cenário repleto de tensões globais, o cinema mais uma vez se tornou a ferramenta ideal para a difusão de ideologias, principalmente as ligadas ao *American Way of Life*⁸ e contra a “ameaça vermelha” do Comunismo. Nesse sentido, é válido mencionar que Hollywood tornou-se a maior produtora de cultura de massa do mundo, portanto da cultura americana propagada pela indústria.

Em uma abordagem mais extrema, Strinati (1999:36) aponta que “a cultura popular norte-americana é considerada representante de todos os males da cultura de massa”, sendo o cinema hollywoodiano parte integrante. Neste sentido, uma certa quantidade de filmes produzidos a partir daí são coerentes com o papel que os EUA desempenharam e desempenham de superpotência.

⁷ Como Romanowski (1993) revelou perspicazmente há vários anos, o filme tem sido reconhecido como um poderoso transmissor de cultura, porque transmite crenças, valores e conhecimento; serve como uma memória cultural; e oferece críticas sociais. Consequentemente, o cinema continua a ser um campo de batalha contínuo nos conflitos culturais na América. (HASIAN, 2001, 342)

⁸ O *american way of life* (estilo de vida americano) foram os felizes anos 20 (1924-1929). Eles se caracterizaram por uma prosperidade econômica. A melhora do nível de vida foi alcançada graças à evolução da técnica, organização do trabalho, desenvolvimento das indústrias química, mecânica e elétrica, concentração de empresas e crescimento industrial norte-americano, estimulado pelo forte protecionismo. O sinal mais significativo deste estilo de vida foi o consumismo, materializado na compra exagerada de eletrodomésticos e veículos. (SAMPAIO, 2013: 45)

Entretanto, aponta Kellner (2001: 123), os textos culturais presentes nas produções cinematográficas não podem ser rotulados apenas como “conservadores” ou “liberais”, tendo uma abordagem multicultural, sem ideologia dominante, unificada e estável, abordada por diferentes grupos sociopolíticos. Essa expansão possibilita a exploração de vários discursos através de imagens, figuras, narrativas e formas simbólicas (representações ideológicas de sexo, sexualidade, raça e classe), fato este realizado por Hollywood visando o lucro em ambas as vias.

Sobre este fato, Douglas Kellner, aponta o conflito entre grupos dentro da dessa produção cultural:

(...) alguns filmes dos anos 1960 apresentavam discursos antibelicistas e defendiam posições da contracultura (por exemplo, *Vietnam: the year of the pig*), enquanto outros, como os *Boinasverdes* (*The Green Berets*, 1967) representavam positivamente a intervenção americana no Vietnã e atacavam a contracultura. Ao longo dos anos 1970 até hoje, a cultura da mídia em geral tem sido um campo de batalha entre grupos sociais em competição: algumas de suas produções defendem posições liberais ou radicais enquanto outras defendem posições conservadoras”. (KELLNER, 2001: 77)

Em um viés mais conservador e pró-governo, o filme *Rambo* traz uma leitura extremamente ideológica da figura de um militar que lutou na Guerra do Vietnã e culpa a sociedade por transformá-lo em um pária, um proscrito, por não valorizar seu esforço e sacrifício. Para Kellner, o personagem interpretado por Sylvester Stallone representa “um conjunto específico de imagens do poder masculino, da inocência e da força americana e do heroísmo do guerreiro, imagens que servem de veículo para as ideologias masculinista e patriótica que foram importantes durante a era Reagan.” (KELLNER, 2001: 82)

As produções cinematográficas que abordam a Guerra do Vietnã constituem, na verdade, uma incapacidade de aceitar a derrota nesse conflito ao transformar o soldado em um grande herói vitorioso. Segundo Kellner:

Nessas fantasias cinematográficas, é sempre o “inimigo” que realiza atos viciosos e maldosos, ao passo que os americanos são virtuosos e heroicos. Cumulativamente, os filmes de retorno ao Vietnã exibem uma reação defensiva e compensatória à derrota militar no Vietnã e, diríamos, uma incapacidade de aprender as lições das limitações do poderio americano e da complexa mistura de “bem” e “mal” presente em todos os cometimentos históricos.” (ibidem, idem: 88)

Esse trauma exacerbou a necessidade de celebrar o herói de guerra em uma luta entre o “bem” contra o “mal”, em um universo onde os americanos representam os

defensores da democracia e da liberdade, é claro, sempre com características intrínsecas de uma sociedade capitalista e consumista. Filmes aparentemente voltados ao entretenimento destacam essas características, como *Top Gun – Asas Indomáveis*, que, ambientado durante a Guerra Fria, “(...) trata principalmente de competição e vitória: mulheres, honra militar, esportes e sucesso social. Louva despididamente o valor de se estar por cima, ser elite, o melhor, o vencedor.” (idem, p. 105).

Em outro enfoque, filmes produzidos também por Hollywood destacam os efeitos negativos da guerra, a perda de vidas, os efeitos psicológicos nos combatentes e em suas famílias e comunidades, com destaque para *Platoon*, *Apocalypse Now*, *Nascidos para Matar*, *Nascido em 4 de julho*, *Pecados de Guerra*, *Bom dia Vietnã*, dentre outros. Um ponto em comum, além do enfoque na guerra, é o fato de todos serem produtos de uma cultura de massa, com efeitos cumulativos em todos os espectadores atingidos por eles. Sobre estes efeitos, Kellner destaca que:

Contudo, em geral, foram os efeitos cumulativos dos filmes e da música dos anos 1960 que articularam ideologias contraculturais capazes de fomentar certos movimentos e de afetar o modo como as pessoas julgam, falam e se comportam. Ou então são os efeitos cumulativos das imagens racistas de árabes nos filmes, nos noticiários e nos programas de televisão que possibilitaram mobilizar discursos antiárabes em eventos políticos como a Guerra do Golfo. (...) Certas imagens ressoam em nossas experiências e são assimiladas por nossa mente, levando-nos depois a certos pensamentos e ações. Às vezes, figuras populares como Rambo, Madona, Beavis e Butt-Head tornam-se extremamente ressoantes, mobilizando pensamentos e comportamentos; então há quem queira ser Rambo” (KELLNER, 2001: 140).

Com o desgaste do tema “Síndrome do Vietnã”, os filmes *Top Gun* (1986) e *Águias de Aço I e II* (1985 e 1980), afirma Kellner (idem:115), preparam o público para a distensão nas relações com a União Soviética e a produção de um novo inimigo, os árabes, representados por Saddam Hussein. As duas produções proporcionam e incentivam o crescimento de sentimentos racistas contra os árabes através de imagens negativas e estereotipadas.

Com um conteúdo extremamente racista, alerta o autor, “retrata os árabes como sádicos, sub-humanos e vilões. O líder árabe, bem parecido com Saddam Hussein, é perverso e ditatorial. Os árabes torturam o piloto americano capturado e o condenam à morte arbitrariamente, sem nenhum processo”(idem: 114). Além disso, Kellner alerta para outro sentimento exacerbado nos filmes, o prazer pela destruição do “inimigo”:

Na cena final, de duelo, o próprio líder árabe confisca um avião para travar combate com os americanos depois que estes libertaram o piloto capturado, e o público é induzido a aplaudir quando o jovem adolescente explode o avião do líder árabe. Esta cena reproduz o tropo perturbador dominante nos filmes hollywoodianos de aventura, desde Guerra nas Estrelas até hoje, em que o público é mobilizado por imagens de destruição total. Esse público está sendo ansiado a esperar pela total obliteração dos países inimigos como o Iraque, e tais, portanto, produzem prazer com destruição em massa – prazer que seria mobilizado pelos vídeos computadorizados de bombardeios high-tech na Guerra do Golfo”. (idem, ibidem: 115)

Neste cenário tecnológico, político e ideológico, o filme *Independence Day* (1996) aborda temas relativos ao patriotismo norte-americano, valores tradicionais (casamento, família), poderio militar, religião, violência e união do mundo – pelos Estados Unidos – em razão de um bem comum, no caso a destruição de alienígenas invasores que pretendiam consumir os recursos naturais do planeta Terra. Este filme *blockbuster*, através de cenas de ação e efeitos especiais, transforma a guerra em um espetáculo estético e incentiva de certa forma o militarismo.

Em um tom conservador, alerta Douglas Kellner, mais uma vez as forças armadas servem de cenário para imagens de heroísmo, união, masculinidade e autoafirmação do poder norte-americano.

O espectador na emoção da morte tecnológica fundindo Eros e Tântatos, energia libidinosa e destruição, em imagens de tecnoguerra, ajudando assim a produzir a disposição psicológica a emocionar-se com imagens de tecnomorte em acontecimentos como a Guerra do Golfo contra o Iraque” (idem:145).

Em continuidade, outra superprodução, o filme *Nova York Sitiada* (1998), com faturamento de aproximadamente US\$ 110 milhões, mais uma vez aborda temas relacionados ao terrorismo, patriotismo e sua relação com os países árabes. Segundo Bajaa, citando Kellner:

A meticulosidade desta indústria é o que faz dela possuir uma estrutura fortificada no cenário cinematográfico e, inclusive, na formulação de paradigmas, de modo que a crença estadunidense fique nas entrelinhas a partir de um posicionamento assertivo em torno de certas questões que estão entrelaçadas ao direcionamento do país mentor destas produções ditas culturais”. (KELLNER, 2001 apud BAJAA, 2015:21).

Neste sentido, afirma Bajaa, o pragmatismo norte-americano torna-se evidente “ao mesclar fatos da vida real das pessoas e suas emoções com ações do país acerca dos conflitos internacionais no qual se fez presente” (BAJAA, 2015:21). Desta forma, o

filme utiliza-se do atentado contra o World Trade Center em 1993 para exacerbar o temor contra novos ataques que estão em destaque no filme.

Novamente, recorrendo à consagrada fórmula de filmes de ação hollywoodianos, Nova York Sitiada apresenta um enredo que explica e justifica a presença e a intervenção dos EUA no mundo árabe e condena a retaliação contra as suas ações, especialmente em solo americano, o grande temor de governantes e cidadãos norte-americanos.

Nova York Sitiada foi a produção do cinema norte-americano escolhida para apresentar de maneira sutil como os Estados Unidos fazem o uso da sua mais importante estrutura do poder brando para cobrir as suas novas extensões de interesse. O filme traz de maneira global os principais conjuntos doutrinários e posicionais dos Estados Unidos acerca do mundo árabe”. (idem:30)

Com a saturação de produções nessa temática, a indústria de Hollywood buscava ainda resgatar momentos históricos nos quais o país se destacou mundialmente, como a participação na Segunda Guerra Mundial em produções como Resgate do Soldado Ryan (1998) e Band of Brothers (2001), dirigidos pelo mesmo diretor de descendência judaica, Steven Spielberg. O retorno a esse tema de tempos em tempos é justificado por Marouf Hasian:

Interest in World War II films has waxed and waned, and these changes often reflect the mercurial attitudes of audiences who have different generational needs and expectations. In the 1950s and 1960s, movies like *Battleground* and *12 O’Clock High* tried to give viewers some inkling of the pressures and nobility of war, but by “the late 1970s, the Second World War had ceased to be of interest to popular filmmakers”. In the 1990s, things have drastically changed, as audiences across the country have shown an interest in reading works like Brokaw’s (1998) *The Greatest Generation*. One New York Times critic, Canby (1998), remarked that “With *Saving Private Ryan*, war is good again”. This is perhaps an exaggeration, but it nonetheless reflects the renewed interest that Americans have in learning about and commemorating some of the events of World War II. (HASIAN, 2001: 345)⁹

⁹ O interesse nos filmes da Segunda Guerra Mundial diminuiu e diminuiu, e essas mudanças muitas vezes refletem as atitudes mercuriais do público que têm diferentes necessidades e expectativas geracionais. Nos anos 1950 e 1960, filmes como o *Battleground* e o *12 O’Clock High* tentaram dar aos telespectadores um indício das pressões e da nobreza da guerra, mas, “no final da década de 1970, a Segunda Guerra Mundial deixou de interessar os cineastas populares. Na década de 1990, as coisas mudaram drasticamente, já que o público em todo o país mostrou interesse em obras de leitura como Brokaw’s (1998) *The Greatest Generation*. Um crítico do New York Times, Canby (1998), observou que com “O resgate do soldado Ryan, a guerra é boa de novo”. Isso talvez seja um exagero, mas, no entanto, reflete o interesse renovado que os americanos têm em aprender e comemorar alguns dos eventos da Segunda Guerra Mundial; (HASIAN, 2001: 345)

A produção de filmes que abordam de forma negativa o mundo árabe e o islamismo, temática em significativo decréscimo nas produções de Hollywood, foi renovada pelos ataques terroristas do 11 de setembro de 2001, os quais destruíram as torres gêmeas do World Trade, uma parcela do Pentágono e vitimou milhares de cidadãos americanos em seu próprio país. Uma tragédia convertida em oportunidade para os conservadores norte-americanos implementarem suas ideologias, principalmente com o auxílio dos meios de comunicação de massa, em relação ao mundo árabe.

Capítulo 2

2.1 A visão do Ocidente “Civilizado” sobre o mundo árabe

As percepções sobre o Oriente, frequentemente elaboradas por europeus, estão ligadas em grande parte ao imaginário coletivo como um local exótico e pertencente ao passado, rústico e agressivo, se comparado ao desenvolvido e “civilizado” Ocidente. Segundo Edward Said, o “Oriente era quase uma invenção europeia (...) uma representação europeia do Oriente e de sua ruína contemporânea”. (SAID, 2003: 13)

De acordo com o autor:

Oriente não é apenas adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma das suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro. Além disto, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) com sua imagem, ideia, personalidade, experiência contrastantes. (idem: 13)

Desta forma, o Oriente não é apenas um cenário imaginário, mas parte integrante de civilização e cultura europeia. “O Orientalismo expressa e representa essa parte em termos culturais e mesmo ideológicos, num modo de discurso baseado em instituições, vocabulário, erudição, imagens, doutrinas, burocracias e estilos coloniais”, afirma Said. (idem: 14)

Para Edward Said, o Orientalismo surge como uma definição acadêmica, que, mesmo em desuso por especialistas, ainda continua a viver através das doutrinas sobre o Oriente e o oriental. “O Orientalismo é um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica entre o ‘Oriente’ e (a maior parte do tempo) o Ocidente”. (idem: 14).

Os estudos sobre o Oriente, destaca o autor, possibilitaram a consolidação do Ocidente. “A cultura europeia ganhou força e identidade comparando-se com o Oriente com uma espécie de identidade substituta e até mesmo subterrânea, clandestina”, esclarece Said. (idem: 15).

A criação do Oriente, como menciona Said, “orientalizado”, não foi meramente ao acaso ou de má-fé, mas sim “(...) uma relação de poder, de dominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa...”(idem: 17). Deste modo, nota-se a origem não de uma estrutura de mitos e mentiras, mas, sim, enfatiza o autor, de “...um válido sinal de poder europeu-atlântico sobre o Oriente” (idem: 18).

Para tal constatação, “o que temos que respeitar e tentar aprender é a força nua e sólida do discurso orientalista, os seus laços muito íntimos com as instituições socioeconômicas e políticas capacitantes, e sua temível durabilidade” (idem: 18). Deste modo, o orientalismo não foi simplesmente o resultado de uma ocupação militar, mas de um investimento contínuo em:

(...) .um sistema de conhecimento sobre o Oriente, uma rede aceita para filtrar o Oriente na consciência ocidental, assim como o mesmo investimento multiplicou - na verdade, tornou verdadeiramente produtivas - as afirmações que transitam do Orientalismo para a cultura em geral. (idem: 18)

Ao complementar essa noção, Said cita Deny Hay em sua formulação de uma ideia de Europa como um coletivo que identifica o europeu em contraste contra todos os não-europeus. Tal fato é identificado como o principal componente da cultura europeia e o que a torna hegemônica tanto na Europa quanto fora dela:

A ideia da identidade europeia como sendo superior em comparação com todos os povos e culturas não-europeias. Além disso está a hegemonia das ideias europeias sobre o Oriente, que por sua vez reiteravam a superioridade europeia sobre o atraso oriental, desconsiderando normalmente a possibilidade de que um pensador mais independente ou mais cético pudesse ter opiniões diferentes sobre a questão”. (idem: 19)

Desta forma, a produção contínua de obras sobre o Oriente escritas por europeus e logo depois norte-americanos contribuíram para a manutenção desta identidade e hegemonia cultural de forma explícita. De acordo com Said:

(...) tem se estimado, que foram escritos cerca de 60 mil livros sobre o Oriente Próximo entre 1800 e 1950; não há um número nem de longe comparável de livros orientais sobre o Ocidente. Como aparato cultural, o Orientalismo é agressão, atividade, julgamento, persistência e conhecimento. (idem: 84)

Tal produção, influenciada diretamente ou não pelo orientalismo, possui um significativo valor político, econômico, cultural e ideológico, voltado para o fortalecimento da hegemonia do Ocidente. Com isso, enfatiza o autor, houve “...um

intercâmbio dinâmico entre autores individuais e os grandes interesses políticos modelados pelos três grandes impérios - o britânico, o francês e o americano - em cujo território intelectual e imaginativo a escrita foi produzida". (idem: 50)

A crescente necessidade das potências europeias em construir uma imagem do Oriente que justifique seus atos arbitrários e até mesmo desumanos em relação a diversas nações do Oriente Médio foram bem retratadas no discurso do diplomata inglês Arthur James Balfour, ao afirmar que a ocupação do Egito pelos ingleses trouxe benefícios, pois a "Inglaterra exporta o melhor de nós para esses países", que são incapazes de se organizar e governar sozinhos. Segundo a lógica de Balfour:

A Inglaterra conhece o Egito; o Egito é o que a Inglaterra conhece. A Inglaterra sabe que o Egito não pode ter autogoverno; confirma isso ocupando o Egito. Para os egípcios, o Egito é o que a Inglaterra ocupou e agora governa; a ocupação estrangeira, portanto, torna-se 'a própria base' da civilização egípcia contemporânea; o Egito requer, na verdade, exige, a ocupação britânica. (idem: 44)

O reforço dessa ideológica foi abordado com destaque pelos orientalistas Syvestre de Sacy e, posteriormente, por Ernest Renan, ambos autores franceses que se definiam como especialistas sobre o tema, no qual a superioridade europeia e a inferioridade oriental eram indiscutíveis. Para ele, "a desigualdade das raças e a dominação [era] necessária por uma minoria como uma lei antidemocrática da natureza e da sociedade." (idem: 97)

As produções do orientalista Renan ainda auxiliaram na criação de um antissemitismo no qual relacionava a imagem de judeus, árabes e palestinos de forma sempre a inferiorizar estas raças, ao mesmo tempo em que superiorizava a imagem do europeu.

