

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA
CAMPUS SANTANA DO LIVRAMENTO
BACHARELADO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

JULIANE DA SILVA DE ASSIS

**ANÁLISE DOS ELEMENTOS DA DOCTRINA DE SEGURANÇA ESTADUNIDENSE
NAS PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS REALIZADAS DURANTE A GUERRA
AO TERROR (2001-2008)**

**SANTANA DO LIVRAMENTO
2020**

JULIANE DA SILVA DE ASSIS

**ANÁLISE DOS ELEMENTOS DA DOCTRINA DE SEGURANÇA ESTADUNIDENSE
NAS PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS REALIZADAS DURANTE A GUERRA
AO TERROR (2001-2008)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito para obtenção do título de
Bacharel em Relações Internacionais pela
Universidade Federal do Pampa –
UNIPAMPA.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Hernán Rodas
Céspedes

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais).

848a Assis, Juliane da Silva de
Análise dos elementos da Doutrina de Segurança
Estadunidense nas produções cinematográficas na
Guerra ao Terror (2001-2008) / Juliane da Silva de
Assis. 122 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) --
Universidade Federal do Pampa, RELAÇÕES INTERNACIONAIS,
2020.

"Orientação: Carlos Hernán Rodas Céspedes".

1. Estudos de Segurança Internacional. 2. Soft Power.
3. Cinema. 4. Guerra ao Terror. 5. Doutrina Bush. I.
Título.

JULIANE DA SILVA DE ASSIS

**ANÁLISE DOS ELEMENTOS DA DOCTRINA DE SEGURANÇA ESTADUNIDENSE
NAS PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS NA GUERRA AO TERROR (2001-2008)**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito para obtenção
do título de Bacharel em Relações
Internacionais pela Universidade Federal do
Pampa – UNIPAMPA.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: ___/___/___.

Banca examinadora

Prof. Dr. Carlos Hernán Rodas Cespedes
(UNIPAMPA)

Prof. Dr. Renatho Costa
(UNIPAMPA)

Prof. Dr. Flávio Augusto Lira Nascimento
(UNIPAMPA)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Vera e Claudio, pelo apoio e incondicional. Serei eternamente grata.

Ao meu irmão, Higor, pela amizade e companheirismo.

Ao Prof. Dr. Carlos Hernán Rodas Cespedes, por aceitar esse desafio e à Universidade Federal do Pampa, pelo ensino de qualidade.

Ao Prof. Dr. Renatho Costa, pela sua maneira de conduzir com sentimento discussões tão necessárias e instigantes sobre Oriente Médio, Cinema e o poder das imagens. Acima de tudo, por me fazer pensar cinema. *It's a Wonderful Life!*

Ao Prof. Dr. Flávio Augusto Lira Nascimento, pelos bons tempos no GEsEu (Grupo de Estudos da Eurásia).

Aos meus amigos e amigas, que estiveram ao meu lado durante todos esses momentos, obrigada por tudo.

“Nos filmes, você não está tentando fotografar a realidade. Está tentando fotografar a fotografia da realidade”.

(Stanley Kubrick)

RESUMO

Este presente trabalho tem o objetivo de analisar como os elementos da doutrina de segurança estadunidense formulada no contexto da Doutrina Bush e da Guerra ao Terror repercutiram nas produções cinematográficas hollywoodianas do período de 2001-2008. Por essa perspectiva, é evidenciada a maneira com que as produções cinematográficas podem servir como uma fonte efetiva para análise no contexto das Relações Internacionais, haja vista que a produção cultural estadunidense se articula com pretensões hegemônicas. Após os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001, os Estados Unidos iniciam uma doutrina de segurança preventiva no intuito de conter a ascensão do terrorismo transnacional na era contemporânea. Diante disso, a identificação de novos inimigos dos Estados Unidos e do mundo ocidental é ratificada como um dos desdobramentos da Guerra ao Terror.

Palavras-chave: Estudos de Segurança Internacional; Soft power; Cinema; Estados Unidos; Doutrina Bush; Guerra ao Terror

ABSTRACT

This work aims to analyze how the elements of The National Security Strategy formulated in the context of the Bush Doctrine and the War on Terror would have repercussions on the Hollywood film productions of the 2001-2008 period. From this perspective, it becomes highlighted how the film productions can be used as an effective source for analysis in the context of International Relations, given that the American cultural production articulates with hegemonic pretensions. Following the terrorist attacks of September 11, 2001, United States initiates a precautionary security doctrine to contain the rise of transnational terrorism in the contemporary era. Given this, the identification of new enemies from the United States and the western world is ratified as one of the consequences of the War on Terror.

Key-words: International Security Studies; Soft Power; United States; Bush Doctrine; War on Terror.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena do filme <i>Spy Game</i> , 2001	80
Figura 2 – Cena do filme <i>Black Hawk Down</i> , 2001	83
Figura 3 – Cena do filme <i>Black Hawk Down</i> , 2001	84
Figura 4 – Cena do filme <i>Charlie Wilson's War</i> , 2007	89
Figura 5 – Cena do filme <i>Charlie Wilson's War</i> , 2007.....	89
Figura 6 – Cena do filme <i>Charlie Wilson's War</i> , 2007.....	91
Figura 7 – Cena do filme <i>Charlie Wilson's War</i> , 2007.....	91
Figura 8 – Cena do filme <i>Charlie Wilson's War</i> , 2007.....	92
Figura 9 – Cena do filme <i>Charlie Wilson's War</i> , 2007.....	92
Figura 10 – Cena do filme <i>Charlie Wilson's War</i> , 2007.....	93
Figura 11 – Cena do filme <i>Jarhead</i> , 2005.....	96
Figura 12 – Cena do filme <i>Jarhead</i> , 2005.....	97
Figura 13 – Cena do filme <i>Jarhead</i> , 2005.....	98
Figura 14 – Cena do filme <i>Lions for Lambs</i> , 2007.....	104
Figura 15 – Cena do filme <i>United 93</i> , 2006.....	111
Figura 16 – Cena do filme <i>World Trade Center</i> , 2006.....	112

LISTA DE SIGLAS

COPRI – Copenhagen Peace Research Institute

ESI – Estudos de Segurança Internacional

GGcT – Guerra Global Contra o Terrorismo

FMI – Fundo Monetário Internacional

MPAA – Motion Picture Association of America

OCIAA – Office of the Coordinator of Inter-American Affairs

OTAN – Organização do Tratado do Atlântico Norte

OWI – Office of War Information

RMA – Revolution in Military Affairs

RI – Relações Internacionais

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

Sumário

1 INTRODUÇÃO	10
2 A TEORIA DE SECURITIZAÇÃO E A SUA ABORDAGEM CONTEMPORÂNEA DE SEGURANÇA INTERNACIONAL.....	15
2.1 A fórmula de Soft Power e a política externa estadunidense	26
3 O DOMÍNIO ESTADUNIDENSE NA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA	31
3.1 A indústria cinematográfica: contribuições da leitura de Walter Benjamin.....	31
3.2 A história industrial de Hollywood e as corporações multinacionais do século XXI	35
4 AS IMPLICAÇÕES DA DOCTRINA BUSH PARA O CINEMA CONTEMPORÂNEO DE HOLLYWOOD	58
4.1 O Surgimento do anti-islamismo no cinema	75
4.2 Imperialismo contemporâneo	85
4.3 Religião e Terrorismo	105
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
REFERÊNCIAS.....	117

1 INTRODUÇÃO

À medida que avança o processo de transição sistêmica no pós-Guerra Fria, como forma de responder a uma série de questões tratadas com caráter emergencial, o estudo de segurança torna-se objeto de constantes mudanças que vão além dos conceitos centrais que fundamentam os Estudos de Segurança Internacional (ESI) – defesa, guerra e conflito. Da mesma maneira, tem-se a ampliação da agenda dos ESI através da formulação de novas propostas teóricas com a inclusão de pautas e setores que trazem para a área de segurança a expansão necessária para tratar dos novos temas que emergem no contexto internacional pós-Guerra Fria.

As implicações do fim da bipolaridade para a conceitualização e institucionalização da segurança nos ESI desdobravam-se para todos os segmentos que definiram a agenda para a Guerra Fria, quais sejam, políticos, estratégicos e militares. Seguiu-se, também, uma série de conflitos e crises com tratamento de eventos não ocidentais, e, portanto, sem prioridade para a agenda de segurança. Contudo, que traçaram uma nova pergunta para as Relações Internacionais de forma geral, e para os ESI em específico: qual polaridade havia substituído a bipolaridade?

A era pós-Guerra Fria se definia pelo fato de que a bipolaridade, no sentido material e ideológico, desaparecia na medida que a União Soviética iniciava sua mudança de identidade para um formato ideológico e militar menos ameaçador ao Ocidente, implodindo, mais tarde, e levando consigo a principal razão que legitimava a massiva competição militar (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 246).

Os novos desafios para a agenda ampliadora de segurança no pós-Guerra Fria se traduzem na busca para a estabilização do sistema, antes garantida pela lógica do sistema bipolar, onde a União Soviética constituía o exemplo perfeito de clara ameaça. Aqui, surgem novos questionamentos para os Estados Unidos, considerando sua posição dominante de única superpotência no sistema internacional. Logo, questionava-se, se os Estados Unidos iriam encarar seus inimigos no sentido material, ou se lançariam mão de ferramentas ideológicas como seu *soft power* ou seu “poder de cooptação”. Questionava-se, também, quais recursos os Estados Unidos estavam dispostos a investir em problemas de segurança deflagrados fora de sua esfera imediata de interesse.

A partir da preocupação estadunidense em relação às novas formulações de políticas externas e de segurança, é desafiado, também, o entendimento de que o objeto de segurança é acima de tudo as ameaças externas (BUZAN; HANSEN, 2012). Do mesmo modo, é posto em

pauta os entendimentos sobre o que constituem as ameaças externas e como estas se manifestam enquanto problema de segurança na agenda dos ESI. Ao passo que, no decorrer dos anos 1990, os trabalhos de ESI com abordagem ampliadora traçam uma nova teorização sobre as ameaças de maneira construtivista. No qual as ameaças são estudadas enquanto essencialmente discursivas à medida que o ato de fala é capaz de constituir algo como ameaçador, onde os processos de securitização e dessecuritização ganham forma teórica.

Nesse sentido, a formulação da agenda de segurança volta-se para o Terceiro Mundo, com a intensificação das políticas estadunidenses no Oriente Médio. Ali, a Guerra do Golfo (1990-1991), a crescente preocupação com a proliferação das armas nucleares no Estado de Israel, no Iraque e, também, no Irã, além de as novas políticas do petróleo dos países árabes, marcam o início do direcionamento da agenda aos conflitos regionais. Tudo isso, no intuito de visar a manutenção da garantia dos interesses econômicos e estratégicos dos Estados Unidos na região. Ainda, soma-se a turbulenta questão interna e externa de Israel/Palestina, como apontam Buzan e Hansen: “A contínua crise entre Israel, por um lado, e os palestinos (em particular) e Estados árabes (de modo geral), por outro, alimentava o terrorismo e as formas de lhe fazer frente como novo tópico dentro dos ESI” (2012, p. 143).

Somente neste momento é que vai se pensar na construção de uma agenda de terrorismo. Conforme ilustram Buzan e Hansen (2012), “havia uma preocupação sobre o terrorismo conduzido por preocupações sobre a possível conjuntura de motivações políticas extremistas e métodos que utilizariam Armas de Destruição em Massa” (p. 278). Nesse sentido, a sustentação desse argumento ocorria de forma pontual, tendo em vista um recente, ainda que constante, histórico de incidentes terroristas, onde, “alguns [...] assumiram um significado maior ou porque tinham impacto direto nos Estados Unidos e/ou porque sugeriam a existência de redes terroristas transnacionais” (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 279).

Ainda segundo Buzan e Hansen (2012, p. 280), “até o 11 de setembro, o terrorismo se manteve na literatura de ESI como uma preocupação constante, mas não central”. Dessa forma, o novo cenário traçado após os eventos do 11 de setembro de 2001 e o lançamento da Guerra Global Contra o Terrorismo (GGcT), corrobora de várias maneiras para a promoção de uma nova agenda de segurança internacional com pretensões universais.

A Guerra Global Contra o Terrorismo abrange uma vasta gama de intervenções, práticas e eventos interconectados. Muitas das políticas adotadas pelos governos ocidentais em sua defesa contra o “terrorismo” estavam ocorrendo ou sendo planejadas antes do 11 de Setembro, mas a Guerra Global Contra o Terrorismo acelerou sua apresentação e legitimou sua aplicação por meio de um conjunto mais amplo de questões e de áreas se comparado a outra situação. Tanto as perspectivas realistas quanto as liberais e as ampliadoras apontavam que em tempos de guerra

(discursivamente constituída), o dinheiro e o efetivo alocados aos militares aumentam, e cerceamentos dos direitos civis, liberais e humanos adquirem maior probabilidade de angariarem aceitação política. (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 342)

Devemos trazer para este trabalho outro importante instrumento político e ideológico utilizado amplamente pelo governo estadunidense: a indústria cinematográfica hollywoodiana. Acredita-se que a indústria cinematográfica estadunidense é utilizada como ferramenta política de *soft power*, capaz de alinhar o que está sendo produzido de acordo com a sua agenda, ao passo que promove a disseminação de seus valores e percepções de mundo. Nesse sentido, é possível traçar um paralelo entre as agendas de segurança e a constituição de ameaças e inimigos, com o que é retratado nas produções cinematográficas de cada período. Onde as produções estadunidenses assumem o compromisso de projetar no *Islamismo*¹ e no Terrorismo a constituição de uma nova ameaça para o mundo Ocidental.

Com esse trabalho, baseado na influência do governo estadunidense na indústria cinematográfica, pretende-se verificar se as produções cinematográficas que securitizam o Islã² podem ser consideradas como ferramentas ativas dos Estados Unidos para a implementação de sua doutrina de segurança. Desse modo, tem-se como objetivo principal analisar de que forma, no período de 2001-2008, os Estados Unidos influenciaram nas grandes produções cinematográficas (*blockbusters*) para que elas expusessem sua doutrina de segurança. Especificamente, expõe-se a capacidade de influência estadunidense na indústria de produções cinematográficas, através da criação de agências, financiamentos, etc. Assim como verificar como se dá a ampliação da securitização e quem são os agentes securitizantes no processo transitório do período pós-Guerra Fria e os desdobramentos do processo de securitização durante a Guerra ao Terror entre 2001 e 2008.

A estrutura do trabalho é dividida em três capítulos. O primeiro compreende a análise das políticas externas e de segurança. Nesse sentido, tem-se a exposição de uma breve apresentação dos ESI e sua implicação para as formulações de agendas de segurança em especial no período transitório pós-Guerra Fria e, posteriormente, no imediato aos eventos do 11 de Setembro de 2001. Ademais, o primeiro capítulo dispõe do estudo do conceito de *soft power* formulado por Joseph Nye. O segundo capítulo avança para a indústria cinematográfica estadunidense e discute as agências políticas criadas no intuito de repercutir em suas produções

¹ Neste trabalho será utilizado o termo *islamismo* para tratar o que comumente é entendido como fundamentalismo islâmico. Isso serve também, para se ter uma compreensão mais próxima do termo utilizado pelos árabes – *islamiyya*. No qual, o termo *islamismo* seria uma tradução literal para a língua portuguesa.

² Intencionalmente faria com que toda a religião islâmica se confundisse com movimentos extremistas religiosos islâmicos e fosse entendida como um potencial de risco para o estado, ou seja, *islamitas*.

as doutrinas, os valores culturais e o modelo de vida norte-americano. O terceiro capítulo aborda os desdobramentos da Doutrina Bush para a ordem contemporânea. Nesse trabalho, serão analisados 7 filmes que tratam da contenção da ameaça terrorista, divididos por temáticas recorrentes do subgênero, optou-se por filmes lançados desde o período imediato pós-11 de Setembro, até o explícito desgaste da Guerra ao Terror. Com isso, contempla as produções cinematográficas entre 2001 e 2008, período em que os Estados Unidos criariam um forte inimigo para justificar sua atuação no Oriente Médio, evidenciado nas incontáveis ações militares unilaterais que servem como força catalisadora para a continuidade da desestabilização da região.

Nesse sentido, é colocado em pauta a capacidade dos Estados Unidos para ditar a nova formulação da agenda de segurança internacional, na qual utiliza sua posição de detentor da maior máquina ideológica do mundo – a indústria cinematográfica estadunidense – para incorporar seus interesses políticos e estratégicos no discurso contemporâneo de segurança. Até porque, com isso, tem-se a difusão de uma doutrina de segurança baseada na visão hegemônica estadunidense e que chega a todos os lugares do mundo através das grandes produções cinematográficas estadunidenses, conhecidas popularmente como *blockbusters*.