Leia-se quase toda página de Renan sobre o árabe, o hebraico, o aramaico ou o proto-semítico, e o que se lê é um fato de poder, pelo qual a autoridade do filólogo orientalista colhe à vontade na biblioteca exemplos do discurso humano e ali os enfileira rodeados por uma suave prosa europeia que aponta os defeitos, as virtudes, os barbarismos e as deficiências na linguagem, no povo e na civilização. (idem: 115).

Para Edward Said, até mesmo Karl Marx foi contaminado pelos preconceitos do orientalismo quando analisa a ocupação inglesa da Índia: "não devemos esquecer que essas comunidades de vida idílica, por mais inofensivas que possam parecer, sempre foram o fundamento sólido do despotismo oriental." (idem: 116)

Com isso, pontua Said, as "(...) análises econômicas de Marx são perfeitamente adequadas a um empreendimento orientalista padrão, ainda que a humanidade de Marx, a sua simpatia pela miséria do povo, estejam claramente envolvidas." (idem: 162)

Neste contexto, o orientalismo ocupa-se de representar o Oriente e definir suas características e contornos, feitos à margem da realidade em um universo de percepções distorcidas. Uma primeira demarcação entre Ocidente e Oriente pode ser vista na obra “Os Persas”, do dramaturgo grego Ésquilo, no ano Va.c.:

O principal produto dessa exterioridade é, claro, a representação: já na peça de Ésquilo *Os persas*, o Oriente é transformado de um distante e muitas vezes ameaçador Outro, em figuras que são relativamente familiares (no caso de Ésquilo, mulheres orientais aflitas). A dramática imediatividade da representação em *Os persas* obscurece o fato de que a audiência está assistindo a uma demonstração altamente artificial daquilo que um não-oriental transformou em um símbolo de todo o Oriente. (idem: 32)

Com o avanço dos meios de comunicação, a difusão da cultura ocidental vivenciou um crescimento exponencial em todo o mundo, especialmente através da televisão e do cinema, que direcionaram o público a se ajustar a padrões de informações. Com isso, o reforço dos estereótipos vinculados ao Oriente foi intensificado e tido como real e definitivo, tanto pela imprensa quanto pelos meios de entretenimento.

Essas atitudes orientalistas contemporâneas povoam a imprensa e a mente popular. Os árabes, por exemplo, são vistos como libertinos montados em camelos, terroristas, narigudos e venais cuja riqueza não merecida é uma afronta à verdadeira civilização. Há sempre nisso a presunção de que o consumidor ocidental, embora pertença a uma minoria numérica, tem direito a possuir ou a gastar (ou ambas as coisas) a maioria dos recursos mundiais. (idem: 117)

Em detrimento a este contexto da evolução dos meios de comunicação, torna-se válido ressaltar a difusão do orientalismo nos Estados Unidos na década de 70, principalmente relativo à elevação dos recursos financeiros árabes (relacionados ao petróleo), fato que despertou a preocupação com o “Oriente”. Com isso, nota-se uma adaptação do orientalismo a um novo modelo de imperialismo, agora norte-americano, que persiste novamente em dominar o Oriente.

No campo religioso, o orientalismo criou uma imagem do Islã adequada às suas necessidades, ou melhor, temores sobre sua expansão. De acordo com Said, um medo racional e justificado:

Depois da morte de Maomé em 632, a hegemonia militar e mais tarde cultural e religiosa do Islã cresceu enormemente. Primeiro, a Pérsia, a Síria e o Egito, depois a Turquia e mais tarde a África do Norte caíram nas mãos dos exércitos muçulmanos; nos séculos VIII e IX, a Espanha, a Sicília e partes da França foram conquistadas." (idem: 69)

Após a reconquista de diversas áreas vinculadas ao Islã, a imagem negativa ainda foi preservada pelos europeus principalmente a relativa a questões religiosas.

Não só se acomoda o Oriente às exigências do cristianismo ocidental; é também circunscrito por uma série de atitudes e julgamentos que não enviam a mente ocidental em primeiro lugar às fontes orientais para correção e verificação, mas antes a outras obras orientalistas. O palco do orientalista, como venho chamando, torna-se um sistema moral e epistemológico. (idem: 76)

O orientalismo conseguiu, nesse processo de produção literária, acadêmica e cultural, construir uma percepção de um Oriente atrasado e selvagem se comparado ao Ocidente sofisticado e evoluído. Com isso, construiu-se uma relação conflitante entre culturas, que, ao invés de se integrarem, acabaram por segregar-se uma das outras.

Assim, conceitos históricos como o Iluminismo e democracia, que integram as sociedades ocidentais, se tornaram apenas elementos ideológicos de uma estratégia política e econômica de dominação e exploração do Outro.

(...) sociedades contemporâneas de árabes e muçulmanos sofreram um ataque tão maciço, tão calculadamente agressivo em razão de seu atraso, de sua falta de democracia e de sua supressão dos direitos das mulheres que simplesmente esquecemos que noções como modernidade, iluminismo e democracia não são, de modo algum, conceitos simples e consensuais que se encontram ou não, como ovos de Páscoa, na sala de casa. (idem: 25)

Com isso, torna-se claro que a interpretação dos fatos vinculados pela imprensa ou mesmo as produções midiáticas são diretamente influenciadas pela ideologia oriunda do orientalismo. Quando um árabe, especialmente muçulmano, comete algum ato violento, nominá-lo como selvagem ou até mesmo terrorista é lugar-comum. Contudo, quando as mesmas ações são realizadas, por exemplo, por um soldado norte-americano, este está cumprindo o seu dever em defesa da “liberdade” e “democracia”.

A colonialidade, segundo Ochy Curiel (2003), pode ser definida como um modelo de dominação capitalista fundado na classificação racial e étnica da população mundial e que opera em distintos âmbitos materiais e subjetivos. “(…) la colonialidad

es una estructura de dominación y explotación que se inicia en el colonialismo, pero que se extiende hasta hoy día como secuela”. (QUIJANO, apud CURIEL, 2003: 6).

Nesse modelo, comenta Curiel citando Quijano, a racionalização de certos grupos deu lugar à classificação social entre superiores-dominantes-europeus e inferiores/dominados/não-europeus. “La colonialidad para Quijano también ha tenido impactos en las relaciones intersubjetivas y culturales: en la producción del conocimiento y de medios, se impuso, según el autor, una hegemonía eurocentrada”. (QUIJANO, apud CURIEL, Ochy, 2003: 6)

Outra consequência desse processo, afirma Ochy Curiel, é a desumanização provocada através do racismo, violência e exploração das terras por parte dos colonizadores brancos e europeus, transformando parte da população em os outros. “(...) la visión etnocentrista y racista que reduce a las culturas no occidentales a objetos de estudios marginales y exóticos”, comenta, citando Franz Fanon (apud CURIEL, 2003: 4)

Em uma lógica de dominação mundial baseada no capitalismo e em valores eurocêntricos e ocidentais, os povos não europeus são classificados como inferiores, selvagens e ávidos pelo desenvolvimento proporcionado pelo colonizador. Dentro desta visão, conforme Larissa Pelúcio:

Reza a lenda dos quadrinhos, que um certo dia, no bravio Oeste – terra que agora deveria ser dos brancos como Lone Ranger – o Cavaleiro Solitário e seu amigo se viram cercados por indígenas hostis. Notem, a palavra hostil aqui não é um adjetivo, mas um substantivo que forma uma locução com o termo que o antecede. Aqueles índios são o que o saber colonial nos ensinou a classificar e o cinema nos treinou para reconhecer: eles são selvagens. Por isso, para seu próprio bem, foram mortos pelos civilizados. (PELÚCIO, 2012: 396).

Neste ambiente repleto de imagens populares e estereotipadas, o desenvolvimento de visões relativas a civilizações superiores e inferiores influenciou diretamente o processo de assimilação de imigrantes nos EUA. Segundo Heliane Prudente Nunes:

(...) enquanto imigrantes orientais eram considerados inassimiláveis e, portanto, indesejáveis, julgava-se que imigrantes eslávicos poderiam ser, em potencial, educados, inteligentes, assimilados e, portanto, tolerados. (NUNES, 2013: 182).

No início do século XX, afirma Nunes, um dos primeiros estudos realizados por J.S. Woadsworth relatou as avaliações negativas sobre os imigrantes sírios no Canadá. “A característica mais perigosa é o prevalecimento de doenças repugnantes e contagiosas, algumas de difícil detecção, constituindo uma séria ameaça as comunidades nas quais esses forasteiros se encontram”. (ABU-LABAN apud NUNES, 2013: 183)

Nos Estados Unidos, a noção de assimilação de recém-chegados começou a apresentar sinais de esgotamento também no início do século XX, época que recebeu uma grande onda de imigrantes sírios e libaneses. De acordo com Heliane Prudente Nunes:

Do ponto de vista ideológico, as mudanças ocorridas se traduzem no movimento conhecido por ‘Americanization’, uma manifestação de orgulho étnico que foi convertido numa forma severa de racismo, cujo objetivo era proteger-se contra os perigos que alguns grupos étnicos considerados ‘inferiores’ representavam para a sociedade americana. (idem: 183)

Neste ambiente hostil, teorias pseudocientíficas classificavam os árabes claramente como inferiores, impulsionados por comentários preconceituosos divulgados pela imprensa, os quais serviram para formar na opinião pública, uma imagem estereotipada cheia de valores e preconceitos. “O sentimento de que a verdade é um luxo pouco conveniente ao cotidiano lhes dá no comércio grande vantagem sobre a retidão anglo-saxã”. (ROSS apud NUNES, 2013: 184).

Mesmo dentre as ex-colônias europeias, os sinais da dominação ainda eram presentes até mesmo na reprodução do preconceito contra os árabes, quando o então presidente da Argentina, Domingos Faustino Sarmiento, citou a preferência da entrega de imigrantes de origem anglo-saxã e nórdica do que a de árabes e judeus. “Eles falam uma língua primitiva e seguem uma religião intolerante e feroz”. (KLICH apud NUNES, 2013: 184).

No Brasil, após a abolição da escravidão (1888), houve um encorajamento da entrada de imigrantes desejáveis pelas elites locais, que iriam auxiliar no processo de “branqueamento” do povo brasileiro e transformar a cultura brasileira negra em branca. No entanto, os imigrantes da Ásia e da África eram considerados indesejáveis. “Essa involução africanizante é consequência da entrada de 100.000 imigrantes da melhor raça ariana, que aqui chegam anualmente, e se misturam com a alta fecundidade da população branca nativa (...)”. (VIANA apud NUNES, 2013: 185)

Na década de 30, o crescente nacionalismo voltava-se contra as imigrações indesejadas, especialmente contra os árabes, que, em sua maioria, exerciam a profissão de mascates. A reclamação de um representante comercial brasileiro no Egito ao Ministro das Relações Exteriores do Brasil, Octávio Manguabeira, reflete o preconceito contra os árabes e judeus em solo brasileiro:

(...) a cada ano, infelizmente, a emigração dos sírios e judeus ao Brasil aumenta (...) podemos dizer corajosamente que estamos povoando o Brasil e formando uma raça com o que de mais repugnante existe no universo. (BRASIL. Arquivo do Itamaraty, 19/04/1930 apud NUNES, 2013: 186).

As legislativas contra os imigrantes árabes tornaram complexo e restritivo o processo de naturalização em países como Brasil e Argentina, especialmente para quem exercia o ofício de comerciante. No Uruguai e Cuba, medidas drásticas foram aprovadas com a proibição de imigrantes asiáticos e africanos; no Haiti, árabes eram proibidos de se envolver em atividades comerciais e até expulsos; e, no Chile, registraram-se casos de humilhações contra sírios e libaneses.

Segundo Truzzi, os controles legislativos mais severos em relação à imigração foram os norte-americanos e canadenses, com medidas regulatórias e leis restricionistas a partir de 1890. Nos Estados Unidos, a adoção de cotas de controle a determinados países, a estipulação de um número anual de entradas e uma quota anual por nação, fixada em apenas 2%, resultou nos seguintes números: “(...) imigrantes do Norte e Oeste da Europa preenchem 82% da quota anual, 16% eram destinados a europeus do Sul e Leste e apenas 2% a todas as outras nacionalidades”. (TRUZZI apud NUNES, 2013:189).

No Canadá, o Conselho de Imigração estipulou a exigência de que cada imigrante de origem asiática tivesse em sua posse o valor de 200 dólares no momento da sua chegada no país, valor que a grande maioria não possuía. “Tal medida reduziu substancialmente a imigração síria para aquele país”. (NUNES, 2013: 189).

Pela análise desses fatos históricos, nota-se a evolução do modelo de cultura ocidental como um ideal a ser seguido em tudo: os princípios que representa e propõe ou melhor impõe são considerados próprios, sendo impróprio tudo aquilo que destoe destes princípios. O fato interessante, baseado nos apontamentos de Bourdieu (2001), apresenta-se no fato de que a cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante, assegurando uma integração e uma comunicação entre os membros dessa classe ao mesmo tempo que os distingue de outras classes.

Assim, fica evidente que as realidades ideais construídas, que enfatizam noções de igualdade, prosperidade e liberdade, como o *american way of life*, na verdade atuam como um divisor entre quem está inserido no sistema e apenas quem o almeja, mas não se encaixa ou não pertence a esta realidade. A tolerância e o respeito à diversidade e diferença na verdade ficam apenas no campo ideológico de uma posição liberal.

2.2 EUA pós-11 de setembro

Manhã de 11 de setembro de 2001. Dois aviões comerciais chocam-se contra as torres gêmeas do edifício World Trade Center, que abrigava aproximadamente 14 mil pessoas no momento. Funcionários de escritórios, visitantes, equipes de resgate, dentre outros, foram mortos ou feridos durante esse terrível incidente.

O pânico e o terror se instauram no país ao tomar conhecimento de que se tratava de um atentado terrorista, comandado – ao que se indica - pelo saudita Osama Bin Laden, membro do grupo Al Qaeda e inimigo declarado dos EUA desde a Guerra do Golfo.

Afirma-se que, no total, quatro aeronaves foram sequestradas por 19 militantes islâmicos, sendo duas direcionadas a New York, uma a atingir o Pentágono e outra derrubada no estado da Virginia. Considerado por muitos analistas como o pior ato de terrorismo em solo americano em todos os tempos, o episódio expôs a fragilidade da superpotência não só pela perda de vidas humanas, mas como um duro golpe no orgulho e soberania dos Estados Unidos.

Entre os ataques à primeira e à segunda torre do Centro do Comércio Mundial decorreram quinze minutos. O Pentágono foi atingido quarenta minutos depois do ataque à segunda torre e, portanto, cinquenta e cinco depois do ataque à primeira. Intervalo de tempo mais do que suficiente para interceptar facilmente o terceiro avião suicida. Uma demonstração de vulnerabilidade tão surpreendente num país cujo orçamento militar atingira em 2001 os 300 bilhões de dólares (dez vezes o de todos os outros países do mundo somados, aí incluídos os sócios da OTAN), além de 30 bilhões em ‘inteligência’... (MORAES, 2005:1).

Para muitos, um alerta sobre a necessidade de mudanças na política internacional dos EUA em um sistema que, segundo Joseph S. Nye Jr., se erigia e erige “não em torno do equilíbrio do poder, mas em torno da hegemonia americana” (NYE JR, J. 2002: 26). Neste sentido, após o fim da Guerra Fria, foi imposta ao mundo uma

política unilateral norte-americana, onde, de acordo com Nye, entende-se “quase como uma lei natural da política internacional, que quando uma nação se torna excessivamente poderosa, as outras se unem para contrabalançar esse poder” (idem: 27).

Com o isolamento no poder, prosperidade econômica e superioridade bélica, o EUA não teriam levado em conta as transformações mundiais e a globalização da informação, onde “até recentemente, as atitudes e a política dos Estados Unidos estavam longe de acompanhar essas mudanças” (idem: 13). Desta forma, a maioria do governo volta-se apenas aos interesses internos do país, sendo indiferentes ao quadro internacional, antes considerado apenas como uma extensão da política interna.

Em verdade, ao longo da história, comandantes com números superiores ou forças componentes mais vigorosas desprezam seus inimigos e negligenciam medidas paralelas, sofrendo consequências extremamente severas” (TZU, PIN, 2002:107).

Durante a Guerra Fria, a fim de evitar a expansão comunista, os EUA financiaram diversos grupos islâmicos no Oriente Médio, fornecendo-lhes armas e treinamento contra a “ameaça vermelha”. Como exemplo, tem-se os conflitos no Afeganistão, em 1979, onde os norte-americanos apoiavam grupos guerrilheiros em oposição a Moscou.