Assim, a hipótese inicial da pesquisa é de que a política externa estadunidense, através da formulação de sua doutrina de segurança, buscaria influenciar a indústria cinematográfica de maneira direta (ou ativa), através de uma possível estrutura de investimentos governamentais voltados para a produção de filmes que expusessem temas que defendessem seu ponto de vista. Também, de maneira indireta (ou passiva), ou seja, já apostando na assimilação de seus valores e ideais em produções que não versariam sobre temas que objetivamente expusessem a doutrina de segurança, mas ressaltariam a cultura estadunidense como distinta e preocupada com a preservação da paz, prosperidade, etc.

Para o desenvolvimento dessa pesquisa foi utilizado o método hipotético-dedutivo, ou seja, inicialmente analisou-se os elementos da Doutrina Bush e da política da Guerra ao Terror e, na sequência, estabelece-se a relação com as produções fílmicas do período. A pesquisa foi desenvolvida a partir do uso de fontes primárias (produções cinematográficas estadunidenses, documentos oficiais do governo estadunidense) e secundárias (bibliográficas), empregando, também, uma metodologia de análise voltada para a construção das narrativas fílmicas no contexto das Relações Internacionais. Em relação aos critérios para a seleção dos filmes, considerando a extensa produção nos Estados Unidos, há variações substanciais entre os elementos fílmicos contemplados nessa seleção, quais sejam, roteiros, cenários, encenações, fotografia, efeitos visuais e sonoros, dados de bilheteria e perfil do diretor. Assim, foi possível

apontar se houve influência do governo estadunidense na indústria cinematográfica nas produções analisadas.

Ainda, com a utilização do cinema como uma ferramenta de investigação, onde o projeto político de segurança e de contenção das ameaças no sistema internacional estaria tendo continuidade através da indústria hollywoodiana, torna-se viável inferir que o projeto internacionalista do cinema estadunidense, no qual Hollywood apresenta o mundo islâmico de modo muito específico, fomenta a opinião pública em direção à ideia de um mundo anti-islâmico que, conseqüentemente, acentuaria o crescimento da islamofobia no mundo ocidental. De modo assertivo, a construção da realidade produzida por Hollywood serviria como instrumento para a reorganização estadunidense no pós-11 de setembro, através do processo imediato da busca por uma coalizão internacional contra o terrorismo.

2 A TEORIA DE SECURITIZAÇÃO E A SUA ABORDAGEM CONTEMPORÂNEA DE SEGURANÇA INTERNACIONAL

Com o movimento de renovação teórica das Relações Internacionais na década de 80 e as consequentes variações epistemológicas dentro dos Estudos de Segurança Internacional (ESI), tem-se o espaço para a inclusão das mais diversas pautas na agenda dos ESI. É justamente nesse contexto dos debates acadêmicos ampliadores³ da área de segurança que surge a Escola de Copenhague, criada com o intuito de promover o desenvolvimento dos estudos para a paz, haja vista seu nome oficial ser *Copenhagen Peace Research Institute* (COPRI). Ainda, de acordo com a abordagem de Huysmans (1998), a Escola de Copenhague desenvolve de modo inovador seu quadro teórico e conceitual, caracterizando o que o autor chama de desenvolvimento criativo. Permitindo, dessa maneira, a interpretação de continuidades e mudanças no cenário internacional. As contribuições da Escola de Copenhague para a área de segurança se fazem relevantes até os dias atuais.

Isso posto, neste capítulo, far-se-á a apresentação da evolução do conceito e da agenda de segurança no intuito de buscar um possível entendimento acerca do papel de destaque que a Escola de Copenhague passou a ter no debate teórico da área. Ademais, tendo em vista que seus pressupostos proporcionariam um melhor entendimento do cenário internacional no pós-Guerra Fria – com a utilização do conceito de securitização (desenvolvido por essa Escola) –, aprofundar-se-á no seu desenvolvimento e sua aplicabilidade para a proposta da hipótese trazida nesse trabalho.

Assim, para iniciar a análise, cabe salientar que, para Buzan e Hansen, “é necessário ter uma noção de toda a história para compreender tanto a estrutura quanto a importância que os ESI⁴ parecem ter hoje” (2012, p. 11). Desse modo, para uma visão geral, entende-se que existe uma evolução dos ESI como uma área acadêmica, bem como uma renovação teórica e conceitual de segurança. Conforme salienta Wæver (2015, p. 241-242), os ESI constituem um

³ A ampliação dos estudos de segurança que surge no cenário dos anos 1980 e anos 1990 contempla uma série de abordagens, “além de Estudos Estratégicos e Pesquisa da Paz, mais tradicionalistas e centrados no campo militar, também há os Estudos Críticos de Segurança, os Estudos Feministas de Segurança, a Escola de Copenhague, o Pós-Estruturalismo e os Estudos Construtivistas de Segurança” (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 26). Além de classificações mais específicas como a Segurança Humana.

⁴ Além disso, os próprios autores Barry Buzan, Ole Waever – que constituem o cerne da Escola – e Lene Hansen, – inicialmente crítica da Escola, mas que posteriormente passou a incorporá-la – salientam que, os ESI são uma “disciplina anglo-americana baseada em uma concepção ocidental de Estado” (BUZAN; HANSEN, 2012). Isso porque, trata-se de uma disciplina que se desenvolve no ocidente e, portanto, é sustentada por meio de um viés anglo-cêntrico. No qual, seus principais formuladores trazem para o centro dos ESI preocupações particularmente ocidentais. Contudo, é possível dizer que as contribuições da Escola estão cada vez mais sendo aplicadas a cenários não ocidentais.

processo de transformação continua e gradual, no qual, “a forte e antiga identificação militar tem mitigado – ela está, em certo sentido, sempre presente, mas cada vez mais sob a forma metafórica, na forma de outras guerras, outros desafios – enquanto as imagens de ‘desafios à soberania’ e defesa mantiveram-se centrais.”

Os ESI são produto do contexto internacional, de modo que dispõem de um legado histórico, cultural e político, tendo em vista que surgiram no período pós-Segunda Guerra Mundial. A consolidação dos estudos de segurança verifica-se ao longo do século XX, “tendo como marcos históricos principais a Segunda Guerra Mundial, a revolução nuclear, a Guerra Fria e o pós-Guerra Fria” (DUQUE, 2009, p. 461-462). Da mesma maneira, os pressupostos realistas amplamente utilizados como paradigma teórico das Relações Internacionais e da Segurança Internacional, “definem limites cruciais não apenas sobre como se define segurança, mas também para qual tipo de projetos de pesquisa e quais análises são empreendidas” (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 51-52). Por meio da análise aprofundada sobre o conceito de segurança, é possível perceber que as abordagens tradicionais acabam por associar a utilização e o significado de segurança somente ao Estado e aos aspectos militares e estratégicos, o conceito de segurança nesse sentido, está ligado com o conceito e as práticas de segurança nacional, ameaça e soberania. A visão realista prende-se à estratégia e aos estudos estratégicos, onde existe notoriamente uma relação entre a abordagem tradicionalista com o Estado, em geral, e com os Estados Unidos, como poder hegemônico, em específico. Assim, o processo histórico de delimitação dos ESI define “o que entra e o que não entra em ESI como questão política – e politizada” (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 10).

Nesse sentido, o processo de formação e evolução dos ESI se dá em direção a mudanças radicais, em relação ao estadocentrismo e a compreensão exclusivamente político-militar, ao mesmo tempo que mantém continuidades centrais. Aqui, destaca-se a contribuição da vertente abrangente para o campo de estudos da segurança internacional, uma vez que os trabalhos de abordagem ampliadora-aprofundadora defendiam que se ampliasse o objeto de referência de análise para além da condição estadocêntrica, estendendo-se para os âmbitos político, econômico, ambiental e societal, “ampliando o conceito de segurança para incluir outros setores que não somente o militar, dando a mesma ênfase a ameaças domésticas e transfronteiriças e permitindo a transformação da lógica realista e conflituosa da Segurança Internacional” (BUZAN; HANSEN, 2012). Cabe ressaltar que, ainda que a Escola de Copenhague seja adepta da abordagem abrangente e destoante das perspectivas mais conservadoras dos ESI, a lógica realista ainda poderia ser encontrada nos trabalhos da Escola, isso porque, “os três níveis de análise – indivíduo, Estado e sistema internacional – eram centrais ao argumento de Buzan,

apesar de a segurança nacional ter permanecido, em algum sentido, privilegiada” (WÆVER, 2015, p. 241).