Nesse contexto, Osama Bin Laden, então aliado aos Estados Unidos, engajou-se na luta contra os soviéticos, que apoiavam o dirigente comunista afegão Mohammed Taraki, que foi derrotado após 10 anos de disputas. Vitoriosos, um grupo de radicais islâmicos, o Talibã, tomou a capital Cabul e instaurou o fundamentalismo islâmico na região, fugindo aos propósitos e ao controle dos norte-americanos, que os haviam abandonado após o fim da Guerra Fria.

No complexo cenário internacional, a fim de manter sua presença e influência no Oriente Médio, os EUA deram apoio incondicional a Israel e ao Xá do Irã, Reza Pahlevi, ambos em sintonia com o modelo ocidental capitalista. A partir da revolução iraniana e do apoio estadunidense ao Iraque na guerra contra o Irã, a política dos EUA, que até então parecia se limitar a colher vitórias, revelou-se cada vez mais incongruente. Com intervenções unilaterais, conquistou o ódio do mundo islâmico, considerando-o como o “Grande Satã”. “Os Estados Unidos tornaram-se ícones do ódio dos fundamentalistas contra a civilização ocidental, para eles responsáveis por todo mal e desvirtuamento da ética e do comportamento” (RICARDO, SUTTI, 2003:106).

Em suma, os atentados no dia 11 de setembro de 2001 são consequências diretas desta, por assim dizer, política internacional unilateral norte-americana em relação ao resto do mundo, em especial ao Oriente Médio. Fato este não justificado por ações terroristas ou qualquer tipo de retaliação bélica.

Em resposta aos atentados em solo americano, os EUA iniciaram uma grande ofensiva antiterrorista, em um primeiro momento, na busca por Osama Bin Laden, refugiado no Afeganistão. Segundo Paulo Sutti, o governo estadunidense,

(...) exigia compensação a ferro e fogo: guerra total contra o ‘terrorismo internacional’ e, a partir de 7 de outubro, tempestade de mísseis sobre a indefesa população afegã. Esta ofensiva, abençoada pelo papa fundamentalista João Paulo II, apoiada sem reservas pela ‘comunidade internacional’ (entendamos, a OTAN e seus satélites) e aplaudida pelos bem pensantes da gama inteira do espectro ideológico pró-imperialista, dos fascistas aos social liberais, tinha os seguintes objetivos explícitos: agarrar Bin Laden “vivo ou morto”, destruir sua organização clandestina, Al Qaeda, e derrubar o governo afegão que lhes concedera abrigo”. (idem: 2).

Desse modo, através da prerrogativa de se defender e responder aos ataques em solo americano, os Estados Unidos retomaram as intervenções armadas em países estrangeiros, ignorando qualquer resolução da ONU. Aproveitando-se do clima de medo e incerteza, através de uma doutrina neoconservadora, apegaram-se à convicção de que “a América, a partir de hoje, poderá voltar provavelmente a desempenhar aquele que sempre foi seu melhor papel: o de defensora da civilização contra a barbárie” (idem: 2).

Para dentro dos EUA, também, os crescentes índices de rejeição do governo Bush acarretados pelos conflitos no Iraque trouxeram ao cenário um aspecto negativo: o terrorismo interno ou de Estado, que, em nome da segurança, violou à época e tem violado os direitos de seus próprios cidadãos. José Arbex relata que:

novas medidas adotadas pela administração Bush para restringir o acesso público a determinados tipos de informações governamentais, em nome da segurança, dispararam o alarme de cientistas, grupos de interesse público e cidadãos preocupados, que preveem descer um manto de segredo indiscriminado sobre o seu trabalho, assim como a obstrução de suas atividades. (ARBEX, 2003:131).

O *USA Patriot Act* ou Ato Patriótico foi uma medida controversa também tomada pelo governo estadunidense, assinada pelo então presidente George W. Bush,

com o intuito de assegurar a “proteção do solo americano”. A medida aumentou a capacidade de execução da lei para investigar telefones, e-mails, comunicações, assistência médica, financeira e de outros registros; restringiu o acesso de informações a estrangeiros nos Estados Unidos; expandiu a autoridade da Secretária do Tesouro para regular as transações financeiras, especialmente de pessoas e entidades estrangeiras; concedeu maior poder e autonomia às autoridades de imigração para deter de deportar suspeitos de terrorismo; e incluiu o chamado “terrorismo doméstico” na definição de atividades que violam o Patriot Act. (www.whitehouse.gov).

Segundo George W. Bush,

The law allows our intelligence and law enforcement officials to continue to share information. It allows them to continue to use tools against terrorists that they used against -- that they use against drug dealers and other criminals. It will improve our nation's security while we safeguard the civil liberties of our people. The legislation strengthens the Justice Department so it can better detect and disrupt terrorist threats. And the bill gives law enforcement new tools to combat threats to our citizens from international terrorists to local drug dealers.” (www.whitehouse.gov/infocus/patriotact)¹⁰

Outro aspecto negativo foi a censura à imprensa estadunidense quanto à publicação de informações consideradas “sensíveis, mas não classificadas, relativas à segurança da nação” (idem: 131). Tal atitude abriu margem para a restrição de informação por órgãos do governo sob qualquer alegação. “Podem, por exemplo, ocultar informações ao congresso, para proteger programas controversos de vigilância pública, ou manipular o sistema político por meio do ocultamento estratégico de informação” (idem: 132).

A divulgação de falsas informações à mídia pelo recém-criado Escritório de Influência Estratégica (OSI) também fez parte das medidas governamentais de George Bush, para, segundo ele, enganar o inimigo. Tal atitude fazia parte de uma estratégia elaborada, cujo próximo passo seria o aumento dos poderes do FBI (Federal Bureau of Investigation).

¹⁰ “A lei permite que nossos funcionários de inteligência e aplicação da lei continuem a compartilhar informações. Isso lhes permite continuar usando ferramentas contra terroristas que eles usaram contra - que eles usam contra traficantes de drogas e outros criminosos. Ela irá melhorar a segurança de nossa nação enquanto nós salvuaguardaremos as liberdades civis do nosso povo. A legislação fortalece o Departamento de Justiça para que possa detectar e perturbar melhor as ameaças terroristas e o projeto de lei fornece novas ferramentas para combater ameaças aos nossos cidadãos de terroristas internacionais a traficantes locais de drogas”.

Com amplos poderes, a polícia federal americana poderia prender, investigar ou interrogar qualquer cidadão considerado “suspeito”, um fato que acarretou diversas violações dos direitos civis previstos pela Constituição do país.

(...) o secretário de Justiça John Ashcroft – um fiel interlocutor das organizações religiosas protestantes fundamentalistas – autorizou o FBI a investigar preventivamente sites da Internet, bibliotecas, grupos políticos e organizações religiosas. (idem: 133).

Neste perigoso clima de intolerância, o Bureau Federal passou a estreitar relações com a CIA (Central Intelligence Agency), conhecida por seus métodos pouco ortodoxos. *The New York Times* afirmou, em editorial, que Ashcroft:

(...) em nome da luta contra o terrorismo, está dando aos agentes do FBI poder quase desenfreado para se meter nos assuntos de todos nos Estados Unidos, mesmo quando não houver evidência de atividade ilegal (idem: 134).

A postura imperialista do governo Bush claramente entrou em choque com a própria democracia liberal estadunidense, que se sentiu sufocada por uma avalanche de medidas autoritárias, demonstrando um descompasso do Estado com diversos segmentos do país. Além disso, a censura e a violação dos direitos civis, juntamente com a morte de milhares de soldados em conflitos no Afeganistão e especialmente no Iraque, estimando-se em 3 mil mortos, despertou na sociedade americana um alto índice de reprovação e descontentamento com a Casa Branca.

O clima de tensão e medo foi transportado para os aeroportos com a criação do Transportation Security Authority (TSA), uma agência com aproximadamente 55 mil funcionários, para cuidar exclusivamente da segurança aérea nos EUA. De certo modo, nenhum atentado foi registrado desde 2001 em aeroportos, contudo o ato de viajar se tornou burocrático e bem delicado, com avisos de segurança em todos os locais.

Segundo matéria da revista Superinteressante¹¹, o exagero chegou ao ponto de:

Fazer piadas durante a revista pode resultar em penalidades civis e criminais”. Em 2004, dois brasileiros ficaram um mês presos e tiveram de pagar US\$ 15 mil por brincar com um agente do Aeroporto de Miami: “Já encontrou a bomba na nossa mala?

¹¹ CORDEIRO, Tiago Cordeiro e GARATTONI, Bruno. 11 de setembro: o que veio depois. *Super Interessante*, 2011. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/11-de-setembro-o-que-veio-depois/> e acessada em 20/01/2018.

Já houve prisão até entre os próprios empregados da TSA. Rolando Negrin, de 44 anos, é um típico funcionário da agência. Trabalha muito, ganha pouco e é despreparado – conclusões do próprio governo americano.

Durante um treinamento, Negrin teve de passar por um novo tipo de escâner: o backscatter (escâner corporal), um raio X de alta tecnologia que gera imagens da pessoa nua. Fora o rosto, dá para ver absolutamente tudo – é como ficar pelado na frente dos seguranças. Um deles riu do pênis de Negrin, que partiu para a agressão.

A utilização deste escâner, presente em diversos aeroportos dos EUA, foi considerada a maior invasão de privacidade em muito tempo, valendo-se de que, nem durante a Segunda Guerra Mundial, um governo exigiu a nudez pública de milhões de pessoas.

Mas os passageiros podem se recusar a passar pela máquina. Nesse caso, a pessoa é encaminhada para um apalpamento. O problema é que a revista é bastante, digamos, intensa – o agente aperta e toca demoradamente as partes íntimas da pessoa. Isso gerou múltiplas acusações de abuso sexual e até de pedofilia contra os agentes da TSA, que já protagonizaram absurdos como apalpar uma criança de 3 anos e exigir que uma velhinha de 95 anos tirasse a fralda geriátrica. (idem. ibidem)

2.3 Crise de hegemonia e neoconservadorismo

O termo hegemonia, em primeiro plano, é usado como definição para superioridade e/ou supremacia. Antônio Gramsci conferiu novos significados ao conceito de hegemonia, utilizando-o para designar um tipo particular de dominação, qual seja,

a expressão de uma unidade entre forças materiais objetivas e ideias ético-políticas – em termos marxianos, uma unidade de estrutura e superestrutura – em que o poder baseado na dominação sobre a produção é racionalizado através de uma ideologia incorporando compromisso ou consenso entre grupos dominantes e subordinados. Uma estrutura hegemônica da ordem mundial é aquela em que o poder toma uma forma primariamente consensual, diferenciada de uma forma não hegemônica na qual há manifestamente poderes rivais e nenhum poder foi apto a estabelecer a legitimação de sua dominação. (Apud KEOHANE, 1984:44-45)

Desta forma, estados hegemônicos que possuem controle sobre matérias-primas, fontes de capital, mercados e vantagens competitivas na produção de bens impõem de forma econômica sua política, hierarquia e controle sobre estados subordinados ou secundários. A título de exemplo, conforme Keohane, pode-se citar a Opep (Organização dos Países Produtores e Exportadores de Petróleo) e o FMI (Fundo

Monetário Internacional), que, através de seus regimes econômicos mundiais, exercem uma hegemonia contínua, estabilizadora e estabelecem certo tipo de cooperação mundial.

O autor comenta ainda que a existência de cooperação e consentimento conscientes depende de como será a conduta dos Estados em relação à economia e política internacional, em que todos são beneficiados e não há exploração ou dominação de um país por outro. Para Keohane, a hegemonia pela imposição da força (militar), além de altamente onerosa, torna-se inevitavelmente instável e volátil política e economicamente.

A partir de uma outra perspectiva, Robert Cox considera que um estado consolidado, que tenha passado por uma completa revolução social, política e econômica, expande sua hegemonia para além das fronteiras internas, estabelecida por uma classe dominante, tornando-se assim uma hegemonia mundial.

As instituições econômicas e sociais, a cultura, a tecnologia associada a essa hegemonia nacional tornam-se padrão para a emulação no exterior. Tal hegemonia expansiva se dá nos países mais periféricos na forma de uma revolução passiva. Esses países não têm a mesma revolução social profunda, nem têm suas economias desenvolvidas da mesma forma, mas tentam incorporar elementos a partir do modelo hegemônico sem perturbar as velhas estruturas de poder.

Enquanto os países periféricos podem adotar alguns dos aspectos econômicos e culturais do núcleo hegemônico, eles são menos aptos a adotar seus modelos políticos. Assim como o fascismo se tornou a forma de revolução passiva na Itália do período entre guerras, várias formas de regimes burocrático-militares supervisionam a revolução passiva nas periferias dos dias de hoje. No modelo hegemônico mundial, a hegemonia é muito mais intensa e consistente no núcleo e mais fraca na periferia” (COX, 1993:61).

Partindo desse pressuposto, com o término da 2ª Guerra Mundial, a Eurásia, do Atlântico ao Pacífico, vislumbrava a quase total destruição da infraestrutura e da população em um conflito que durou de 1939 a 1945. Nesse período, segundo Immanuel Wallerstein, “a única grande potência industrial do mundo a emergir intacta, e até bastante reforçada, de uma perspectiva econômica, foram os Estados Unidos, que avançavam rapidamente para consolidar sua posição”. (WALLERSTEIN, 2004:22)

Em um novo cenário mundial, desenhado a partir da Conferência de Yalta, que reuniu os EUA, Inglaterra e União Soviética, ficou estipulado que ambos os lados poderiam permanecer em suas posições e que nenhum utilizaria o recurso da força para expulsar o outro. “Politicamente, Yalta foi um acordo de *status quo*, segundo o qual a

União Soviética controlaria cerca de 1/3 do mundo e os Estados Unidos o restante”. (idem: 23).

Com a divisão do mundo entre capitalistas e comunistas, as duas superpotências iniciaram um confronto de ideologias, uma Guerra Fria, juntamente a uma corrida armamentista por armas nucleares. De acordo com Wallerstein, “... os Estados Unidos e a União Soviética coexistiram no equilíbrio do terror da Guerra Fria”. (idem: 24).

Neste período, emergiam no cenário político norte-americano os neoconservadores, uma facção ativista do partido Democrata, que, na década de 70, rompera com suas origens políticas e teóricas. Segundo André d'Almeida Chaves, essa nova corrente foi “fundamental na formação da ‘nova direita’, que conquistou o Partido Republicano a partir dos primórdios do governo Reagan (1981-1989) e que hoje exerce forte influência no governo estadunidense”. (CHAVES, 2007: 2).

Baseados na convicção sobre a importância dos valores morais na vida política, doméstica e externa dos EUA, os neoconservadores, em sua maioria intelectuais, analistas políticos e ativistas ideológicos, exerceram fortes críticas durante os mandatos de Richard Nixon e James Carter.

(...) trata-se de um movimento intelectual que tem por objetivo desalojar a outrora hegemônica (nos EUA) de uma concepção de mundo que denominam ‘leftist liberalism’, bem como o combate ao relativismo cultural e, no campo da teoria das relações internacionais, às concepções realistas, da interdependência e do conservadorismo ‘clássico’ (isolacionista e não intelectualizado). Buscam, dessa forma, construir e exercer o papel de intelectuais orgânicos de um movimento ‘conservador internacionalista’. (idem:3)

Nesse panorama de conflitos internos surge o *Project for New American Century* (PNAC), com o intuito de criticar a distensão na Agenda Política Externa dos Estados Unidos em relação à postura de convivência e abertura com o bloco sino-soviético. Como resultado, “esse grupo desempenhou um papel importante na formulação das políticas de endurecimento e reaquecimento da Guerra Fria que orientaram o governo Reagan (1981 – 1989), que muitos creditam (inclusive os fundadores do PNAC) terem sido as responsáveis pelo colapso soviético e o conseqüente triunfo dos Estados Unidos”. (idem: 4).

Segundo o autor, esse projeto baseava-se nos seguintes pontos:

(...) um poder militar forte e pronto para enfrentar os perigos presentes e futuros; uma política externa que, de maneira arrojada e propositiva, promova os princípios norte-americanos no exterior e uma liderança nacional que aceite as responsabilidades globais dos Estados Unidos”. (idem: 5).

Assim, com o aumento da influência dos neoconservadores no governo, principalmente no que tange à política externa norte-americana, acirrou-se a disputa pela hegemonia mundial frente ao regime soviético, o qual representava um obstáculo e ao mesmo tempo um ponto de equilíbrio.

Posteriormente, com o colapso da União Soviética, a doutrina neoconservadora encontrou um cenário favorável à sua expansão e concretização da hegemonia norte-americana: “(...) se os Estados Unidos se abstiverem de moldar a ordem, alguém o fará; e o fará de maneira contrária aos objetivos dos Estados Unidos. Inimigos da ordem devem, portanto, antes de poderem abalá-la, ser seduzidos ou abortados” (idem: 10).

A partir desta premissa, deu-se início a uma política externa voltada para a adequação da ordem internacional conforme os interesses dos EUA, expandindo e consolidando a “civilização ocidental”. Nesse sentido, com o intuito de garantir a disseminação da ideologia norte-americana, começaram-se a identificar regimes “hostis” pelo globo.

Tais regimes devem, em nome da ordem, ser alterados, através da ‘exportação’ das instituições estadunidenses, no processo ora denominado ‘state building’. Essa política de ‘mudança de regimes’ é uma das “principais tarefas dos Estados Unidos no pós-Guerra Fria. Assim, busca-se mesmo evitar o surgimento de desafios a uma ordem internacional considerada benéfica para o mundo. Dessa maneira, as doutrinas de guerra preventiva se tornam elementos fundamentais da política de segurança do país. (idem: 11).

Assim, os Estados Unidos, mediante uma política unilateral e conservadora, exercem seu domínio global de forma hegemônica, sem a preocupação de uma oposição internacional equivalente. “The United States has built its neo-conservative hegemony, by using its absolute military-economic supremacy to unite the States into a global coalition to protect the security of the capital and of the global financial casino economy” (MUSHAKOJI, Kinhide: 1).¹²

Portanto, a maneira como o governo norte-americano conduz sua hegemonia resultou em incidentes como o 11 de setembro, com a morte de milhares de cidadãos

¹² Os Estados Unidos construíram sua hegemonia neoconservadora, usando sua supremacia militar-econômica absoluta para unir os Estados em uma coalizão global para proteger a segurança da capital e do casino da economia financeiro global. (MUSHAKOJI, 2005: 01)

por radicais islâmicos empenhados em defender suas crenças fundamentalistas frente ao fundamentalismo americano. Um alerta, segundo Eric Hobsbawm, atenta sobre o perigo da “disseminação da democracia” à força como modo de solucionar os conflitos e dilemas internacionais.

(...) os Estados Unidos mantêm-se prontos, com a necessária combinação de megalomania e messianismo derivada das suas origens revolucionárias. Hoje, eles são inexpugnáveis em sua supremacia tecnomilitar, estão convencidos da superioridade do seu sistema social e, desde 1989, carentes de uma percepção concreta – que nunca faltou nem mesmo aos grandes impérios conquistadores – de que seu poder material tem limites (HOBSBAWM, 2008: 117).

2.4 Em nome da segurança

Neste período conturbado nos EUA, George W. Bush consegue a reeleição, com promessas de justiça e liberdade, aproveitando também do medo vigente da população conclama a luta contra o terrorismo. Neste cenário, outro aspecto negativo ganha força, o terrorismo interno ou de Estado, onde ações são realizadas na restrição de informações, violação dos direitos civis e censura dos meios de comunicação, tudo em nome da segurança.

Novas medidas adotadas pela administração Bush para restringir o acesso público a determinados tipos de informações governamentais, em nome da segurança, disparou o alarme de cientistas, grupos de interesse público e cidadãos preocupados, que preveem descer um manto de segredo indiscriminado sobre o seu trabalho, assim como a obstrução de suas atividades. (ARBEX, 2003:131)

A censura à imprensa norte-americana pós 11 de setembro intensificou-se nos EUA, bem como aumentaram as restrições a qualquer tipo de informação tanto por parte dos veículos de comunicação como pelo público em geral. Nesse sentido, o Decreto de Liberdade de Informação (DLI), que garantia o acesso público de informações governamentais, foi prejudicado por novas medidas impostas que não obedeciam a nenhum dos critérios estabelecidos anteriormente.

A Lei de Liberdade de Informação foi aprovada em 1966 pelo congresso norte-americano (PL 89-487), codificada em 1967 como PL 90-23 e ampliada em 1974: expandiu o acesso às informações governamentais e diminuiu os obstáculos burocráticos. Ela estabelecia que as agências pertencentes ao Poder Executivo e às comissões independentes do governo federal deviam colocar-se à disposição dos

cidadãos que solicitassem arquivos, informes, regulamentos e biografias de membros do governo que não estivessem enquadrados nas nove categorias isentas como: Informações secretas sobre temas de segurança nacional ou política exterior; Atividades internas dos funcionários; Informações estabelecidas como isentas perante a lei; Informações comerciais ou financeiras que fossem confidenciais; Memorandos internos ou entre agências; Informações pessoais, arquivos de funcionários ou históricos de saúde; Informações relacionadas a investigações com respeito ao controle da lei; Informações relacionadas a informes sobre instituições financeiras; e Informações geológicas e geofísicas.

Segundo José Aberx , “a administração Bush, em síntese, ataca[ou] frontalmente um dos princípios fundamentais da república democrática instituída a partir de 1776, em seu país: a garantia de pleno direito, por parte dos cidadãos, à liberdade de informação” (idem: 132). Desta forma, o governo autorizou a omissão, falsificação e restrição de informações consideradas “sensíveis, mas não classificadas”, o que deixava e deixa uma margem de interpretação muita vaga e vulnerável ao entendimento de cada órgão governamental.

Isso é um problema, pois muitos órgãos do governo podem considerar sensível uma informação que nada tem a ver com segurança nacional. Podem, por exemplo, ocultar informações ao congresso, para proteger programas controversos da vigilância pública, ou manipular o sistema político por meio do ocultamento estratégico de informação” (ARBEX, 2003: 132).

Um exemplo claro dessa manipulação contra a liberdade de informação, confirmada pelo próprio governo, foi a implantação de informações falsas na mídia com o objetivo de enganar o “inimigo”, conforme já vimos, e “influenciar a opinião pública assim como os governos de países aliados e hostis”. Para esta tarefa foi criado o Escritório de Influência Estratégica (Office of Strategic Influence), que trabalharia juntamente com os serviços do Comando de Operações Psicológicas do Exército na divulgação das falsas notícias na mídia internacional.

Neste clima de histeria antiterrorista, os direitos civis da população são violados, pois a segurança vem antes da liberdade, o que remete a “precedentes dos presidentes John Adams, Abraham Lincoln, Woodrow Wilson e Franklin D. Roosevelt, que mesmo sem enfrentar uma séria ameaça subversiva interna não hesitaram em decretar medidas rudes em tempo de guerra”, afirma Arbex. (ARBEX, 2003: 134)

O aumento dos poderes do Federal Bureau of Investigation (FBI), de que também já falamos, foi outro sinal claro da nova política Bush, que permitiu seguir, vigiar, deter e interrogar qualquer pessoa suspeita (*veja no Anexo I em 1-4*). “Foram presos mais de mil pessoas, das quais centenas, um número não exatamente conhecido, continuam detidas, sem sequer saberem de que são acusadas”, afirma Arbex. (idem: 132).

Qualquer estrangeiro residente nos EUA, com ascendência árabe ou pertencente à religião muçumana, que, ao contrário do que muitos pensam, não prega a violência, passou a ser alvo potencial do governo, ou mesmo qualquer cidadão suspeito, retomando o “caça às bruxas”, instaurado durante a Guerra Fria. “O perigoso clima de histeria ‘antiterrorista’ permitiu ainda o surgimento de vozes clamando por medidas ainda mais antidemocráticas, incluindo a atribuição do direito de tortura ao Estado como método válido para obter confissões...” (idem: 134).

Assim, é evidente que se respira nos Estados Unidos uma atmosfera política envenenada, de intolerância e medo artificialmente criado, com o objetivo de justificar a aplicação de graves restrições às liberdades democráticas. E isso tudo é feito com o apoio das grandes corporações de mídia, que só se lembram de criticar o ‘autoritarismo’ de Bush quando seus interesses imediatos são afetados. (idem: 135)

2.5 Atos simbólicos

Os atentados terroristas na Europa trouxeram o lado mais radical da defesa de uma ideologia ou doutrina, na qual perseguições e mortes são consideradas necessárias e justificáveis. Os atos de violência extrema realizados principalmente em território francês, como os assassinatos de funcionários do jornal *Charlie Hebdo*, de cidadãos franceses e turistas em cinco pontos de Paris (novembro de 2015) e a recente tragédia na cidade de Nice, estão repletos de significados muito mais complexos do que aparentam.

Assim, o fato de a França se tornar o principal alvo de atividades terroristas dentre os países da União Europeia traz à tona uma série de fatores que culminaram num cenário de medo, intolerância e extremismo. Em um primeiro momento, as sátiras à religião muçumana pelo polêmico jornal francês resultaram em ameaças virtuais e, posteriormente, em sua concretização por radicais islâmicos, que invadiram a sede do *Charlie Hebdo* e assassinaram 12 pessoas, em uma clara violação dos direitos humanos e da liberdade de expressão.

Em relação ao massacre em Paris (13 de novembro de 2015), o qual deixou mais de 120 mortos e dezenas de feridos e ao atentado a cidade de Nice no Dia da Bastilha (14 de julho de 2016), com ao menos 84 mortos, ambos refletem uma clara retaliação à participação militar da França no combate ao “Estado Islâmico” no Iraque e Síria como fator preponderante.

Em entrevista à rádio alemã Deutsche Welle (DW) e replicada pelo site de notícias Terra, a cientista política Ronja Kempin pontua determinados fatores que tornaram a França um alvo frequente de atentados terroristas: com a grande comunidade mulçumana com dupla nacionalidade no país, tal fator torna “difícil para as autoridades francesas controlar esses cidadãos no momento em que se radicalizam, pois eles podem facilmente sair e entrar do país com seu passaporte francês”¹³. (DW – 2016)

Além disso, complementa a cientista, "comparando a França, por exemplo, com o Reino Unido ou os EUA, os dois outros países militarmente envolvidos de forma mais proeminente na luta contra o 'Estado Islâmico', percebe-se então que, geograficamente, a França é muito mais fácil de alcançar do que, por exemplo, o Reino Unido em sua condição insular". (DW – 2016)

Com base neste cenário, nota-se a tentativa da construção de uma nova realidade baseada nos interesses de uma classe que deseja ser dominante e assim impor a legitimidade de sua dominação por meios físicos, como atentados terroristas e destruição de símbolos que representam justamente o oposto daquilo pelo qual estes grupos ou indivíduos defendem. Neste caso, visualiza-se a tentativa da imposição de um fundamentalismo islâmico, crescente em países que sofreram rupturas da sociedade tradicional e ao fracasso do Estado-nação como integrador das massas urbanas.

Neste cenário atual de fundamentalismo, o “Estado Islâmico” surge baseado em definição clássica de comunidade religiosa, que segundo Benedict Anderson (2005: 40), se considera cosmicamente central, através de uma língua sagrada ligada a uma ordem supraterrrena de poder. Além disso, diferem das nações modernas pela confiança em um sacramento único difundido através da língua, a qual funciona como um símbolo para todos e que supera fronteiras físicas.

¹³ DW – Made for minds – Mundo. Disponível em: <http://www.dw.com/pt-br/por-que-sempre-a-fran%C3%A7a/a-19403287> e Acessado em: 20/08/2017.

2.6 A justificativa do Ocidente

"A política dos EUA é conseguir e apoiar governos democráticos e eliminar a tirania do nosso mundo. Lançaremos mão de armas quando for necessária". Esta frase, parte do discurso de posse, foi pronunciada por George W. Bush, logo após se reeleger presidente da maior potência mundial, dando continuidade à tentativa de expansão da influência americana no globo em nome da “defesa da democracia” e “luta contra o império do mal” (Globo News – Em cima da hora, 2004).

Ideais de justiça e liberdade, além da defesa do país, ostentados e repetidamente conclamados por Bush, foram justificativas apresentadas para atos, como a invasão do Iraque, violação dos direitos humanos, embargos econômicos e ameaças a diversos países que se recusaram a aceitar a intervenção e as diretrizes americanas. Essa é uma prática que vem sendo usada há muito tempo em relação a Cuba, Afeganistão, Haiti, Nicarágua, Vietnã, Chechênia, dentre outros. “As mesmas pessoas, as mesmas instituições, as mesmas políticas. É de se esperar que haja os mesmos resultados, se vocês quiserem pensar em como será a segunda fase da atual Guerra ao Terrorismo”, afirma Noam Chomsky. (CHOMSKY, 2005:74)

Seria muito simples culpar o atual presidente americano pelos atos e demonstrações explícitas de poder e terrorismo estatal, visto que ele apenas dá continuidade a uma política internacional autoritária em maior ou menor intensidade. Conforme já dissemos:

E o princípio é que, quando alguém pratica o terrorismo contra nós ou contra nossos aliados, isso é terrorismo, mas, quando nós ou nossos aliados o praticamos contra os outros, talvez um terrorismo muito pior, isso não é terrorismo, é antiterrorismo ou guerra justa. (idem: 78)

Para a manutenção de seus interesses, os Estados Unidos também apoiam militar, política e economicamente os aliados na prática do “terrorismo de Estado” contra populações locais ou minorias étnicas. Exemplo disso foi a maciça ajuda militar norte-americana à Turquia, por sua localização estratégica, próxima à antiga União Soviética, do Oriente Médio, etc., onde, durante anos, ocorreram massacres praticados pelo governo turco contra, principalmente, a minoria curda.

Segundo o chefe da Comissão de Direitos Humanos curda, Osman Baydemir, dezenas de milhares de pessoas foram expulsas de suas casas, torturadas e mortas pelo governo, com armas financiadas pelos americanos. “Se duas ou três crianças usam roupas que, combinadas, têm as cores curdas, isso pode constituir uma ameaça grave e um crime (...) um jornalista foi detido e preso por tocar música curda no rádio. Sua estação de rádio foi fechada”, relata Noam Chomsky (CHOMSKY, 2001: 92).

Assim, se entende esse tipo de apoio americano a diversos países, dependendo dos interesses vigentes para justificá-lo, como a defesa contra a “ameaça vermelha do comunismo”, a “manutenção da liberdade e democracia” e a “luta contra o terrorismo”, em que populações e culturas afetadas por esse processo são deixadas de lado: “Elas são meras coisas cuja vida não tem valor, de modo que podemos levar isso adiante com perfeita serenidade e completa impunidade, e receber apenas elogios por nossas realizações” (idem: 92).

Apesar da crítica de Chomsky a essa atitude, ela é apoiada por muitos profissionais, como o editor da *New Republic*, que argumenta que “os palestinos serão transformados em apenas mais uma nação esmagada, como os curdos ou os afegãos (...) e o problema palestino que está começando a ficar entediante será resolvido” (idem:105) Essa opinião foi defendida ainda pelo líder majoritário da Câmara, Dick Armey, que também deu uma suposta solução para o problema israelense-palestino, onde “todos os palestinos devem ir embora (...) Afinal, há muitos outros lugares no mundo, logo por que é que eles não se retiram, simplesmente?” (Apud CHOMSKY, 2005: 105).

Portanto, sim, se você contar os crimes, verá que se trata de um histórico pavoroso, mas só os crimes do inimigo é que contam. São eles os que deploramos e os que nos angustiam. Quanto aos nossos, que podem ser monstruosamente piores, eles simplesmente não entram em nosso campo visual. Não são estudados, não se lê sobre eles, não se pensa neles, ninguém escreve sobre eles. Simplesmente não nos é permitido pensar neles e, se concordamos com isso, é por opção nossa”. (idem: 105)

Dessa maneira, a opinião pública americana, assustada com o atentado do 11 de setembro e com possíveis ameaças ao país, vem apoiando qualquer medida que busque segurança e retaliação ou mesmo vingança da morte de milhares de pessoas no World Trade Center. Além disso, o orgulho da mais poderosa nação, que considerava

inconcebível um ataque em solo norte-americano, foi evidentemente rompido assim como expostas suas fragilidades.

Em meio ao tumulto, medo e incerteza, grande parte dos norte-americanos acreditou e apoiou as promessas de campanha de George W. Bush, que conseguiu se reeleger graças ao medo que grande parte da população tinha e tem de ver o seu modo de vida ameaçado - da mesma forma como apoiou a Guerra no Vietnã para impedir o avanço do império russo e do comunismo, fato que deu início à cadeia de intervenções militares mal-sucedidas pelo mundo, como nos episódios do Líbano, Granada, Panamá, Somália, dentre outros.

(...) o Vietnã não foi simplesmente uma derrota militar ou uma nódoa no prestígio dos Estados Unidos. A guerra desferiu um forte golpe na capacidade de os Estados Unidos continuarem a ser uma potência econômica dominante no mundo (WALLERSTEIN, 2004:26)

A morte de milhões de pessoas nesse tipo de conflito, desde que não sejam os cidadãos americanos, é perfeitamente aceitável para alcançar a vitória e levar “democracia”, “liberdade” e “justiça” a todas as nações. A morte de centenas de milhares de vietnamitas, tanto soldados como civis, durante a guerra contra os EUA, simplesmente não recebeu qualquer atenção dos governos ou da chamada opinião pública pelo simples fato de que a eles nada importava.

Capítulo 3

3.1 Produção cinematográfica pós-11 de setembro

O cinema norte-americano sempre foi utilizado como ferramenta de difusão ideológica e esteve diretamente ou indiretamente ligado aos interesses governamentais de republicanos e democratas. Baseado em seus princípios, valores e crenças, a indústria cinematográfica de Hollywood atua com certa frequência com difusora da política governamental vigente.

A ligação entre a indústria cinematográfica e os interesses governamentais ficou evidente durante uma reunião que definiu novas diretrizes para o cinema e televisão após o 11 de setembro de 2001.

ON NOV. 19, 2001, members of the entertainment industry, including Motion Picture Association of America head Jack Valenti, met in Hollywood with a few political figures, among them presidential advisor Karl Rove. The purpose of the meeting was to discuss the direction of TV and cinema after the Sept. 11 terrorist attacks on the World Trade Center and the Pentagon, and the ways that the industry might be supportive of the obvious direction of the government after the atrocities. The consensus seemed to be that Hollywood would focus on movies with positive, patriotic themes. In many respects, the meeting was hardly necessary.¹⁴

A partir deste ponto, ficou clara a definição de uma agenda que retomou o inimigo ocidental na figura do árabe e muçulmano como vilão estereotipado em determinadas produções cinematográficas de Hollywood, como já havia ocorrido anos

¹⁴ Em 19 de novembro de 2001, membros da indústria do entretenimento, incluindo Jack Valenti, líder da Associação de filmes de América, reuniram-se em Hollywood com algumas figuras políticas, entre elas o assessor presidencial Karl Rove. O objetivo do encontro foi discutir a direção da TV e do cinema após os ataques terroristas do 11 de setembro no World Trade Center e no Pentágono, e as maneiras pelas quais a indústria poderia apoiar a direção óbvia do governo após as atrocidades. O consenso parecia ser que Hollywood se concentraria em filmes com temas positivos e patrióticos. Em muitos aspectos, a reunião não era necessária. SHARRETT, Christopher. *Hollywood and the new militarism*. USA, Today (Magazine), May 2002. In www.findarticles.com

atrás. O ataque às Torres Gêmeas e ao Pentágono renovou e reforçou esta prática intimamente ligada aos princípios ideológicos oriundos do Orientalismo difundido pelos europeus e agora também utilizado pelos norte-americanos.