O campo de estudos da segurança – principalmente para aqueles que buscavam expandir o conceito de segurança –, tornou-se, portanto, “uma das áreas mais dinâmicas e contestadas das Relações Internacionais. Especificamente, ele se tornou talvez o fórum primário no qual abordagens largamente construtivistas têm desafiado teorias tradicionais” (WILLIAMS, 2003 p. 511, tradução nossa)⁵. Analisando de maneira ampla, pode-se dizer que o cenário dos ESI na ordem internacional pós-Guerra Fria era caracterizado tanto pelo debate entre os tradicionalistas e os ampliadores, em geral, quanto pelo debate intra-ampliador derivado das diversas abordagens aprofundadoras⁶, em específico. Além disso, o fim da Guerra Fria e o desmantelamento da ordem bipolar, “havia alterado as questões na agenda de segurança e os atores que podiam empregá-las” (BUZAN; HANSEN, 2012).

De acordo com a abordagem de Buzan e Hansen (2012), é possível identificar 4 questões que se envolvem no debate estruturado dos ESI: a) o Estado como objeto de referência; b) incluir tanto as ameaças internas quanto as externas; c) expandir a segurança para além do setor militar e do uso da força; e, d) ver a segurança como inextricavelmente ligada a uma dinâmica de ameaças, perigos e urgência. Nesse sentido, a discussão gerada para responder essas quatro questões servirá como um instrumento para compreendermos a evolução dos ESI, bem como, as constantes variações na definição e expansão do conceito de segurança.

Os autores sustentam, ainda, que a segurança é conduzida por meio de três tipos de conceitos adjacentes – complementares, paralelos e opostos. Aqui, novamente, os ESI devem ser compreendidos como uma área estruturada por conceitos-chave, onde se faz necessário uma análise conceitual de segurança, haja vista que, a diferença entre os conceitos está no tratamento de drama ou urgência que estas questões irão receber na agenda acadêmica e política dos ESI. Sendo assim, segue a relação dos três conceitos adjacentes com o conceito de segurança:

(...) conceitos *complementares*, tais como “estratégia”, “dissuasão”, “contenção” ou “humanismo”, os quais apontam para um conjunto mais específico e enxuto de questões; (...) conceitos *paralelos*, como “poder”, “soberania” ou “identidade”, os

⁵ (...) One of the most dynamic and contested areas in International Relations. In particular, it has become perhaps the primary forum in which broadly social constructivist approaches have challenged traditional (WILLIAMS, 2003, p. 511).

⁶ Aqui, tem-se uma ramificação da abordagem ampliadora que se desenvolve em consonância com as Relações Internacionais: “Uma característica importante dos debates intra-ampliadores nos anos 1990 e nos anos 2000 é, portanto, o rápido crescimento de classificações que identificam uma distinta perspectiva ampliadora-aprofundadora: o Construtivismo, que, mais tarde, dividiu-se em convencional e crítico; Segurança Humana; Pós-Colonialismo; Estudos Críticos de Segurança; e a Escola de Copenhague se somam ao Pós-Estruturalismo e ao Feminismo” (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 289).

quais colocam a segurança em um quadro referencial da Teoria Política ou mais vasto de RI; (...) conceitos *opositores*, que trabalham com segurança, mas defendem que ela deveria ser substituída por outros conceitos, tais como “paz”, na Pesquisa da Paz durante a Guerra Fria, ou “risco” ou “a exceção”, nos debates ampliadores do século XXI (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 42).

Ainda, de acordo com Buzan e Hansen (2012, p. 66), “os processos históricos que deram base à constituição do moderno conceito de segurança (...) também tiveram consequências no modo de como a segurança deveria ser estudada”. Existe, portanto, uma ligação entre o conceito de segurança e a epistemologia, que parte do debate epistemológico nas Relações Internacionais e atinge os ESI.

Isto posto, a distinção epistemológica central dos ESI é aquela entre as concepções objetivas, subjetivas e discursivas na segurança. A concepção objetiva de segurança se preocupa em identificar a ausência e/ou presença de ameaças concretas, mantendo uma abordagem tradicionalista e objetivista de segurança no sentido material. E, contudo, “só é viável em casos de ameaças inequívocas e imediatas, como tanques hostis cruzando a fronteira de um país” (DUQUE, 2009, p. 477-478). A concepção subjetiva, por seu turno, trata de perceber as ameaças no sentido sensorial, ou seja, a sensação de estar ameaçado. De modo que “ênfaticam a importância da história e das normas, das psicologias do medo e das percepções (errôneas), além de contextos relacionais (amigos, rivais, neutros, inimigos) dentro dos quais as ameaças são enquadradas” (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 67). Já a abordagem discursiva desenvolvida pela Escola de Copenhague defende que a segurança é um “ato de fala” (speech - act), à medida que o discurso é capaz de constituir algo como ameaçador. Considerando a representação linguística da segurança, “here, speech acts were defined as ‘securitizing moves’ that became securitizations through audience consent”⁷⁷ (MCDONALD, 2008, p. 566). Por conseguinte, é enfatizado o processo construtivo das ameaças, no qual se faz necessário “compreender o processo pelo qual ‘ameaças’ se manifestam enquanto problemas de segurança na agenda da política” (BUZAN; HANSEN, 2012).

Nesse sentido, a contribuição mais relevante proposta pela Escola de Copenhague para a presente pesquisa encontra-se no conceito de securitização, discutindo, dessa maneira, o que vem a ser este frequente processo a partir da abordagem abrangente da Escola, e analisando seus desdobramentos na contemporaneidade.

Diferentemente dos tradicionalistas que “vinculam o estudo da segurança à existência de ameaças objetivas, os autores de Copenhague consideram que as ameaças à segurança são

⁷⁷ aqui, os atos de fala são definidos como “iniciativas de securitização” que começam a ser securitizadas por meio do consenso do público. (MCDONALD, 2008, p. 566; tradução nossa).

socialmente construídas” (DUQUE, 2009, p. 477). A abordagem abrangente desenvolvida pela Escola demonstra, assim, ter sido grandiosamente influenciada pela epistemologia construtivista, ao passo que promove a incorporação de uma agenda mais ampla de pesquisa e, esse se torna também o grande diferencial da obra do grupo de Copenhague para os ESI⁸. Diante disso, expõe-se a necessidade da formulação de abordagens alternativas às concepções tradicionais de segurança. Até porque,

For the mainstream, security relates to the state's monopoly over the legitimate use of violence by armed forces in the domestic and international environment of the state. Security refers primarily to military aspects of security and to questions of law and order. As a consequence, security policy consists of the use of armed forces – the military and the police – to free the state and its citizens from threats. To define a wider and more general concept of security challenges the specific focus of this mainstream conception. Introducing non-military threats and questioning the state-centric focus by defining the well-being and development of a wide variety of units (individuals, social groups, states, mankind, etc) as possible endangered referent objects, opens the security studies agenda to a variety of questions that do not emerge in the mainstream approach (HUYSMANS, 1998, p. 486-487).⁹

Nesta pesquisa, constará, portanto, o critério epistemológico e metodológico desenvolvido pela Escola de Copenhague para identificação de problemas de segurança. Todavia, reconhecemos que a concepção de segurança da Escola é colocada em pauta, a partir de abordagens críticas e ainda mais distintas de segurança,

Por ser um conjunto específico de premissas políticas e normativas, em vez de fatos objetivos e empíricos, tudo isso leva a Escola de Copenhague a confrontar um conjunto de questões similares àquelas que foram feitas tanto ao Realismo quanto ao Pós-Estruturalismo: quais as implicações dessa concepção de segurança e de identidade estatal? Será que o Estado depende de inimigos para manter a identidade/controlar sobre sua população? Como se pode mudar essa lógica? (...) (BUZAN; HANSEN, p. 328)

A abordagem da securitização da Escola de Copenhague representa uma concepção teórica discursiva de segurança, haja vista que a definição de segurança torna-se dependente de sua construção bem-sucedida no discurso (BUZAN; HANSEN, 2012). Nesse sentido, o

⁸ Ainda que este aspecto seja uma consequência ampla do debate geral das RI dos anos 1990.

⁹ Para o *mainstream*, a segurança está relacionada ao monopólio do Estado sobre o uso legítimo da violência pelas forças armadas no ambiente doméstico e internacional. Segurança refere-se principalmente a aspectos militares de segurança e a questões de lei e ordem. Como consequência, a política de segurança consiste no uso de forças armadas – militares e policiais – para libertar o estado e seus cidadãos de ameaças. Definir um conceito mais amplo e mais geral de segurança desafia o foco específico desta concepção dominante. Introduzir ameaças não militares e questionar o foco centrado no Estado, definindo o bem-estar e o desenvolvimento de uma ampla variedade de unidades (indivíduos, grupos sociais, estados, humanidade, etc.) como possíveis objetos de referência, abre a agenda de estudos de segurança para uma variedade de perguntas que não surgem na abordagem convencional (HUYSMANS, 1998, p. 486-487; tradução nossa).

discurso é utilizado como ferramenta fundamental de análise. A teoria de securitização baseia-se em fundamentos linguísticos, na qual, a Escola articulou o conceito de ato de fala, com a premissa de que o discurso é um meio de ação e, portanto, carrega consequências. Os autores defendem, desse modo, que os atos de fala têm poder de securitizar temas, constituindo um processo que busca apresentar uma questão em termos de segurança, logo, “nesta utilização, a segurança não interessa mais como um sinal que faça referência a algo mais real; a declaração em si é o ato. Ao falar, algo é realizado (...)” (WÆVER, 2015, p. 248). Pode-se ressaltar ainda, que “ao declarar ‘segurança’, um representante de Estado transfere um desenvolvimento particular para uma área específica, e, portanto, reivindica um direito especial de utilizar quaisquer meios necessários para bloqueá-lo” (WÆVER, 2015, p. 248).

Dessa maneira, para se estudar o processo de securitização, é necessário estudar também os discursos de securitização, isso porque, existe uma estrutura retórica nesse tipo de discurso, no qual “o agente securitizador faz referência não só à sobrevivência de uma unidade, como também a prioridade de ação para conter uma ameaça à existência de uma unidade – sem necessariamente utilizar a palavra segurança” (DUQUE, 2009, p. 479). Da mesma forma, na contemporaneidade, os discursos de securitização vinculam-se à tendência de ataques preventivos e guerras defensivas justificadas em nome da segurança e da liberdade, normalizando, assim, um ambiente condicionado a constante ação militar e policial. Alega-se, portanto, que estamos diante de uma questão de sobrevivência, “(‘because if the problem is not handled now it will be too late, and we wil not exist to remedy our failure’)” (BUZAN, WÆVER, DE WILDE, 1998, p. 26).¹⁰ Por isso, o discurso de securitização busca legitimar o uso de meios extraordinários através do argumento de prioridade e urgência. “In the extreme case –war– we do not have to discuss with the other party; we try to eliminate them. This self-based violation of rules is the security act, and the fear that the other party will not let us survive as a subject is the foundtational motivation for that act” (BUZAN, WÆVER, DE WILDE, 1998, p. 26).¹¹

Trata-se do reconhecimento de uma problemática em termos de segurança internacional, onde “é possível reter a qualidade específica que caracteriza os problemas de segurança: urgência; poder estatal reivindicando o uso legítimo de meios extraordinários; uma ameaça vista com o potencial de minar a soberania” (WÆVER, 2015, p. 244), na qual, uma agenda alargada

¹⁰ “(porque se o problema não for resolvido agora, será tarde demais e não existiremos para remediar nossa falha)” (BUZAN, WÆVER, DE WILDE, 1998, p. 26; tradução nossa).

¹¹ “No caso extremo – guerra – não precisamos discutir com a outra parte; tentamos eliminá-los. Essa violação autônoma das regras é o ato de segurança, e o medo de que a outra parte não nos permita sobreviver como sujeito é a motivação fundamental para esse ato” (BUZAN, WÆVER, DE WILDE, 1998, p. 26; tradução nossa).

de segurança permite que seja “possível que qualquer setor, em qualquer momento particular, seja o foco mais importante para preocupações sobre ameaças, vulnerabilidades e defesa” (WÆVER, 2015, p. 244). Tendo em vista tal variação de setores e agentes, os autores de Copenhague ilustravam que, “some states will politicize religion (Iran, Saudi Arabia, Burma) and some will not (France, the United States). Some will securitize culture (the former USSR, Iran) and some will not (the UK, Netherlands)” (BUZAN, WÆVER, DE WILDE, 1998, p. 22).¹²

De acordo com Buzan e Hansen (2012), estamos testemunhando um caso clássico de securitização, quando o ator securitizante apresenta determinada questão por meio dos discursos de drama e urgência e, com isso, faz com que seja tolerável a violação de direitos civis. Mas além disso, é possível ainda identificar um caso de securitização bem-sucedida, já que, segundo os autores “uma securitização bem-sucedida possui três componentes (ou passos): ameaças à existência, ação emergencial e efeitos nas relações entre as unidades por meio da quebra de regras” (BUZAN, WÆVER, DE WILDE, 1998, p. 26).

Além disso, o uso do discurso de securitização por parte dos agentes securitizadores acaba garantindo, conseqüentemente, a manutenção de privilégios de representantes do Estado e líderes oficiais que se beneficiam com a suspensão de regras normais da política.

(...) o conceito geral de “segurança” bebe da sua constituição no contexto do discurso de segurança nacional, o que implica uma ênfase na autoridade, na confrontação – e na construção – de ameaças e inimigos e na capacidade de tomar decisões e adoção de medidas de emergência. A segurança possui uma força discursiva e política específica e é um conceito que faz algo - securitiza - em vez de ser uma condição objetiva (ou subjetiva) (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 323).

Para a Escola, ainda é necessário contextualizar a segurança tanto no contexto social e político quanto no quadro do processo de tomada de decisões no qual o ato de fala ocorre. McDonald¹³, nesse sentido, analisou a questão de maneira a compreender a influência desses aspectos nos padrões de securitização: “Ultimately, those interested in the construction of security must pay attention to the social, political and historical contexts in which particular discourses of security (even those defined narrowly in terms of the designation and articulation

¹² alguns estados politizarão a religião (Irã, Arábia Saudita, Birmânia) e outros não (França, Estados Unidos). Alguns irão securitizar a cultura (a ex-URSS, Irã) e outros não (o Reino Unido, Holanda)” (BUZAN, WÆVER, DE WILDE, 1998, p. 22; tradução nossa)

¹³ O autor, posteriormente, avança de maneira crítica em relação à conceitualização de securitização, nas palavras de McDonald, “these highly contextual factors, I would suggest, are central to understanding how security works in different contexts, but are ultimately given short shrift in the securitization framework” (2008, p. 573).

of threat) become possible” (2008, p. 573)¹⁴. Desse modo, por meio de uma compreensão histórica acerca dos elementos que constituem as ameaças e as estratégias de contenção compreendidas nos discursos de segurança, torna-se possível visualizar o poder discursivo da securitização como uma versão extrema da politização, onde,

pode-se definir um espectro abrangendo questões públicas, que vão desde o *não politizado* (‘o Estado não lida com isso e não faz disso, de nenhuma outra maneira, um assunto de debate público e de decisão’), passando pelo *politizado* (‘a questão é parte das políticas públicas, exigindo decisão governamental e alocações de recursos ou, mais raramente, alguma outra forma de governança comunal’) até chegar a *securitização* (nesse caso determinada questão é debatida como um assunto político, mas tratada com uma velocidade acelerada e de maneiras que possam violar regras legais e sociais comuns) (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 324).

Ademais, deve-se levar em consideração a identificação de agentes securitizadores e a posição ocupada por esses agentes, tendo em vista que pode se tratar de um representante do Estado, que poderia facilmente encontrar condições para implementar as medidas demandadas para neutralizar, ou até mesmo bloquear, um desenvolvimento ameaçador. Destaca-se ainda, os atores de securitização mais comuns, quais sejam, líderes políticos, burocratas, governos, lobistas e grupos de pressão (BUZAN; HANSEN, 2012). Sendo assim, é notável que existe um foco nas vozes dominantes e suas designações de ameaça para a construção da agenda de segurança (MCDONALD, 2008). Além disso, é preciso também, saber quais são as condições historicamente associadas a determinada ameaça (MCDONALD, 2008).

Contudo, esse processo não ocorre de forma automática, trata-se apenas de uma iniciativa de securitização que só é efetivada quando o público considera legítima a demanda do agente securitizador. Essa perspectiva, por sua vez, “potentially enables greater attention to audiences who might either consent to particular actions suggested through speech or engage in contesting the terms of the speech act or the actions suggested in response to it (MCDONALD, 2008, p. 572).¹⁵ Esse aspecto passa a ser tratado com maior notoriedade pela Escola no momento em que os autores reconhecem o papel do público e a importância do consentimento e/ou apoio aos pronunciamentos de segurança (MCDONALD, 2008).