Assim, ficou claro o papel do cinema na difusão de ideologias através de filmes com temáticas nacionalistas e patrióticas, quase sempre com o apontamento explícito de um personagem que realiza atos heroicos em nome da “liberdade” e “democracia - um fato relativamente frequente em governos americanos, mudando apenas o “inimigo” a ser combatido, a exemplo dos nazistas, comunistas e agora árabes / muçulmanos.

Neste contexto, a ideologia vigente apodera-se da dinâmica do cinema para elevar sua absorção e aceitação, levando em conta o poder dos meios de comunicação na doutrinação de massas. Com isso, determinadas produções cinematográficas estão impregnadas de posições políticas e ideológicas em suas imagens e elementos estéticos.

Os “Blockbusters”, superproduções milionárias que atingem diversas salas de cinema no mundo inteiro, são instrumentos ideais para a difusão de ideologias dominantes, seja de origem governamental ou corporativa. Torna-se importante ressaltar que, em um primeiro momento, tais filmes têm foco estritamente comercial, visando o lucro, mas também podem e são utilizados, em certos momentos, como ferramentas de difusão de ideologias.

Em uma análise mais aprofundada, levando em contato o contexto sociopolítico e econômico em que alguns filmes foram produzidos, fica perceptível as tentativas de legitimação de ações expansionistas e/ou militares de europeus e norte-americanos em outros países, especialmente no Oriente. Com isso, baseada nestes princípios claramente vinculados ao orientalismo, a abordagem de certas temáticas se utiliza de uma interpretação tendenciosa e de uma produção de conteúdo voltada claramente para o alinhamento da massa, com graus variados de assimilação.

Tal tendência é destacada na matéria intitulada “11 de setembro: o que veio depois”¹⁵, publicada na revista e site *Superinteressante*, que aponta esta nova abordagem do tema:

Os americanos não veem nenhum problema em mostrar a Casa Branca destruída por ETs. É porque não acreditam que isso possa acontecer. Por outro lado, “nunca mais houve algo como Nova York Sitiada [filme de 1998 em que a cidade sofre atentados], pois esse medo existe de

¹⁵ CORDEIRO, Tiago Cordeiro e GARATTONI, Bruno. 11 de setembro: o que veio depois. *Superinteressante*, 2011. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/11-de-setembro-o-que-veio-depois/> e acessada em 20/01/2018.

verdade”, explica o crítico inglês Alec Charles, professor da Universidade de Belfordshire. Até o polêmico diretor Oliver Stone, que no passado ousou retratar a morte de John Kennedy como uma conspiração, foi cauteloso com o 11 de Setembro. Em *As Torres Gêmeas*, de 2005, só conta a história de dois sobreviventes (não mostra nem o choque dos aviões). Ou seja: ao mesmo tempo que abraçou o terrorismo como assunto, Hollywood descaracterizou os terroristas. (CORDEIRO e GARATTONI, 2011).

3.2 A visão de Hollywood sobre o inimigo ocidental antes do 11 de setembro

Em um cenário ficcional, certas realidades possíveis são construídas dentro de um filme através da junção de planos que traçam uma ordem, dão um sentido ao enredo. Neste processo, a montagem é direcionada levando em conta a continuidade de uma imagem em relação a outra, dando sentido a um discurso através de certa racionalidade.

Assim, na montagem cinematográfica, os signos/planos tornam-se material indispensável na construção de um sentido. De acordo com Peirce (2000), são imagens aptas a significar por si só, pois trazem informações da realidade visível, sendo fatos que podem ter ou não relação entre si e na proporção em que são organizados dentro de parâmetros de associação e/ou justaposição, auxiliando na criação de uma narrativa.

Já a narrativa cinematográfica lida com a composição do movimento, da ação, do conflito, dentre outros planos selecionados, produzindo um enquadramento e ritmo determinado pelo desenvolvimento de um ponto de vista a outro. Segundo Santaella,

(...) uma narrativa é feita de ações de personagens, sem as quais a própria personagem não poderia se definir, quer dizer, personagens não são pessoas, no sentido de depositárias de atributos psíquicos independentes das sequências e esferas de ações de que participam em um universo narrativo mais amplo do que a personagem, universo que ela própria faz andar” (SANTAELLA, 2001: 323).

Segundo Jacques Aumont, a narrativa dentro do cinema compreende a junção de “imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa filmica mais complexa” (AUMONT, 1995: 106). Neste contexto:

a música, que não tem em si valor narrativo (ela não significa eventos) torna-se um elemento narrativo do texto apenas pela sua co-presença com elementos, como a imagem colocada em sequência ou os diálogos: portanto, seria necessário levar em conta sua participação na estrutura da narrativa filmica. (idem: 106)

A narrativa fílmica, segundo Aumont (1995), “está organizada, é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciador (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador” (idem: 107). Os elementos que a compõem estão organizados, conforme cita o autor, para atender as seguintes exigências: legibilidade do filme, coerência do conjunto da narrativa, ordem e ritmo da narrativa.

Diante desta construção, pontua Aumont, qualquer filme é um filme de ficção, portanto uma representação de realidades possíveis. Com isso, nota-se também um fator psicológico neste cenário, onde o espectador está inserido em uma alucinação ao focar sua atenção em um filme, que se diferencia de um sonho ou uma fantasia.

Em outra análise, o cinema também possui dois elementos intrínsecos em sua composição, a representação social e a ideologia. No primeiro, “trata-se aqui de um objetivo de dimensão quase antropológica, em que o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma”, afirma Aumont. (idem: 98). Já a análise da ideologia, segundo o autor:

decorre dos dois pontos precedentes, na medida em que visa, ao mesmo tempo, a regulação dos jogos psíquicos do espectador e a circulação de uma certa representação social. Assim, por exemplo, foi que a equipe dos Cahiers du cinéma abordou o filme de John Ford, A mocidade de Lincoln (1939), examinando as relações existentes entre uma figura histórica (Lincoln), uma ideologia (o liberalismo americano) e uma escrita fílmica (a ficção montada por John Ford). Esse trabalho, aliás, deixava transparecer a complexidade dos fenômenos que só eram perceptíveis nos entrelaçamentos sutis da ficção de Ford. Ainda aí, a análise do filme deve ser minuciosa, para ser produtiva ou, simplesmente, correta. (AUMONT, 1995: 99)

Com a estruturação deste processo de mediação e comunicação, a produção cinematográfica torna-se um difusor de ideias, impressões, crenças e sensações, não havendo uma única interpretação correta sobre a temática abordada conforme é apresentada a públicos e realidades distintas.

Contudo, nota-se que um filme contém interpretações de mundo individuais ou coletivas, demonstrando que não existe neutralidade em relação ao que é produzido. Assim, pode-se afirmar que o cinema se tornou uma ferramenta significativa na produção ou difusão cultural, com novos olhares para o mundo, irrompendo até mesmo com padrões pré-estabelecidos. Uma expressão artística que pode tanto libertar quanto alienar o espectador em relação ao que é assistido, interpretado e absorvido.

De acordo com Andrew Tudor, “Merleau-Ponty acredita que as atividades primárias, e especialmente a arte, são passagens que levam para fora dos labirintos inúteis da lógica e para dentro das riquezas da experiência.” (TUDOR, 1989: 243)

3.3 . O pragmatismo norte-americano em Nova York Sitiada – The Siege

Analisar um filme, segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994), é decompor essa obra em todos os seus elementos constitutivos. “É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994: 15).

Através do emprego desta técnica de pesquisa, busca-se obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme, sendo essa desconstrução mais aprofundada ou seletiva, dependendo dos objetivos da análise. Com isso, busca-se:

estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento. É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma “criação” totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista. (idem: 15)

Neste sentido, tal processo nós permite analisar com determinados efeitos geram impressões distintas sobre o tema abordado no filme ou mesmo se me sinto confortável ou não com a abordagem utilizada pelo diretor da obra.

(...) questões do tipo “como o filme conseguiu produzir em mim este ou aquele efeito?”, “como o filme me conduziu a simpatizar com determinado personagem e a achar outro odioso?”, “como o filme gerou determinada ideia, determinada emoção, determinada associação em mim?”, questões centradas no como e não no por que, conduzem a considerar o filme com maiores detalhes e a integrar, em um ou outro momento, os “primeiros movimentos” do espectador. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994: 14)

Com base nos princípios citados, o filme “Nova York Sitiada”, no título original *The Siege* (1998)¹⁶, mesmo sendo produzido anteriormente aos atentados do 11 de setembro, trabalha com uma temática central vinculada à definição de um “inimigo”, no

¹⁶ **The Siege (Nova York Sitiada):** Data de lançamento: 6 de novembro de 1998; Direção: Edward Zwick; Elenco: Denzel Washington, Bruce Willis, Annette Bening; Gêneros: Policial, Ação, Drama; Nacionalidade: EUA; Distribuição: 20th Century Fox; Orçamento: US\$70 milhões; Receita: US\$117 milhões.

caso os árabes, contextualizados no enredo por suas crenças religiosas, as quais culminam em atos terroristas em solo norte-americano. Em uma segunda análise, nota-se uma sinalização bem distinta sobre o posicionamento dos Estados Unidos em relação aos povos árabes e suas relações com esses governos.

Em seu ano de lançamento, mesmo com a presença de um elenco de atores hollywoodianos como Denzel Washington, Bruce Willis, Annette Bening, a obra não chamou a atenção nem do público e nem da crítica especializada, demonstrando como o tema já estava desgastado dentro do cinema. Segundo o crítico Rubens Ewald Filho¹⁷, os atentados terroristas do 11 de setembro despertaram o interesse do espectador em relação ao filme:

Campeão de locação nos dias que sucederam os atentados terroristas de 11 de setembro, em Nova York, este filme de certa maneira profético havia sido fracasso de público e de crítica (custou 75 milhões de dólares e não rendeu mais que 40 milhões nos EUA) em sua estreia (chegou a ser lançado em bancas no Brasil). (FILHO, 2001)

Após o sequestro de um líder religioso islâmico, a cidade Nova York vira o alvo de ataques terroristas. O agente do FBI Anthony Hubbard (Denzel Washington), a oficial da CIA Elise Kraft (Annette Bening) e o general William Devereaux (Bruce Willis) unem forças para capturar um perigoso grupo de terroristas que plantam bombas em diversos lugares de Nova York, levando a cidade ao caos. (Sinopse: 20th Century Fox)

De forma previsível, a produção elenca árabes, em especial muçulmanos, vinculados a atividades terroristas, como fica claro nos momentos iniciais do filme com cenas do atentado terrorista às torres Khobar¹⁸, em Dhahran (Arábia Saudita) seguidas

¹⁷ Crítica do filme publicado no Portal Uol Entretenimento e disponível em: <https://cinema.uol.com.br/resenha/teste/1998/nova-york-sitiada.jhtm> e acessada em 20 de fevereiro de 2018.

¹⁸ O Atentado às torres de Khobar foi um ataque terrorista que aconteceu em um complexo de casas na cidade de Khobar, na Arábia Saudita, localizado próximo ao quartel-general da companhia estatal de produção de petróleo saudita (a Saudi Aramco) em Dhahran e quase que do lado da Base Aérea Rei Abdulaziz. Aconteceu em 25 de junho de 1996. Naquele período, as Torres Khobar estavam sendo usadas como moradia para militares da Coalizão Ocidental que participavam da Operação Southern Watch, como parte da zona de exclusão aérea imposta ao sul do Iraque.

Um caminhão bomba detonou próximo ao prédio adjacente, uma estrutura de oito andares que servia de casa para vários militares da Força Aérea dos Estados Unidos. No total, 19 cidadãos americanos e um saudita foram mortos e outras 498 pessoas, de diversas nacionalidades, acabaram feridas. O governo dos Estados Unidos culpou a organização terrorista Hezbollah Al-Hejaz como os responsáveis. Em 2006, uma corte americana declarou que o Irã e o Hezbollah teriam orquestrado o atentado. Disponível em: https://rewardsforjustice.net/portuguese/khobar_towers.html

do discurso do então presidente Bill Clinton contra o terrorismo. O desenvolvimento das cenas já indica as prerrogativas abordadas como um ponto de partida para uma narrativa que remonta a um momento histórico específico já citado acima.

No momento seguinte, o general americano William Devereaux (interpretado por Bruce Willis) observa o xeique Ahmed Bin Talal preso em uma cela com pouca iluminação. Em um primeiro enquadramento, a cena é filmada de baixo para cima, sendo o general em pé diante do prisioneiro sentado, fato que demonstra o poder do militar naquele momento frente ao líder religioso. O inverso é feito, sendo o xeique filmado de cima para baixo, com um enquadramento mais fechado em seu rosto e mãos, tendo como completo a voz dele em oração.

Novamente, a montagem de cenas induz a espectador associar os ataques contra as torres na Arábia Saudita ao personagem, o qual foi sequestrado por homens sem identificação.

Com base no orientalismo, uma comparação entre o Ocidente e o Oriente é apresentada numa cena onde homens muçulmanos rezam em uma mesquita, com um *close up* no gestual desses indivíduos. A cena é expandida para um panorama geral do lugar e transportada para o lado de fora, onde um homem reza ao microfone em uma torre (a voz é destacada pelo volume), um hábito comum para os muçulmanos, com ênfase nos gestuais de um idoso que segura o microfone.

Ao utilizar o recurso de plano aberto, fica clara a presença da mesquita em uma cidade norte-americana e nítido o contraste entre a cultura do Oriente (antiquada e atrasada) e a do Ocidente (com prédios modernos que simbolizam o desenvolvimento – Figura 1), sendo que a voz do muçulmano em oração começa a perder volume em contraste aos sons da cidade, que estavam em *background* com ruídos de carros, pessoas conversando, etc. Mais uma vez, o orientalismo se faz presente na comparação entre culturas e na redução do outro a uma representação quase clandestina e notadamente invasora.



Figura 1 – Contraste entre as duas culturas fica evidente na comparação com os prédios ao fundo e a mesquita no primeiro plano da cena. - Fonte: 20th Century Fox¹⁹

O cenário referente ao terrorismo em solo norte-americano começa a ganhar contornos quando o FBI é acionado por um suposto atentado contra um ônibus na cidade de Nova York, que não deixa vítimas, mas deixa uma gravação com ameaças sobre outros possíveis ataques. Diante de tal fato, a personagem Elise Kraft (Annette Bening), até então apresentada como consultora de segurança nacional, aparece para investigar o caso, fato que já cria a primeira tensão entre CIA e FBI, departamentos que, historicamente, se rivalizam por informações e exercício do poder tanto dentro como fora do cinema, a exemplo do caso Watergate.

Em um filme pragmático, se levarmos em conta a montagem cinematográfica das cenas, o próximo passo dado pelo roteiro é o interrogatório de um suspeito, de origem árabe, em posse de uma certa quantidade de dinheiro. O suspeito é solto, mas continua sendo vigiado pelo FBI.

Novamente, o conflito entre as duas agências norte-americanas (figura 2) fica evidente quando a CIA sequestra e tortura o suspeito, prática que é justificada na tentativa de localizar células terroristas dentro dos Estados Unidos.

Vale ressaltar que, em ambas as cenas de interrogatório, o modo como a iluminação e as cores são utilizadas constituem significados distintos. Na primeira cena

¹⁹ Todas as imagens (fotogramas) do filme Nova York Sitiada utilizadas no trabalho foram extraídas diretamente através da opção Print screen. Site do Filme: www.thesiege.com e site do estúdio: www.foxmovies.com e www.foxstudios.com

de investigação, o local é bem iluminado com a presença de agentes do FBI, demonstrando uma transparência nas ações dentro dos limites da lei.

Já na segunda cena de interrogatório, agora com a CIA, o suspeito encontra-se em um local escuro com uma única fonte de luz dura direcionada para ele, sendo que a agente da agência permanece no escuro, fato que sinaliza uma atividade fora dos parâmetros legais. Com isso, se comparadas, estas cenas fazem alusão à atuação “legal” do FBI frente as atividades “ilegais” da CIA em solo americano.



Figura 2:Prisão da agente da CIA pelo FBI por obstrução da justiça e sequestro. Representação do conflito entre FBI e CIA em território norte-americano - Fonte: 20th Century Fox



Figura 3: Os dois personagens representam a união das agências (CIA e FBI) contra o terrorismo.

Fonte: 20th Century Fox

Na cena seguinte, um ônibus é capturado por um grupo ainda sem identificação, sendo seus passageiros feitos reféns, com nenhuma exigência ou pedido feito. A cena utiliza o plano geral para situar o espectador em relação à localização do veículo dentro da cena.

Neste momento, como se é esperado, existe a exaltação do FBI, representado pelo agente Hubbard (interpretado por Denzel Washington), que realiza um trabalho minucioso e dedicado na resolução deste cenário temido pelos norte-americanos: um ataque em seu próprio solo. Na medida em que a complexidade dos fatos pressiona o personagem, surge o heroísmo patriótico sempre vinculado a noções de humildade, liberdade e sacrifício pela nação, um verdadeiro “herói”.

Em seu primeiro contato com o grupo que sequestrou o ônibus, o agente tenta negociar com os “terroristas”, mas não obtém nenhuma resposta. Neste momento, o recurso do silêncio é empregado para gerar expectativa, passando para o plano aberto, que mostra o ônibus explodindo em segundo plano; no primeiro, carros próximos e o próprio agente são afetados pela onda de impacto.



Figura 4: Cena do agente Hubbard negociando com os supostos terroristas.

Fonte: 20th Century Fox

O temor do terrorismo aparece na cena seguinte, quando um possível atentado acontece contra um ônibus na cidade de Nova York (figura 5), no qual tanto vítimas

quanto agressores são mortos em uma explosão. Neste momento, não existe nenhum diálogo por parte dos “terroristas”, mas simplesmente o ato de autossacrifício destas pessoas (não se sabe o número exato) em nome de uma suposta causa também não revelada.



Figura 5: Cena da explosão do ônibus em Nova York

Fonte: 20th Century Fox

Neste momento, como se é esperado, existe a exaltação do FBI, representado pelo agente Hubbard (interpretado por Denzel Washington – figura 4), que realiza um trabalho minucioso e dedicado na resolução deste cenário temido pelos norte-americanos: um ataque em seu próprio solo. Na medida em que a complexidade dos fatos pressiona o personagem, surge o heroísmo patriótico sempre vinculado a noções de humildade, liberdade e sacrifício pela nação, um verdadeiro “herói”.

Segundo Campbell e conforme já citamos linhas atrás, “um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (CAMPBELL, 2004: 36).



Figura 6: *Close up* no rosto do agente demonstra o sofrimento e sacrifício em nome do dever e patriotismo. - Fonte: 20th Century Fox

Em um segundo plano, a agente da CIA Elise Kraft / Sharon Bridger (interpretada por Annette Bening) é claramente uma representação da política externa norte-americana da época, em que árabes espionam outros árabes em benefício dos interesses do país. Deste modo, o posicionamento ideológico do filme torna-se peça integrante no entendimento das ações do Estados Unidos em relação à sua política externa.

Contudo, o desenvolvimento da personagem é repleto de dualidades, quando a agente da CIA, que inicialmente infringe algumas leis norte-americanas realizando sequestro e tortura, repentinamente torna-se uma pessoa com atitudes corretas e preocupação com o bem-estar do agente do FBI Hubbard. Segundo Rubens Ewald Filho, a evolução da personagem é “prejudicada também por Annette, boa atriz, mas envelhecida demais para ser uma sedutora recrutadora de espiões”.²⁰

Os dois personagens, que, conforme dissemos, apresentam certa tensão sexual, somente reforçam o estereótipo do “Bom Policial e Mau Policial”. Kraft utiliza a sedução em certos momentos para conseguir influenciar as pessoas ao seu redor ou recorre à violência em um segundo momento.

²⁰ Crítica do filme publicado no Portal Uol Entretenimento e disponível em: <https://cinema.uol.com.br/resenha/teste/1998/nova-york-sitiada.jhtm> e acessada em 20 de fevereiro de 2018.



Figura 7: Pragmatismo recorrente, onde a personagem feminina “obrigatoriamente” demonstra interesse pelo protagonista. - Fonte: 20th Century Fox

Como resultado dessas ações, o filme serviu de certo modo como uma previsão para consequências futuras no mundo real de políticas externas unilaterais, configurados nos atentados terroristas a um ônibus, a um teatro e, finalmente, à sede do FBI, levando a cidade à Lei Marcial, em que diversos direitos são revogados e o exército assume o comando da cidade. Entretanto, o ataque a cidadãos norte-americanos em seu próprio país aponta para outra simbologia: além da tragédia, revela o medo e renova o preconceito contra os estrangeiros, neste caso representados pelos árabes.

De acordo com Frank Manchel (1990): “What troubles many contemporary film theorists is the manner in which modern technology ‘masks’ images in order to protect ideological positions”.²¹

... ideology uses the fabrication of images and the process of representation to persuade us that how things are is how they ought to be and that the place provide for us is the place we ought to have. (MANCHEL, 1990, 464)²²

Deste modo, fica evidente como em certo ponto, o roteiro auxilia na exaltação do uso extremo da força, representado pelo general William Devoreaux (interpretado por Bruce Willis – figura 8), que, em nome da defesa da democracia e na luta contra o terrorismo, viola direitos humanos, realiza prisões sem mandato ou julgamento, tortura prisioneiros e reage de forma violenta a qualquer suposta ameaça à integridade do país.

²¹ “O que incomoda muitos teóricos contemporâneos de filmes é a maneira pela qual a tecnologia moderna mascara imagens para proteger posições ideológicas”

²² “... ideologia usa a fabricação de imagens e o processo de representação para nos persuadir de que as coisas são como devem ser e que o lugar que nos é fornecido é o lugar que deveríamos ter”.



Figura 8: Cena representa a atuação do exército norte-americano em Nova York após a declaração da Lei Marcial. - Fonte: 20th Century Fox

O filme retrata uma prática real de muitos países, que inclui os Estados Unidos, que justificam o emprego de estratégias e práticas semelhantes ou mais agressivas que o “inimigo” na defesa de seus interesses.

Ao longo de vários séculos, o terrorismo ganhou significados variados e denominações, indo muito além de seu sentido original, antes ligado a ações de extermínio ou execuções do Estado.

Segundo Saint-Pierre (2005), uma forma terrorismo institucional ou Interno esteve sempre presente em algumas nações, com variações sobre sua intensidade:

(...) governos autoritários, ditatoriais e até mesmo democráticos realizam genocídios, prisões, torturas, dentre outros atos extremos em nome razões superiores do Estado ou na defesa dele. Perseguições políticas, contra minorias étnicas e grupos religiosos são práticas comuns neste cenário. Exemplo: Ditaduras brasileira e argentina, Coreia do Norte, EUA, Estado de Israel, França, Iraque, Somália, etc.. (SAINT-PIERRE, 2005: 48).

Com isso, o personagem de Bruce Willis realiza exatamente atos condenados pelo próprio Departamento de Defesa dos Estados Unidos, que define terrorismo com "o uso calculado de violência ilegal ou ameaça de violência ilegal para inculcar medo; pretendem coagir ou intimidar governos ou sociedades na busca de objetivos geralmente políticos, religiosos ou ideológicos ". (Internacional Terrorism and Security Research)

Within this definition, there are three key elements— violence, fear, and intimidation—and each element produces terror in its victims. The FBI uses this: "Terrorism is the unlawful use of force and violence against persons or property to intimidate or coerce a government, the civilian population, or any segment thereof, in furtherance of political or social objectives." The U.S. Department of State defines "terrorism" to be "premeditated politically-motivated violence perpetrated against non-combatant targets by sub-national groups or clandestine agents, usually intended to influence na audience. (International Terrorism and Security Research).²³

Em uma das cenas, sobre a atuação militar na cidade, o general William Devereaux enfatiza o poder do exército nas seguintes afirmações:

Devereaux: O exército é uma espada e não um bisturi...

Devereaux : (...) caçaremos o inimigo, encontraremos o inimigo e mataremos o inimigo.

De acordo com o crítico Rubens Ewald Filho, “Bruce Willis no pior momento de sua carreira, no personagem do general vilão que tem que dizer diálogos clichês. Ele quase derruba o filme, que já era bem interessante, mas sério e polêmico demais para o grande público”.

²³ Dentro desta definição, existem três elementos-chave: violência, medo e intimidação - e cada elemento produz terror em suas vítimas. O FBI usa isso: "O terrorismo é o uso ilícito da força e da violência contra pessoas ou propriedades para intimidar ou coagir um governo, a população civil ou qualquer segmento do mesmo, no cumprimento de objetivos políticos ou sociais". O Departamento de Estado dos Estados Unidos define "terrorismo" como "violência premeditada de motivação política perpetrada contra alvos não combatentes por grupos subnacionais ou agentes clandestinos, geralmente destinados a influenciar na audiência". (International Terrorism and Security Research). Definições publicadas em: <http://www.terrorism-research.com/>



Figura 9: General William Devereaux enfatizando o poder do exército americano. Detalhe para o plano médio (auxilia na contextualização da cena), onde apresenta o general no primeiro plano com luz direta no personagem. - Fonte: 20th Century Fox

No desenvolvimento do personagem, vários pontos não ficam claros, como a motivação do general Devereaux em combater o terrorismo ou apenas em cumprir ordens e as oscilações de comportamento repentinas: uma figura calma com fala controlada em contraposição a uma pessoa autoritária. A contradição se repete em algumas cenas, como em um diálogo entre o general e um membro do governo americano, em que se diz não aceitar intervenção militar, mas que, na cena seguinte, o exército ocupa as ruas do Brooklyn.

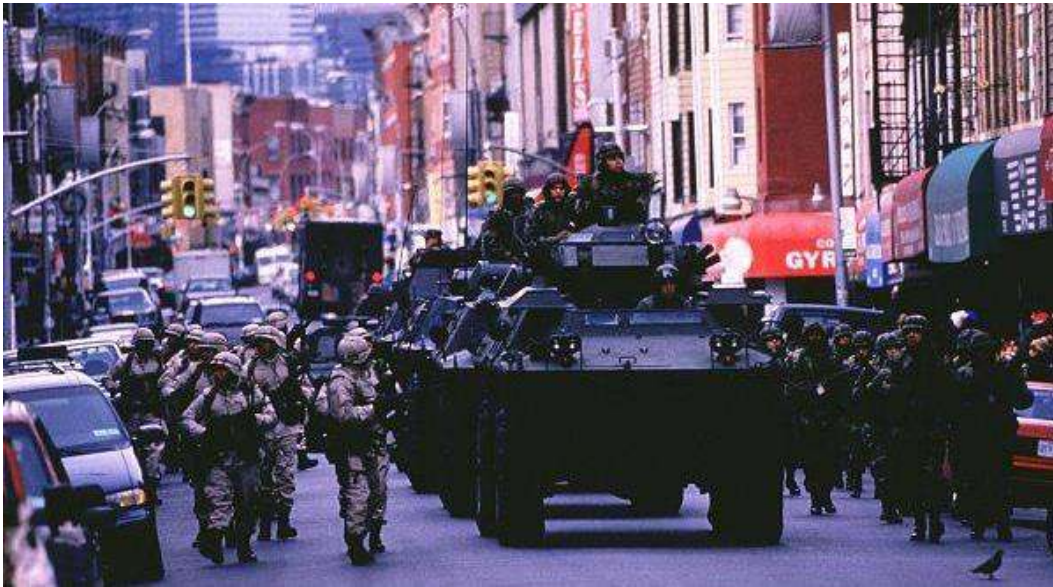


Figura 10: Exército ocupa o Brooklyn, onde residem a maioria dos imigrantes ou descendentes de árabes.

Fonte: 20th Century Fox

A partir deste ponto, inicia-se uma caça às células terroristas na cidade de Nova York, mais precisamente no Brooklyn, onde também reside grande parte dos cidadãos americanos de origem árabe, que são detidos em um estádio semelhante a um campo de concentração, levando apenas em conta os estereótipos. Tal premissa é executada pelo exército com rapidez e certa brutalidade, remetendo a cenas da prisão e aglomeração de judeus pelos nazistas sem nenhuma justificativa plausível, apenas levando em conta a sua étnica.

Até mesmo o filho do agente do FBI, Frank Haddad (Tony Shalhoub), é detido pelo exército (figura 12), demonstrando que, mesmo nascidos nos Estados Unidos, os descendentes de árabes são considerados *outsiders*. O ambiente cinzento e frio, com iluminação de tonalidade azul, é sempre encontrado nas cenas de ocupação do exército e durante a prisão ou apreensão de árabes, fato que auxilia na construção de uma narrativa mais dramática.



Figura 11: Muçulmanos que se enquadram no “perfil de risco” determinado pelo exército são enviados para uma prisão temporária. Fonte: 20th Century Fox



Figura 12: Agente Frank Haddad em cerimônia com o filho e família com roupas típicas indicativas da religião do personagem e da família. - Fonte: 20th Century Fox

Para o crítico Rubens Ewald Filho²⁴, “embora pareça filme de ação e aventura, na verdade é um drama sério que denuncia o fascismo e o racismo que existem na sociedade americana”.

²⁴ Crítica do filme publicado no Portal Uol Entretenimento e disponível em:



Figura 13: Suspeito de envolvimento em atividades terroristas é preso, torturado e depois morto no processo em território americano. - Fonte: 20th Century Fox

Em meio ao caos instaurado pela intervenção militar, o conflito direto entre as agências CIA e FBI é simplesmente esquecido, pois ambas perderam sua influência e poder de atuação para o exército. Ou seja, os personagens agente Anthony 'Hub' Hubbard (Denzel Washington,) General William Devereaux (Bruce Willis) e Elise Kraft/Sharon Bridger (Annette Bening) simbolizam uma luta interna pelo poder diante de uma ameaça em comum, o terrorismo e suas diferentes formas de abordagem.

Além disso, os três personagens envolvidos em um confronto interno pelo poder também representam simbologias diferentes como:

- Agente Hubbard (FBI): interpretado por um homem negro que segue as leis vigentes no país, o qual representa diversidade da sociedade norte-americana assim como a sua consciência;
- Agente Elise / Sharon (CIA): interpretado por uma mulher branca que infringe leis em nome de um bem maior – representando a imagem negativa da CIA perante a sociedade;
- General William (Exército): interpretado por um homem branco, simbolizando uma visão mais conservadora norte-americana vinculada a exaltação do exército norte-americano;

Neste contexto, a figura do general é retratada como um personagem duro, introspectivo, violento e indisponível ao diálogo, em contraste com o agente do FBI, que transita em todos os cenários, mostrando-se um personagem flexível e aberto ao diálogo e à diversidade, tendo um parceiro de origem árabe e uma agente da CIA como aliada. Entretanto, o personagem ainda segue alguns indicativos tradicionais de Hollywood: o agente Hubbard (americano e do sexo masculino) é quem lidera este grupo composto de uma mulher (que depende de seu poder e influência) e de um árabe (com posição abaixo dele no FBI).



Figura 14: Confronto entre dois poderes representado pelos personagens. - Fonte: 20th Century Fox

Em um certo momento, o roteiro leva os dois personagens a um confronto final no qual o agente do FBI prende o general pelos seus métodos hostis, segregativos e antidemocráticos contra cidadãos americanos (agora os descendentes se tornam cidadãos novamente) e pelo assassinato de um prisioneiro durante a tortura realizada em território norte-americano.



Figura 15: Agente Hubbard, com um mandato de prisão, retira o comando do general Devereaux.

Fonte: 20th Century Fox

Sem muitas referências, o personagem secundário Samir Bouajila (Samir Nazhde), inicialmente sem muita importância na trama, sendo apenas retratado como um informe da agente da CIA Sharon Bridger (que antes usava o nome falso de Elise Kraft), eleva sua importância no enredo quando de vítima passa a agressor. O agora autodeclarado terrorista e representante de uma célula em seu discurso final explica toda a motivação dos atentados anteriores:

Samir: Você acredita que dinheiro é poder

Samir: Acreditar é poder

Samir: Primeiro você me deixa para trás no Iraque como um monte de merda e depois captura nosso líder, um homem sagrado e o coloca na prisão por difundir a palavra de Deus.

Samir: Agora você vai conhecer as consequências por tentar dizer ao mundo como viver.



Figura 16: O personagem secundário repentinamente torna-se a representação do terrorismo e do vilão somente no final do filme. - Fonte: 20th Century Fox

Em uma análise mais aprofundada, as falas do personagem, mesmo curtas, retêm um significado que direciona para a política unilateral dos EUA, que insiste na tentativa de difundir o modelo de democracia e liberdade para o mundo. Por consequência disso, interfere de modo significativo em diversos países, contribuindo direta ou indiretamente no surgimento de movimentos fundamentalistas contrários, principalmente no Oriente Médio.

Com isso, o fundamentalismo, uma espécie de retorno de um nacionalismo absolutista vinculado a questões étnicas e religiosas, é comumente vinculado a Estados Islâmicos no Oriente Médio. Neste cenário, movimentos islâmicos fundamentalistas tentam criar estados religiosos baseados em princípios políticos alinhados a doutrinas religiosas, a exemplo da Revolução Iraniana.

Contudo, segundo Stuart Hall, “alguns analistas a veem como uma reação ao caráter ‘forçado’ da modernização ocidental: certamente, o fundamentalismo iraniano foi uma resposta direta aos esforços do Xá nos anos 1970 por adotar, de forma total, modelos e valores culturais ocidentais”. (HALL, 2015: 54-55)

A crescente onda fundamentalista sinalizaria também o fracasso dos Estados Islâmicos, conforme aponta Hall, “em estabelecer lideranças ‘modernizantes’ bem-sucedidas e eficazes ou partidos modernos, seculares”. Além disso, esclarece o autor:

Em condições de extrema pobreza e relativo subdesenvolvimento econômico (o fundamentalismo é mais forte nos Estados islâmicos mais pobres da região), a restauração da fé islâmica é uma poderosa força

política e ideológica mobilizadora e unificadora, especialmente onde tradições democráticas são fracas. (Idem:55)

No final da produção, o terrorista representado por um árabe é morto pelo agente do FBI, que impede mais um atentado, mesmo tendo um efeito colateral, a morte da agente da CIA Sharon Bridger. Assim, o equilíbrio das relações sociais é restaurado com a libertação de cidadãos detidos pelo exército através da Lei Marcial, sendo representado por uma comemoração nas ruas da cidade de Nova York, a qual uniu pessoas de várias etnias e credos, considerando assim uma expressão multiculturalista de uma cidade conhecida pelo seu aspecto cosmopolita.

O filme, mesmo contendo influências do Orientalismo, apresenta visões diversificadas sobre limites éticos e morais, relações sociais e percepções sobre a presença e aceitação do outro.

Em um enfoque complementar, o crítico Wilson Roberto Vieira Ferreira²⁵ destaca que, “há décadas a indústria do entretenimento vem destruindo ficcionalmente a cidade de Nova York”.