Nesse sentido, é preciso ressaltar que, embora a proposta de alargamento do conceito de segurança por meio do conceito de securitização abra espaço para os mais diversos objetos

¹⁴ “Em última análise, os interessados na construção da segurança devem prestar atenção aos contextos sociais, políticos e históricos em que se tornam possíveis discursos particulares de segurança (mesmo aqueles definidos estritamente em termos de designação e articulação de ameaça)” (2008, p. 573, tradução nossa).

¹⁵ potencialmente permite maior atenção ao público que pode consentir em ações específicas sugeridas por meio da fala ou se envolver em contestar os termos do ato da fala ou as ações sugeridas em resposta a ele (MCDONALD, 2008, p. 572; tradução nossa).

de referência possíveis para análise, esse alargamento permanece circunscrito a práticas e critérios determinados pela Escola, e tem justamente o intuito de limitar a excessiva ampliação da segurança. De qualquer maneira, os autores de Copenhague defendem uma compreensão ligada a uma visão mais ampla de segurança, e isso permite que unidades e atores não estatais sejam objetos de referência de securitização, o Estado deixa então de ser o objeto de referência exclusivo, mas sem negar a sua importância.

A partir desse entendimento, é possível identificar problemáticas em que a iniciativa de securitização apresenta maior probabilidade de sucesso, seja pelo formato, objeto ou posição social do ator securitizante, trata-se de uma credibilidade conferida por práticas sedimentadas e estruturadas.

Para Buzan e Hansen (2012), é importante privilegiar também, a dessecuritização dos temas, isso se refere ao processo de retirada de questões da agenda de segurança e do modo emergencial – ameaça - perigo –, constituindo o retorno à esfera política normal. Aqui, cabe questionar, o quanto a proposta de dessecuritização acaba por limitar o escopo dos temas que podem ser legitimados como pertencentes à agenda de segurança, ilustrando, dessa maneira, a possível marginalização de uma questão, especialmente, no que se refere a questões de segurança em cenários não ocidentais. E ainda, “Through what processes are some actors empowered to ‘speak’ security on behalf of particular communities? And to what extent are there alternative articulations of security, and how have these voices been silenced or delegitimized?” (MCDONALD, 2008, p. 568).¹⁶ Até porque, isso configura o problema da chamada segurança como silêncio, que “ocorre quando o potencial sujeito da (in)segurança possui pouca, ou limitada, possibilidade de comunicar seus problemas de segurança” (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 326). Nesse sentido, os autores sustentam que para superar tanto esta aparente ambiguidade na concepção de securitização quanto a sua estrutura analiticamente e normativamente estreita, ao identificar problemas de segurança que propiciam premissas eurocêntricas “é crucial, portanto, que a dessecuritização seja contextualizada e substituída pela possibilidade de politização, em vez de um mero silêncio” (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 327).

O Pós-Estruturalismo de maneira semelhante, destaca-se enquanto uma abordagem distinta e engajada em debates sobre paz e segurança desde a Guerra Fria, de modo que, “sempre mantivera a possibilidade de se repensar a segurança e, portanto, não se confrontava pela crise das abordagens tradicionais quando terminou a Guerra Fria” (BUZAN; HANSEN, 2012, p.

¹⁶Através de quais processos alguns atores têm poderes para "falar" segurança em nome de comunidades específicas? E até que ponto existem articulações alternativas de segurança e como essas vozes foram silenciadas ou deslegitimadas? (MCDONALD, 2008, p. 568; tradução nossa).

329). De qualquer maneira, o período pós-Guerra Fria pôs em pauta alguns de seus principais pressupostos analíticos centrais (BUZAN; HANSEN, 2012). O principal questionamento que guiou o debate neste momento foi se os Estados precisavam de inimigos. Isso porque, os estudos pós-estruturalistas colocavam em primeiro plano a formação da identidade estatal e a importância da concepção do Outro, no qual, evidenciava-se a construção do Outro – Estados, grupos e outros não *selves* – de forma radicalmente ameaçadora para a segurança do Estado, de maneira que formas potenciais de identidades menos radicais não iriam constar na análise (BUZAN; HANSEN, 2012). Assim, a conceitualização pós-estruturalista de segurança “efetivamente, adotava a mesma visão de Estado que o Realismo (‘o Estado está cercado de inimigos potenciais’)” (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 330) à medida que torna-se dependente da construção identitária.

A evolução do pós-estruturalismo no pós-Guerra Fria é conduzida ainda pelos grandes eventos na agenda de segurança nos anos 1990. A Guerra do Golfo 1990-91 foi nesse sentido, o primeiro evento a instigar o debate sobre a legitimação de intervenções e guerras, de modo que, “trouxo um interesse específico nas operações militares empreendidas na defesa de Outros, quer fossem países, regiões ou povos (...), em vez de deter ou ameaçar o outro, como havia sido a principal dinâmica de identidade-políticas durante a Guerra Fria” (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 331). Nesse período, o discurso, de certa maneira, mudou de “guerra” para “intervenção humanitária”. Onde, o debate que se dá quando se tem a exposição das novas tendências de segurança no pós-Guerra Fria torna evidente que as intervenções de Estados ocidentais se legitimavam à medida que tratavam de constituir políticas de segurança dentro de um discurso moral respaldado por valores universais. Por isso, de acordo com Buzan e Hansen:

Uma grande questão era se tais intervenções mudaram a constituição da Guerra Fria do Outro como antagonico, ameaçador e radicalmente diferente e da consequente identidade do *Self* como superior, ameaçado e representando a incorporação dos valores universais. Vários pós-estruturalistas defendiam que o Outro central não era mais uma ameaça radicalmente diferente, mas uma ‘vítima’ humanitária necessitando de ‘resgate’, no entanto, essa construção do sujeito despolitizava os conflitos e permitia ao Ocidente ter a aparência de ‘fazer algo’ sem fundamentalmente reconhecer sua responsabilidade (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 332).

Além disso, o interesse na tecnologia moderna e na maneira como as guerras eram conduzidas e levadas aos telespectadores através da mídia global, torna-se um debate frequente e que também foi introduzido pela Guerra do Golfo de 1990-1991. Contudo, é notório que a expansão desse tema se dá a partir do 11 de setembro e da Guerra ao Terror (BUZAN; HANSEN, 2012). Dessa maneira, a abordagem pós-estruturalista ilustrava a concepção de uma

forma desencorpada de guerra, haja vista que, “para os telespectadores mundiais que assistiam à ‘guerra’ nos céus de Bagdá ou aos vídeos de bombardeios mirando alvos civis no Kosovo, essas imagens resultavam em uma forma desencorpada de guerra, na qual nem os soldados nem as populações civis estavam à vista” (BUZAN; HANSEN, 2012 p. 333). Nesse momento, soma-se o poder das imagens e das representações visuais aos aspectos linguísticos da construção da segurança, e mais especificamente, da securitização.

Tal discurso desencorpado permite a constituição da morte e da destruição como algo que não ocorre realmente ou não acontece com seres humanos reais. Já que os telespectadores globais quase sempre respondem às representações visuais de indivíduos que são capturados, torturados ou, como na Somália, mortos e arrastados pelas ruas por multidões enraivecidas, os pós-estruturalistas devotaram atenção à política visual das notícias e dos anúncios televisivos do fotojornalismo e da cultura popular (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 333).

Em contrapartida, Williams (2003), defende que a abordagem da Escola de Copenhague mantém-se amplamente estreita por focar em atos de fala como a principal forma de ação comunicativa nas práticas de segurança. Tendo em vista a expansão da comunicação política na era contemporânea, juntamente com o crescente impacto provocado pelo alcance global das imagens televisivas, sustenta-se que, tal concepção imagética pode ser central para a construção da securitização. Nesse sentido, levar em consideração o poder da política visual, é um fator determinante para o refinamento da análise dos atuais movimentos de securitização.

Evidencia-se, portanto, que o imperativo tecnológico – perceptível através do contínuo desenvolvimento de novas tecnologias e seus impactos na construção das ameaças, vulnerabilidades e estabilidades – com a redefinição dos ESI no pós-Guerra Fria, define que as novas tecnologias não precisam mais ser exclusivamente voltadas para o setor militar (BUZAN; HANSEN, 2012). Para um entendimento histórico, Buzan e Hansen (2012) pontuam a chegada da bomba atômica em meados da década de 1940, como o principal evento redefinidor da tecnologia no século XX, isso porque, “as armas nucleares forneciam grande capacidade adicional de poder destrutivo pela primeira vez na história militar” (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 97). Contudo, na medida em que a tecnologia nuclear e as preocupações com a proliferação nuclear perdem predominância nos assuntos de segurança após o desmantelamento da ordem bipolar e da lógica de rivalidade entre URSS e Estados Unidos, a tecnologia se expande para a população civil, agora com um caráter de interação e dupla utilização. Além disso, “há agentes humanos (civis, militares, comerciais, públicos) que tomam decisões sobre quais tecnologias desenvolver” (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 99).

A internet, por exemplo, foi primeiramente desenvolvida como uma tecnologia militar, como uma rede distribuída para transmitir informações sob um ataque nuclear. A tecnologia nuclear, para termos outro exemplo, tem um lado militar assim como um civil (energia e medicina) que pode ser difícil de diferenciar, fato que também complica a avaliação da proliferação nuclear. O mesmo dilema é aplicável às armas biológicas e químicas ou às tecnologias de comunicação que se aplicam tanto a eletrônicos de consumo civil quanto ao gerenciamento do campo de batalha (BUZAN; HANSEN, 2012, p. 98).

2.1 A fórmula de Soft Power e a política externa estadunidense

Em 1990, quando avançavam as mais diversas projeções de política internacional para o pós-Guerra Fria, os Estados Unidos buscavam novas formas de se pensar o seu lugar no mundo sem a ameaça soviética. Nesse contexto, Joseph Nye Jr., destacado pensador político liberal, em artigo para a *Foreign Affairs*, alertava sobre as mudanças de poder na política mundial e introduzia o conceito de *soft power*. De acordo com o autor, fatores como, intenso desenvolvimento das tecnologias, educação e crescimento econômico, à medida que a política internacional se torna mais complexa, tornaram possível a verificação de discussões que sobrepõem a perspectiva focada somente na utilização do poder para a sobrevivência do Estado. Isso porque, ainda que os Estados Unidos estivessem ampliando seus recursos de poder (militares, econômicos, científicos, culturais e ideológicos) no século XXI, a capacidade de controlar o ambiente político é um desafio contínuo. À vista disso, Nye previa que: “the critical question for the United States is not whether it will start the next century as the superpower with the largest supply of resources, but to what extent it will be able to control the political environment and get other countries to do what it wants” (1990, p. 155).¹⁷

Assim, “more than ever, one must ask the question, ‘Power for what?’ Yet at the same time, because world politics has only partly changed and the traditional geopolitical agenda is still relevant, some fungibility of military power remain” (1990, p. 160).¹⁸ Com isso, a proposta do autor para a compreensão dos dilemas de segurança contemporâneos, sugere que os Estados também devem considerar novas dimensões de segurança, bem como as tendências que demandam uma segunda maneira mais atraente de exercer poder sobre os demais. Destaca-se,

¹⁷ “A questão crítica para os Estados Unidos não é se ele começará o próximo século como a superpotência com a maior oferta de recursos, mas até que ponto ela será capaz de controlar o ambiente político e fazer com que outros países façam o que ele quer” (NYE, 1990, p. 155; tradução nossa).

¹⁸ “mais do que nunca, é preciso fazer a pergunta: Poder para quê? Mas, ao mesmo tempo, porque a política mundial apenas parcialmente e a agenda geopolítica tradicional ainda é relevante, alguma fungibilidade do poder militar permanece” (NYE, 1990, p. 160; tradução nossa).

portanto, outros instrumentos de poder, como, comunicação, habilidades organizacionais e institucionais e a manipulação da interdependência (NYE, 1990).

A definição de *soft power* fornecida por Nye, faz parte de uma divisão do poder em dois âmbitos, onde, o *hard power* (poder duro) refere-se aos tradicionais e coercitivos recursos de poder, e o *soft power* (poder brando), por sua vez, trata de uma fonte diversa de recursos de poder e que não deriva somente do setor econômico e militar. Tais características tendem, ainda, a ser associadas a recursos de poder intangíveis, como, cultura, ideologia e instituições. Assim, Nye elabora que: “This second aspect of power – which occurs when one country gets other countries to want what it wants – might be called co-optive power or soft power in contrast with the hard or command power of ordering others to do what it wants” (NYE, 1990, p. 166).¹⁹

Quando Nye propõe uma visão alternativa de poder, além de avançar no que diz respeito ao debate sobre a importância do poder no âmbito das Relações Internacionais, faz com que a constante necessidade de renovação das concepções teóricas alternativas à tradicional e engessada estrutura reducionista de análise ganhe cada vez mais destaque nos atuais debates de Relações Internacionais e Segurança Internacional.

Contudo, ainda que as raízes epistemológicas e perspectiva no trabalho de Nye sejam distintas das vinculadas à Escola de Copenhague, é inevitável pontuar que o debate desenvolvido por Nye torna possível um entendimento alternativo de poder, em que o *soft power* é tão importante quanto o *hard power*, haja vista os ideais e valores serem fontes significativas de poder na medida em que traz um novo viés estratégico para a atuação dos Estados Unidos. Desse modo, é possível constatar que há a utilização do instrumento da securitização por parte dos Estados e agentes detentores do poder e, simultaneamente, há o discurso dominante que pretende definir o amigo e o inimigo, já com o intuito de difundir tal construção por meios midiáticos estabelecidos.

Tendo em vista a concepção do Estado como um equilíbrio entre instituições coercitivas e hegemônicas, mas que não conta exclusivamente com o poder coercitivo e a autoridade. Na qual a hegemonia é entendida pelas maneiras, não apoiadas apenas na coerção, pelas quais a autoridade se impõe. Faz-se claro que existe a necessidade da manutenção dessas instituições como um dispositivo para legitimar o uso de poder dos Estados, ao mesmo tempo em que se amplia o alcance dos princípios liberais de democracia e livre mercado. A isso se soma a

¹⁹ “Essa segunda forma de poder – que ocorre quando um país consegue fazer outros países querer o mesmo que ele – pode ser chamada de poder cooptativo ou *soft power* em contraste com o poder Coercitivo ou Hard Power em que ele ordena os outros a fazerem o que ele quer” (NYE, 1990 p. 166; tradução nossa).

intensificação no comércio de produtos importados com apelo generalizado que derivam da sociedade e da cultura da nação hegemônica.

O autor explicita, porém, que as principais fontes de *soft power* não são inteiramente novas,

In general, power is becoming less transferable, less coercive, and less tangible. Modern trends and changes in political issues are having significant effects on the nature of power and the resources that produce it. Co-optive power – getting others to want what you want – and soft power resources – cultural attraction, ideology, and international institutions – are not new (NYE, 1990, p. 167).²⁰

Em sua obra “O Paradoxo do Poder Americano”, a partir da análise sobre os atentados de 11 de setembro de 2001, o autor destaca os principais impulsos para o refinamento do conceito de *soft power* no cenário contemporâneo. Para tanto, Nye explica que, “no século XXI, o poder repousará numa combinação de recursos brutos e brandos. E, nas três dimensões – a militar, a econômica e a do poder brando –, nenhum país é mais dotado que os Estados Unidos” (2002, p. 33). Dessa maneira, Nye defende que o *soft power* é uma realidade importante, e, portanto, o interesse na formulação de uma agenda política essencialmente norte-americana baseada no poder da atração, deveria englobar tanto meios coercitivos quanto co-optativos. Diante disso, “é possível que um país obtenha os resultados que quer porque os outros desejam acompanhá-lo, admirando seus valores, imitando-lhe o exemplo, aspirando ao seu nível de prosperidade e liberdade” (NYE, 2002, p. 36).

Aqui, a Guerra Global Contra o Terrorismo, a qual foi seguida pelos esforços para criação de uma aliança antiterrorista na esteira dos eventos de 11 de setembro, constitui um elemento essencial para a compreensão do uso da tecnologia e sua relação com a identificação das ameaças e inimigos na era da informação global. A intensificação da globalização e a chamada terceira revolução industrial – se refere ao desenvolvimento de novas tecnologias e a expansão do acesso à internet –, tornaram possível a rápida circulação de informações pelo mundo. Simultaneamente, ocorre a “democratização da tecnologia, que põe um poder de destruição em massa (outrora exclusivo dos governos) nas mãos de grupos e indivíduos, tudo isso sugere dimensões historicamente novas” (NYE, 2002, p. 271).

²⁰ “Em geral, o poder está se tornando menos transferível, menos coercitivo e menos tangível. Tendências modernas e mudanças nas questões políticas estão tendo efeitos significativos sobre a natureza do poder e os recursos que o produzem. Poder cooptativo – fazer com que outras pessoas desejem o que você quer – e recursos de poder brando – atração cultural, ideologia e instituições internacionais – não são novidade” (NYE, 1990, p. 167; tradução nossa).