Desde a transmissão radiofônica de Guerra dos Mundos de Orson Welles pela rádio CBS em 1937 (onde tripods marcianos invadiram a cidade na transmissão fake de radiojornalismo que provocou pânico em quase toda Costa Leste), a imaginação cinematográfica está fixada nessa ideia: “Nova York Sitiada”, Independence Day”, “Armagedom”, “Godzila”, “Impacto Profundo” etc. O que o terror islâmico fez foi atualizar em tempo real para o complexo midiático norte-americano o imaginário cinematográfico. Não é à toa que a reação de muita gente nas ruas ou diante das telas de TV fosse de incredulidade por acreditar estar diante de um evento ficcional como uma grande produção hollywoodiana a céu aberto em Nova York. (FERREIRA, 2012)

3.4 O simbolismo da “Hora mais escura”

Os atentados contra as Torres Gêmeas do World Trade Center no dia 11 de setembro de 2001 reforçaram com maior veemência a ideologia do Orientalismo, com destaque para o estereótipo do árabe como um indivíduo violento e subdesenvolvido. Com isso, todas as ações do Ocidente em relação aos atos terroristas se justificaram e se justificam, mesmo que muito mais violentos e hostis.

²⁵ Sobre coincidências e sincronidades - Wilson Roberto Vieira Ferreira, disponível em: <https://jornalggn.com.br/blog/wilson-ferreira/sobre-coincidencias-e-sincronicidades-0> e acessado em 31/03/2018

A legitimação da violência foi expressada no filme “A Hora Mais Escura” (Zero Dark Thirty)²⁶, lançado em 2013, que aborda como a paranoia e o medo do povo americano em relação ao “inimigo” foram incentivo para a busca do líder da Al Qaeda, Osama Bin Laden. O título original em inglês já é uma referência ao momento exato em que a suposta morte de Bin Laden foi confirmada pelos militares em campo.

Com um ritmo intenso e cenas fortes, apresenta os esforços quase obsessivos da agente da CIA, Maya (interpretada por Jessica Chastain), na captura do líder da Al Qaeda. Com a descoberta de interlocutores do líder do grupo terrorista pela agente, começa todo um preparo para a operação que levou os militares norte-americanos a invadirem uma casa em território paquistanês com o objetivo de capturar e matar bin Laden. Mesmo sendo uma história de ficção baseada em fatos reais, a dose certa ficcional auxilia na apresentação da complexidade de certos personagens e no reforço do estereótipo de outros.

De acordo com a sinopse disponibilizada estúdio: “Os ataques terroristas sofridos pelos Estados Unidos em 11 de setembro de 2001 deram início a uma época de medo e paranoia do povo americano em relação ao inimigo, em que todos os esforços foram realizados na busca pelo líder da Al Qaeda, Osama bin Laden. Maya (Jessica Chastain) é uma agente da CIA que está por trás dos principais esforços em capturar Laden, por ter descoberto os interlocutores do líder do grupo terrorista. Com isso ela participa da operação que levou militares americanos a invadir o território paquistanês, com o objetivo de capturar e matar bin Laden”. (Sinopse: Universal Pictures / Columbia Pictures)

Na cena inicial do longa-metragem, escutam-se ligações realizadas para os serviços de emergência americanos durante os ataques do 11 de setembro de 2001, tanto de vítimas quanto de testemunhas. Neste momento inicial, utiliza-se apenas o recurso do som, sem imagem, fato que transporta o espectador a construir uma cena baseada em suas percepções anteriores sobre o tema, experiência de vida e filmica, conforme apontam Vanoye e Goliot-Lété (1994), sobre a significação.

Com o intuito de chocar o espectador, uma mudança súbita de plano transporta o público para dois anos após o atentado, quando se tem início uma movimentação de personagens em um ambiente sujo e com pouca iluminação, que, em seguida, se revela um local de tortura pela entrada de homens encapuzados que vigiam Ammar (Reda

²⁶ **(Zero Dark Thirty) - A Hora Mais Escura:** Data de lançamento 15 de fevereiro de 2013; Direção: Kathryn Bigelow; Elenco: Jessica Chastain, Jason Clarke, Joel Edgerton; Gêneros: Suspense, Ação Nacionalidade: EUA; Distribuição: Universal Pictures / Columbia Pictures; Orçamento: US\$ 40 milhões / Receita: US\$133 milhões

Kateb – figura 16), suspeito de envolvimento com o terrorismo e que mostra claros sinais de torturado. O torturador Dan (interpretado por Jason Clark) realiza todos os atos de violência sem máscara e quando seu rosto é destacado em *close*, não se nota nenhuma expressão de repúdio ao ato, bem diferente na figura com capuz ao fundo da imagem, que, posteriormente, revela-se a agente Maya, claramente desconfortável com a cena.

O contraste entre a luz e sombra na definição de um objetivo é bem destacado nesta cena, onde a luz natural de uma única janela ilumina parcialmente o rosto do prisioneiro amarrado no meio da sala, auxiliando na construção da dramaticidade na narrativa. Este esquema de iluminação contribui para a criação de um clima de tensão e medo, aliado aos ruídos das cordas, ao tom da voz de Ammar (voz baixa e fraca) e Dan (tom agressivo): todos contribuem como elementos criativos na construção emocional da cena.



Figura 17: Prisioneiro sendo torturado em uma prisão secreta (Black site).

Fonte: Universal Pictures / Columbia Pictures²⁷

A cena apresenta vários signos que são direcionados a um significado, a uma representação, a exemplo dos homens de capuz preto, tortura e ocultação da identidade. “O signo compreende duas ideias – uma é a ideia da coisa que representa, e outra, a ideia da coisa representada – e a natureza do signo consiste em excitar a segunda pela primeira” (NÖTH, 1995: 43).

²⁷ Todas as imagens (fotogramas) do filme A Hora Mais Escura utilizadas no trabalho foram extraídas diretamente através da opção Print screen. Site do Filme: www.sonypictures.com/movies/zerodarkthirty e site do estúdio: www.sonypictures.com

Com isso, as impressões sobre os personagens já começam a tomar forma no imaginário dos telespectadores, como, por exemplo, o simples ato de acender um cigarro realizado por Dan (figura 18) após a tortura do prisioneiro, fato que demonstra se tratar de algo comum nas atividades desse personagem. Além disso, a iluminação saturada com tons amarelados (tons mais quentes) marca a mudança de ambiente, dando visibilidade ao espectador da rusticidade do local e suas características, no caso em questão, uma região desértica e seca.



Figura 18: O ato de acender um cigarro tem significado em relação ao personagem.

Fonte: Universal Pictures / Columbia Pictures

O militar demonstra pertencer a uma certa cadeia de comando ao dar ordens aos demais, assim como duvidar da adaptação de Maya sobre os atos realizados percebidos nas seguintes frases:

Dan: *Just off the plane from Washington, rocking your best suit for your first interrogation. And you get this guy. There not always this intense.*²⁸

Dan: *There's no shame if you want to watch from the monitor.*²⁹

Outro ponto analisado é a relação inicial de hierarquia, na qual Dan impõe-se como autoridade masculina e Maya como uma aprendiz feminina, claramente

²⁸ “Acabou de sair do avião de Washington e veste o seu melhor terno para o seu primeiro interrogatório. E você consegue esse cara. Nem sempre é tão intenso”.

²⁹ “Não é nenhuma vergonha se você quiser assistir pelo monitor”.

estabelecendo uma relação de superioridade. Contudo, por se tratar de um filme com uma protagonista feminina, a personagem logo demonstra sua vontade de construir uma relação igualitária entre os dois personagens sempre questionando as ordens de superiores e solicitando o crédito por suas conquistas, fato que é presente em grande parte do filme.

Com quatro indicações e uma premiação do Oscar, o filme procura apresentar uma abordagem moderna da obra protagonizada por uma mulher, algo raro em filmes de ação produzidos em Hollywood. Como uma agente da CIA, fundação tradicionalmente associada e interpretada por homens, a personagem não tem par romântico, filhos ou qualquer questão pessoal que possa atrapalhar seu desempenho, sendo seu único foco o trabalho.

Contudo, a masculinização da personagem (figura 19) reforça o estereótipo de que a mulher precisa assumir características masculinas para atingir determinados objetivos com maior eficiência. Outros pontos analisados na figura acima citada referem-se ao plano médio em que foi enquadrada, deixando a bandeira dos EUA bem posicionada com cores fortes em contraste aos tons frios e escuros da agente. Vale destacar ainda luz direta (dura) sobre a personagem com o intuito de gerar uma sombra bem delineada sobre a bandeira americana, com possíveis significados abertos à interpretação (espírito nacionalista e patriótico, dentre outros).



Figura 19: A masculinização de Maya como forma de exercício de poder em um universo masculino.

Fonte: Universal Pictures / Columbia Pictures

Com isso, a agente Maya reforça seu compromisso com a “missão” ao participar e endossar a tortura de um prisioneiro (figura 20) em busca de informações sobre a localização de Osama Bin Laden.



Figura 20: A personagem participa da tortura de forma mais ativa.

Fonte: Universal Pictures / Columbia Pictures

Um ponto notoriamente vinculado à ideologia do Orientalismo é a legitimação da violência para fins maiores, no caso a captura de um terrorista, fato que é claramente justificável se praticado por ocidentais contra orientais, em nome de um “bem maior”. As cenas de tortura (Figura 20) são reforçadas pelo contraste da imagem do então presidente Barak Obama em uma transmissão de televisão, garantindo que as forças militares americanas não praticavam tortura e que isso prejudicaria a posição moral do país no exterior: um trecho de poucos minutos, contudo repleto de posições políticas e ideológicas, que deixam intrínseca certa depreciação do governo anterior de George W. Bush, indicando que tais atos eram realizados de maneira consensual pela administração anterior. De acordo com crítico Luiz Zanin Oricchio (2013):

A questão da tortura é um ponto delicado. Os americanos, Bigelow entre eles, estão prontos a admitir que a guerra é uma coisa feia e coisas ruins acontecem nessas circunstâncias. Mas daí a admitir que o país campeão da democracia pratique a tortura atribuída no passado às repúblicas bananeiras, mesmo que seja com o fim de desvendar o paradeiro do inimigo público número um, vai certa distância. Por isso, como a história se desenrola ao longo dos anos, há uma cena importante quando os agentes da CIA veem,

desolados, uma transmissão de TV em que Barack Obama garante que as forças americanas não praticam tortura e que isso prejudicaria a posição moral do país no exterior. Do que se depreende que, durante o governo Bush era assim, e de maneira consensual. Troca de guarda na Casa Branca, mudança de atitudes políticas, pelo menos na fachada.³⁰

Em grande parte das cenas de tortura, como na figura abaixo, além da iluminação, outro recurso são os ruídos que causam sentimentos variados, tanto nos personagens quanto no espectador, a exemplo do barulho de corrente que precede a aparição do objeto nas mãos do torturador Dan:

(...) a trilha de ruídos ambientais assume um caráter absolutamente não naturalista. Os sons ambientais passam para a primeira pessoa da narrativa, fazendo audíveis os estados emocionais do personagem principal. Esta prática é usada de diversas formas, desde a recriação da audição seletiva das personagens até externar sons presentes no subconsciente dessas personagens, criando assim uma maior aproximação entre espectador e filme. (MENDES, 2000: 22)



Figura 21: A tortura como justificativa para o combate contra o terrorismo.

Fonte: Universal Pictures / Columbia Pictures

Segundo Noam Chomsky, já citado, conforme a ideologia e princípios que regem o governo norte-americano, quando alguém pratica atos de violência contra os norte-americanos ou aliados, isso é terrorismo. Contudo, “quando nós ou nossos aliados o

³⁰ ORICCHIO, Luiz Zanin. A hora mais escura: intenso e problemático. Estadão, 2013. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/a-hora-mais-escura-intenso-e-problematico/> e acessado no dia 22 de dezembro de 2017.

praticamos contra os outros, talvez um terrorismo muito pior, isso não é terrorismo, é antiterrorismo ou guerra justa”. (CHOMSKY, 2005:74)

Em uma história que retrata bem o posicionamento e a cultura norte-americanas, a personagem se torna uma entusiasta da caçada por Bin Laden e passa a participar ativamente dos interrogatórios e até mesmo das torturas. Em uma cena, dentro de uma prisão (figura 22), ela faz as perguntas e, quando não obtém respostas satisfatórias, ordena que um guarda presente na cela torture o prisioneiro.



Figura 22: Maya assume o papel de interrogadora e a violência como método.

Fonte: Universal Pictures / Columbia Pictures

As cenas seguintes demonstram a mudança de comportamento da personagem, que deixa de lado o seu papel de fragilidade inicial e o substitui por uma agente indiferente ao uso da força para a obtenção de informações sobre Bin Laden. Em uma análise mais aprofundada, nota-se o empoderamento da personagem, que utiliza a força bruta masculina (representada pelo guarda) para exercer seu poder.

Neste momento, nota-se a mudança da tonalidade da voz de Maya, na qual transparecem segurança e agressividade ao interrogar o prisioneiro, assim como no momento em que sinaliza ao guarda que agrida o prisioneiro. De acordo com Souza (2010):

“o diálogo constitui o principal veículo da ação narrativa e deve estar tão personalizado como o rosto, o corpo e o espaço”, a voz passa a desempenhar papel fundamental na estrutura da narrativa, sendo assumida como o elemento de maior importância na trilha sonora, possuindo a mesma

“relevância que a figura humana desempenha na imagem”. (SOUZA, 2010: 52)

Segundo o crítico Luiz Zanin Oricchio, em seu texto “A Hora mais Escura: intenso e problemático”³¹, publicado no caderno de Cultura do jornal Estadão:

A busca das pistas a Bin Laden, passado o primeiro momento truculento nas prisões americanas, ganha o tom de uma investigação intrincada e tensa. Ao mesmo tempo, vai crescendo a personagem de Maya, mostrando, no corpo frágil, a força e determinação que faltam aos machões – que é o viés, digamos, feminista, da história. (ORICCHIO, 2013)

A atuação da personagem ao longo do filme, sendo responsável por importantes conquistas na caçada de Bin Laden é demonstrada ao confrontar seus superiores hierárquicos como Joseph Bradley (Kyle Chandler) que a deixou em um escritório empoeirado e sem uso, fato que representou seu desprezo e descredito pelo trabalho de Maya.

Personagens, por exemplo, são formadas por pequenos fragmentos de informação (como características físicas, gestos corporais e palavras faladas), cada um deles selecionados e justapostos para criar a ilusão de um ser humano tridimensional da vida real (EDGAR-HUNT; MARLAND; HAWLE, 2013, p. 18).

Contudo, o exercício desse poder, conforme demonstrado por outra agente da CIA, Jessica (Jennifer Ehle), tem seu preço, pois ao contrário dela que tem família e amigos, Maya escolheu a carreira, sendo um estereótipo da mulher solteira e sozinha dedicada ao trabalho em contrapartida a mulher casada em posição semelhante. Uma contradição apresentada na direção de Kathryn Bigelow, que não conseguiu quebrar totalmente o tradicionalismo de Hollywood sobre os estereótipos da mulher, do militar norte-americano e do árabe subdesenvolvido e violento.

O filme traz ainda o contraste da mudança de cena e iluminação, sendo a tortura representada por lugares com pouca iluminação seguida da frequente mudança de planos médios e fechados no rosto dos torturadores e vítimas. Em contrapartida, o diálogo entre os agentes da CIA e demais aliados é quase sempre seguido de iluminação constante e planos gerais seguidos de médios que possibilita uma contextualização da cena e das pessoas presentes. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994):

³¹ ORICCHIO, Luiz Zanin. A hora mas escura: intenso e problemático. Estadão, 2013. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/a-hora-mais-escura-intenso-e-problematico/> e acessado no dia 22 de dezembro de 2017.

estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento. É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma “criação” totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista. (idem, ibidem: 15)

Com a representação de uma personagem sempre tensa, quase obcecada a localizar e eliminar Bin Laden, a agente Maya demonstra a perda da racionalidade frente a resistência de seus superiores e ordena um ataque ao alvo. De acordo com crítico Luiz Zanin Oricchio:

Fora a tensão e a obstinação – sintetizadas no ar angelical de corpo frágil de Jessica Chastain – fica a certeza de que a caçada é impulsionada não pelo desejo racional de prevenir novos atentados, mas pelo mais elementar dos impulsos, a vingança. Essa testosterona, bem captada pela câmera máscula de Kathryn, empresta musculatura ao filme e nos arrasta com ele em sua voragem de vingança. As cenas do assalto ao refúgio de Bin Laden são de uma truculência espantosa, mas àquela altura já nos habituamos a tudo.³²

O realismo da invasão ao esconderijo de Osama Bin Laden demonstra o poderio militar norte-americano, no qual o uso da força bruta é totalmente justificada durante a ação. A interação do público é elevada ao permitir que os telespectadores vejam tudo pelos olhos dos soldados, utilizando a técnica da primeira pessoa, com vários para plano geral, médio e close up em detalhes como a maçaneta da porta e um homem morto no chão. A junção destes elementos traz um movimento ao filme, principalmente quanto se tratar da principal cena de ação.

O último round da caça, a invasão do esconderijo é um tour de força de filme de ação baseado num brutal realismo. As imagens são indefinidas e esverdeadas, pois o público “vê” as cenas pelos olhos dos soldados munidos com óculos para enxergar no escuro. (ZANIN, 2013)

³² Publicado no dia 15 de fevereiro de 2013 e acessado no dia 22 de dezembro de 2017 em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/a-hora-mais-escura-intenso-e-problematico/>



Figura 23: Imagem esverdeada e embaçada devido ao óculo de visão noturna dos soldados.

Fonte: Universal Pictures / Columbia Pictures



Figura 24: soldado registra a morte de Osama Bin Laden – codinome “Jerônimo”.

Fonte: Universal Pictures / Columbia Pictures

Ao final da missão, Maya observa o corpo do terrorista morto e, em segundo plano, alguns soldados a observam, deixando claro o empoderamento e o sucesso da agente da CIA. Contudo, o que se expressa não é um momento de felicidade e euforia, mas sim de cautela e certo comedimento.



Figura 25: A agente confirma a identidade do corpo.

Fonte: Universal Pictures / Columbia Pictures

Tal comportamento revela-se uma contradição ao contexto da cena ou mesmo uma premissa de que o sucesso pode ser solitário. Para o crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio:

Há um momento de fragilidade da personagem que tem sido ade maneira benévola por alguns observadores, mas que também pode ser um alibi para todo o conjunto da sua ação, pois afinal sabemos pouco de sua vida pregressa. Diz assim: afinal somos todos fracos e humanos, e estamos diante de coisas que vão além do nosso poder de controlá-las. Seja. Pode ser também a tentativa final de humanizá-la, confiando-se que a última impressão é que fica”.³³

A dramaticidade da cena é acompanhada pelo silêncio da personagem, que se encontra-se sozinha dentro de um avião junto ao corpo supostamente de Bin Laden. Tal ausência de som aliada as expressões da personagem (Figura 17 - plano fechado no rosto de Maya) deixam transparecer ao público que os motivos da missão não eram totalmente racionais.

³³ Publicado no dia 15 de fevereiro de 2013 e acessado no dia 22 de dezembro de 2017 em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/a-hora-mais-escura-intenso-e-problematico/>



Figura 26: Agente Maya demonstra fragilidade apenas quando está sozinha.

Fonte: Universal Pictures / Columbia Pictures

Não é mais novidade que silenciamentos de sons que deveriam acompanhar as ações chamam a atenção do espectador exatamente para a importância de tais ações; que o momento no qual se decide quebrar com a sonorização naturalista se transforma em momento capital; que partilhar da ausência de percepção sonora de determinado personagem faz com que o espectador se identifique com ele. (COSTA, 2011: 28)

Com uma abrangência mundial, o filme configura-se em uma história de determinação e patriotismo, bem ao estilo da cultura norte-americana. Devido a polêmica gerada pelo filme, a diretora Kathryn Bigelow redigiu um artigo publicado no jornal *Los Angeles Times*, no qual justifica e defende os pontos de vista da produção, com destaque para os seguintes trechos:

As for what I personally believe, which has been the subject of inquiries, accusations and speculation, I think Osama bin Laden was found due to ingenious detective work. Torture was, however, as we all know, employed in the early years of the hunt. That doesn't mean it was the key to finding Bin Laden. It means it is a part of the story we couldn't ignore.³⁴

War, obviously, isn't pretty," she added, "and we were not interested in portraying this military action as free of moral consequences."³⁵

³⁴ Quanto ao que eu pessoalmente acredito, que tem sido objeto de inquéritos, acusações e especulações, acho que Osama Bin Laden foi encontrado devido ao engenhoso trabalho de detetive. A tortura foi, no entanto, como todos sabemos, empregada nos primeiros anos da caçada. Isso não significa que foi a chave para encontrar Bin Laden. Isso significa que é parte da história que não podemos ignorar.

³⁵ "A guerra, obviamente, não é bonita", acrescentou ela, "e não estávamos interessados em retratar esta ação militar como livre de consequências morais".

It does seem illogical to me to make a case against torture by ignoring or denying the role it played in U.S. counter-terrorism policy and practices.³⁶

(...) depicted a variety of controversial practices and intelligence methods that were used in the name of finding Bin Laden. The film shows that no single method was necessarily responsible for solving the manhunt, nor can any single scene taken in isolation fairly capture the totality of efforts the film dramatizes.³⁷ (Los Angeles Times – Collections – January 15, 2013)

³⁶ "Parece-me ilógico fazer um caso contra a tortura, ignorando ou negando o papel que desempenhou nas políticas e práticas de combate ao terrorismo dos EUA".

³⁷ "Descreveu uma variedade de práticas controversas e métodos de inteligência que foram usados em nome de encontrar Bin Laden. O filme mostra que nenhum método único era necessariamente responsável por resolver a caça humana, nem qualquer cena isolada poderia capturar a totalidade dos esforços que o cinema dramatiza".

CONCLUSÃO

Com na base nos princípios do Orientalismo disseminado pelos norte-americanos, a ideia de superioridade perante o Oriente é cada vez mais difundida e renovada. O contraste entre a racionalidade e a barbárie, amplamente empregado como legitimador da cultura ocidental, contribui para o reforço dessa hegemonia, tendo como uma importante ferramenta o cinema, em especial de Hollywood.

Este trabalho não buscou generalizar que todos os filmes produzidos nos EUA tenham vinculação direta com o Orientalismo, mas pontuar que certas produções se utilizam da influência, notoriedade e alcance de Hollywood para a difusão ideológica e cultural estadunidense sobre o globo.

Com isso, certas produções cinematográficas são claramente desenvolvidas tendo como base argumentos e narrativas tendenciosas, com o enfoque em uma ótica unilateral pertencente à ideologia do grupo ou do governo vigente. Com isso, baseado nos argumentos de Edward Said, existe um reforço da ideia de superioridade estadunidense em comparação a outras sociedades não-estadunidenses.

Deste modo, a difusão da ideologia utilizando o cinema como recurso em forma de filmes voltados ao entretenimento, fato que já se tornou um ato cotidiano na maioria das sociedades, efetiva o que diz Douglas Kellner (2004), que sob a influência de uma cultura imagética multimídia, os espetáculos sedutores fascinam os ingênuos e a sociedade de consumo, envolvendo-os na semiótica de um mundo novo de entretenimento, informação e consumo, que influencia profundamente o pensamento e a ação.

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato. (KELNNER, 2004: 5)

Neste contexto, onde o Ocidente sempre é retratado como desenvolvido e racional, fato que o torna superior se comparado ao atrasado e não-civilizado Oriente, o poder simbólico inerente às produções cinematográficas é significativo. Segundo Bourdieu, o poder simbólico:

(...) é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnosiológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências. (BOURDIEU, 2003: 177)

Contudo, este cenário vem sendo pontuado historicamente na medida em que o cinema é utilizado desde sua origem para difundir ideais, princípios e crenças e, no caso dos Estados Unidos, denominar o “inimigo” que representa a antítese do *american way of life*. Nesse contexto, os “inimigos” mudam conforme o contexto e a ideologia vigentes, passando pelos índios (símbolo do atraso ao desenvolvimento dos EUA), aos nazistas (generalizando que todo alemão era favorável ao Nazismo), passando pelos comunistas (uma afronta direta ao capitalismo), aos muçulmanos (outra generalização de que todo árabe necessariamente é muçulmano e potencial terrorista) e até seres de outros planetas, sempre representados por formas humanoides disformes e ameaçadoras.

Assim, na composição dessa realidade ideal dos princípios norte-americanos, certos estereótipos são construídos e reforçados, como o selvagem, o alemão nazista, o comunista atrasado e o muçulmano terrorista. Todos servem de base para o comparativo ao norte-americano patriótico e nacionalista, que defende ideais de família, liberdade e democracia, ligadas a princípios cristãos.

Com isso, o emprego do cinema como instrumento revitalizado do *soft power* norte-americano, mas uma vez demonstra sua eficiência na persuasão e difusão de ideologias e consolidação dos EUA como potência mundial e referência de desenvolvimento ao mundo, isso repassado de forma suave mascarada de entretenimento.

Os atentados terroristas contra as torres gêmeas do World Trade Center e o Pentágono no dia 11 de setembro de 2001 foram imprescindíveis para a revitalização e o fortalecimento do Orientalismo, utilizando esses atos como simbolismo do barbarismo oriental frente ao desenvolvimento ocidental.

Com isso, a utilização da força militar, a violência contra os não-europeus e demais atos foram de certa forma legitimados e amplamente justificados. Neste cenário, produções cinematográficas, como *Nova York Sitiada* e *A Hora Mais Escura*, uma anterior e outra posterior aos atentados, praticamente transmitem as mesmas ideologias e visões tendenciosas da realidade, nas quais todo árabe é muçulmano e um potencial terrorista e que as intervenções dos Estados Unidos no mundo são amplamente justificadas já que, parafraseando Ernest Renan, “a superioridade europeia e a inferioridade oriental são indiscutíveis. Por isso, em vista dessa desigualdade de etnias, a dominação das minorias pelos superiores seria necessária e benéfica a todos”. (SAID, 2003:15).

Contudo, os dois filmes possuem pontos que os distinguem em relação a conflitos internos entre instituições americanas, que em “*Nova York Sitiada*” é representado pelas relações e disputadas de poder entre FBI, CIA e Exército, além da condenação de torturas em solo americano.

Já em “*A Hora Mais Escura*”, todos esses conflitos são resolvidos em prol de um objetivo em comum, localizar o líder da Al Qaeda, Osama Bin Laden. Além disso, o emprego de práticas de tortura – fora do território americano – é justificada como um meio para se atingir um objetivo específico, fato que tenta legitimar tais ações contra indivíduos de origem árabe.

O contexto em que foram produzidos estes filmes, aliados às tendências e políticas, governamentais influenciaram diretamente na repercussão da temática. No caso da obra “*Nova York Sitiada*” (1998), esta encontrou desaprovação do público e crítica em um momento em que o EUA m por uma certa estabilidade no governo de Bill Clinton (1993 a 2001). Contudo, somente após os atentados do 11 de setembro de 2001 e mudança para um governo mais conservador e autoritário (George W. Bush – 2001 a 2009), o sucesso tardio foi atribuído ao filme.

No caso do filme “*A hora mais escura*” (2013), seu lançamento foi adiado por questões políticas atribuídas pelos rivais de Barack Obama, que acusaram o filme de servir de campanha eleitoral sobre o sucesso na captura e morte de Osama Bin Laden. Mesmo em um ambiente menos conservador, o filme tenta validar a tortura (fora do território dos EUA) como forma válida na obtenção de informações que levaram à captura do terrorista - contanto que estes atos hediondos não sejam realizados em solo norte-americano.

De acordo com o crítico Wilson Ferreira, neste cenário midiático surge uma nova política externa, a chamada “Smart Power” (Hard + Soft Power), implementada pela então secretária do departamento de Estado, Hilary Clinton em 2009.

Armas e bombas + indústria do entretenimento, produções midiáticas que estariam além da mera imposição ideológica. Agora, sofisticada engenharia de opinião pública onde eventos reais dialogam com narrativas ficcionais, até que paradoxalmente a realidade se torne verossímil por meio da ficção: se virou série, então é verdade! (FERREIRA, 2016)

Tal estratégia foi confirmada publicamente durante uma audiência de Hilary no senado, durante o governo de Barack Obama:

“A América não pode resolver sozinha os problemas mais prementes, e o mundo não pode resolve-los sem os Estados Unidos. Devemos usar o que tem sido chamado de ‘Smart Power’, a gama completa de ferramentas à nossa disposição”. (FERREIRA, 2016)

Segundo o crítico, existem coincidências significativas em produções cinematográficas como as exibidas no canal Netflix, onde:

... uma sofisticada estratégia de engenharia de opinião dentro da política internacional ampla e ambiciosa do Smart Power – a combinação entre Hard Power (a força militar e bélica) e Soft Power (mídia e indústria do entretenimento) capaz de costurar alianças e parcerias com instituições de todos os níveis para expandir a influência norte-americana e legitimar suas ações. (idem, ibidem)

Em suma, os títulos produzidos que abordam essa temática invariavelmente refletem a percepção do governo, de grupos de interesse e de uma parcela significativa da sociedade estadunidense que compartilha de uma visão neoconservadora. Tal tendência ficou evidente na eleição do empresário Donald Trump para presidente dos EUA, mostrando o crescimento do conservadorismo no país com reflexos na política, economia, cultura, entre outros.

BIBLIOGRAFIA

A HORA Mais Escura. EUA: Universal Pictures / Columbia Pictures, 2013. Direção: Kathryn Bigelow; Elenco: Jessica Chastain, Jason Clarke, Joel Edgerton; Gêneros: Suspense, Ação

AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. Campinas: Papirus Editora, 1995.

BAJAA, Ashraf Abdul Jabbar Bajaa. Construção Hollywoodiana de um Mundo Antiárabe: o desconcerto de “Nova York Sitiada” sob um xadrez teórico. Porto Alegre, Novas Fronteiras: *Revista Acadêmica de Relações Internacionais da ESPM-Sul*, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CAMPBELL, Joseph. “*O Poder do Mito com Bill Moyers*”. São Paulo: Pallas Athena, 1990.

_____. *O herói de mil faces*. 15. ed. São Paulo: Cultrix, Pensamento, 2004.

CHAVES, André d’Almeida. *O Pensamento “Neoconservador” e a Política Externa dos Estados Unidos: A Construção da Nova Ordem Internacional*. Disponível em: http://www.ciari.org/investigacao/o_pensamento_neoconservador_pe_eua.pdf

CHION, Michel. *Música : médias et tecnologia*. Lisboa: Instituto Jean Piaget, 1997.

CHOMSKY, Noam. *Poder e Terrorismo*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2005.

COX, Robert W. Gramsci, Hegemony and International Relations, In: GILL, Stephen. *Gramsci, Historical Materialism and International Relations*. New York: Cambridge University Press, 1993.

CURIEL, Ochy. La Crítica Postcolonial desde las Prácticas Políticas del Feminismo Antirracista. Publicado en: *Colonialidad y Biopolítica en América Latina*. Revista *NOMADAS*. no. 26. Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos-Universidad Central, Bogotá, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A imagem –movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John e RAWLE, Steven. *A Linguagem do Cinema: Coleção Fundamentos de Cinema*. Porto Alegre: Bookman Editora, 2013.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *História do tempo presente: desafios*. Cultura Vozes, Petrópolis, v.94, nº 3, p.111-124, maio/jun., 2000.

FERREIRA, Wilson. *Netflix, Operação Lava Jato e o "Smart Power"*. 2016 Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/cinegnose/2016/10/20/1782/> e acesso em 31/03/2018

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

GOMES, Paulo Emilio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 12 ed., 2015.

HASIAN, Marouf. Nostalgic longings, memories of the "Good War," and cinematic representations in Saving Private Ryan. *Critical Studies in Media Communication*, Volume 18, Issue 3 September 2001, pp. 338 – 358. Disponível em:

http://www.academia.edu/29961248/Nostalgic_longings_memories_of_the_Good_War_and_cinematic_representations_in_Saving_Private_Ryan. Acesso em: 22/12/2017 – 18:00

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LOBASSI, Edmundo Washington. *A Ideologia nos filmes de guerra – o cinema como meio*. São Paulo:, Universidade Anhembi Morumbi, 2009. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/a-ideologia-nos-filmes-de-guerra-o-cinema-como-meio/>

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc, 2001.

KEOHANE, Robert O. *After Hegemony – Cooperation and Discordy in the World Political Economy*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

KRACAUER, Siegfried. *From Caugari to Hitler: a psychological history of the german film*. United States: Princeton University Press, 1966.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Friz Lang*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003

MARX, Karl e FRIEDRICH, Engels. *A Ideologia Alemã (Feuerbach)*. São Paulo: Hucitec, 2002.

MORAES, João Quartim de. *Império, guerra e terror*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/Quartim.pdf>

NYE JR., Joseph S. *O Paradoxo do Poder Americano*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

NOVA York Sitiada. EUA: 20th Century Fox, 1998. Direção: Edward Zwick. Elenco: Denzel Washington, Bruce Willis, Annette Bening. Gêneros: Policial, Ação, Drama; .

NÖTH, Winfried (1996). *A semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume.

NUNES, Heliane Pudente. *Preconceito e discriminações contra os imigrantes árabes no continente americano*. In COSTA, Clária Botêlho da e RIBEIRO, Maria do Espírito Santo Rosa Cavalcante (Ogs.). *Fronteiras Móveis: Culturas e Identidades*. Goiânia: Ed.PUC, 2013.

PELÚCIO, Larissa. *Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer*. *Contemporânea*, v. 2, n. 2, p. 395-418 Jul.–Dez. 2012.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3 ed .São Paulo: Perspectiva, 2000.

RÉMOND, René. *Algumas questões de alcance geral à guisa de introdução*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e Abusos da história oral*. Rio de Janeiro. FGV, 2006.

RICARDO, Sílvia; SUTTI, Paulo. *As diversas faces do Terrorismo*. São Paulo: Editora Harbra, 2003.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAMPAIO, Rafael. *Propaganda de A a Z*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2013

SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento – sonora, visual, verbal*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

SOUZA, J. B. G. *Procedimentos de trabalho na captação de som direto nos longas-metragens brasileiros Contra todos e Antônia: a técnica e o espaço criativo*. Tese (Doutorado). USP. São Paulo, 2010.

SPARROW, James T. *Wartime State: World War II Americans and The Age of Big Government*. New York: Oxford, 2011.

STRINATTI, Dominie. *Introdução às teorias da cultura popular*. São Paulo: Hedra, 1999.

TEIXEIRA, Karoline V., “*Cinema e Nazismo. O Ideal da “Bela Alemanha” através dos documentários de Leni Reifenstahl.*”, Ceará: Ed. UFC - Universidade Federal do Ceará, 2006.

THOMPSON, John. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 2002.

TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1985.

TZU, Sun; PIN, Sun. *A Arte da Guerra*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

URWAND, Bem. *A colaboração: o pacto entre Hollywood e o Nazismo*. São Paulo: Leya, 2014.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail, *A Experiência do Cinema*. (Antologia). 4 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilmes, 1983.

ZIZEK, Slavoj. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1994.

WALLERSTEIN, Immanuel. *O declínio do poder americano*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994.