Assim, é possível afirmar que a tecnologia atribui outras dimensões a essa combinação de recursos de poder. Conforme apontado por Nye (2002), os Estados Unidos estão à frente de grande parte da revolução da informação, o que faz com que o número de conteúdo das redes de informação global criado no país seja significativo. Mais especificamente, esse conteúdo está disponível em sites, blogs, seriados, filmes e músicas. Tais produções são, ainda, uniformizadas através da indústria cultural estadunidense. Contudo, apesar do notável aumento da atenção voltada ao *soft power*, derivado da reação inicial a setembro de 2001, os Estados Unidos ainda investem amplamente no setor militar, de modo que constituem “a única nação dotada tanto de armas nucleares como de forças convencionais de alcance global” (NYE, 2002, p. 75). Além disso, dispõe de “despesas militares (...) maiores que a soma dos oito países que [os] seguem, e ainda [lideram] a ‘revolução dos assuntos militares’ baseada na informática” (NYE, 2002, p. 75). À vista disso, Nye havia alertado que:

Se reagirmos com eficácia, é altamente improvável que os terroristas destruam nosso poder, mas a campanha contra o terrorismo exigirá um esforço prolongado e sustentado. Ao mesmo tempo é improvável que Estados Unidos venham a enfrentar um desafio à sua preponderância, a não ser que ajam com tanta arrogância que isso venha a ajudar os demais Estados a superar suas limitações inerentes (2002, p. 269).

Em sua obra “Soft Power: The Means to Success in World Politics”, Nye explica ainda que o *soft power* de um Estado pode ser visualizado através de três fontes distintas: sua cultura, seus valores políticos e sua política externa. Dessa maneira, os recursos de *soft power* são produto do conjunto de práticas e valores que uma organização ou país expressa em sua cultura, práticas e políticas. Mais especificamente é perceptível também, “in its behavior at home (for example, democracy), in international institutions (working with others), and in foreign policy (promoting peace and human rights)” (NYE, 2005, p. 14).²¹ Sendo assim, o estudo das políticas governamentais e das políticas externas, tal qual o entendimento dos aspectos culturais, somam na análise das fontes ou vias ativas de *soft power* de um Estado.

Em relação aos elementos específicos da cultura como instrumento de *soft power*, tornou-se expressivamente notável a incorporação de políticas e valores específicos na cultura popular, transmitidos amplamente através dos meios de comunicação direcionados ao entretenimento da massa, como, televisão, cinema e a indústria musical. Nye (2002), já apontava que o alinhamento da produção cultural com a agenda política de um Estado acontece

²¹ “Em seu comportamento em casa (por exemplo, a democracia), em instituições internacionais (trabalhando com outros) e na política externa (promovendo a paz e os direitos humanos) afetam fortemente as preferências dos outros” (NYE, 2005, p. 14; tradução nossa).

por meio da combinação entre a expansão do *soft power* e a reafirmação da defesa dos interesses nacionais e globais, assim, os valores expostos na cultura estadunidense são universalizados e reproduzidos através de uma estruturada indústria cultural, desenvolvida especificamente para alcançar as massas como principal consumidor e público alvo. Dessa maneira, é possível identificar os principais efeitos da utilização do *soft power* na atualidade, uma vez que possibilitam a compreensão dos esforços empreendidos para ampliar o alcance da agenda política hegemônica.

Se o processo de securitização leva Estados a elencarem questões que farão parte da agenda internacional e esse processo perpassa pela construção gradual do entendimento de “perigo” que será levado à comunidade; ainda, se a mídia assume um papel preponderante para se chegar ao objetivo proposto, conseqüentemente, como exposto, a indústria cultural não fica fora da estratégia do agente securitizador. Desse modo, no próximo capítulo será exposto como os Estados Unidos atuam na indústria cinematográfica para desenvolverem o processo de securitização de temas ou mesmo, para transformarem sua imagem num aliado mais amistoso, como propôs Nye.

3 O DOMÍNIO ESTADUNIDENSE NA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFÍCA

Este capítulo tem como objetivo apresentar o projeto internacionalista do cinema americano e como a consolidação de Hollywood como uma indústria sólida se estabeleceu ao longo da história, se tornando uma produtora e distribuidora hegemônica de produtos audiovisuais na era contemporânea. Em seguida serão discutidas as organizações políticas que tornaram possível que o cinema de Hollywood desempenhasse um papel hegemônico na sociedade global. A partir da compreensão de que o cinema nasce sob signos ambíguos, na fissura entre arte e indústria (BUTCHER, 2004) é fundamental compreender como a presença de Hollywood se estabelece de maneira planetária e tentacular. Inicialmente, se faz necessário trazer a perspectiva de Walter Benjamin a respeito do cinema ao debate, mas também levar em consideração demais desenvolvimentos teóricos que servirão de mediadores para enriquecer a análise fílmica e a percepção das singularidades da obra cinematográfica.

3.1 A indústria cinematográfica: contribuições da leitura de Walter Benjamin

Butcher (2004) questiona: Afinal, o que é “Hollywood”? Tendo em vista tal questionamento, se faz necessário partirmos do entendimento de que as mudanças ocorridas nas relações de produção têm reflexo em todos os setores da produção cultural. Isso porque, só se torna possível analisar e compreender as tendências evolutivas da arte através das atuais condições produtivas de seu tempo. Para uma abordagem marxista, conforme explica a obra de Hobsbawm: “Se Marx sempre frisou que os homens faziam sua própria história – ou, se alguém preferir, que pensam suas próprias ideias –, também ressaltou que eles só podem fazê-lo (...) nas condições em que se encontram imediatamente, em condições que são legadas e herdadas do passado” (2011, p. 287).

Tendo em vista tal abordagem, o filósofo e sociólogo Walter Benjamin, em seu ensaio de maior evidência “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”, expõe a entrada do processo industrial na produção artística, na medida em que traz à tona uma série de novas questões para se pensar a arte. A partir da análise da mais pura autenticidade de uma obra de arte autônoma e única até chegar a era da reprodução em massa com os adventos da fotografia e do cinema. Em relação a tal reprodutibilidade da arte, Benjamin elabora que

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente (1987, p. 166).

Para o autor, a obra de arte perde a sua autenticidade no processo de reprodução, uma vez que nem a reprodução mais perfeita de uma obra poderia compreender o contexto de sua existência única. Na qual, “o aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (BENJAMIN, 1987, p. 167). Trata-se do que o autor denomina de “aura” da obra de arte, tal conceito pretende resumir as características únicas de cada obra, considerando que se encontram submetidas a parâmetros sociais, políticos e históricos distintos. Em contrapartida, na era da reprodutibilidade, a obra passa obedecer a diferentes fatores sociais e, além de tudo, padrões de construção por parte do copiado.²² Além disso, há de se considerar o estilo de percepção das coletividades de cada época, tendo em vista que, “o modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente” (BENJAMIN, 1987, p. 167). Benjamin salienta ainda, que a arte se põe a serviço nesse processo.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das intervenções humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (1987, p. 174).

Nesse sentido, a obra de arte passa por um processo que confere uma nova significação política para a obra, ultrapassando, a esfera da arte. No momento em que a obra de arte perde o caráter único, ela se torna acessível para a massa, e o agente mais poderoso dessa transformação é o cinema. Além disso, com a multiplicação da reprodução técnica, se tem a substituição da existência única da obra por uma existência serial (BENJAMIN, 1987).

²² Posteriormente Walter Benjamin avança na questão da unicidade da obra através da sua aura, ressaltando a forma mais primitiva de compreender a obra de arte de modo “aurático”, a qual estava centrada na esfera religiosa e mística. Sobre esta função ritual da obra de arte, o autor explica que: “o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo” (1987, p. 171).

O texto de Walter Benjamin, dessa maneira, nos direciona para a descoberta decisiva e emancipatória da reprodutibilidade técnica, em que a obra de arte se afasta da sua função mística e passa à função política.

Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual: A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política (BENJAMIN, 1987, p. 171-172).

Para Benjamin, o filme é uma criação da coletividade, haja vista que o alcance e a difusão em massa da obra cinematográfica é um aspecto obrigatório, de modo que a refuncionalização da arte e a consequente significação política se torna especialmente visível no cinema. Aqui, o autor contrapõe o valor do culto, onde a arte dialoga com o sagrado e a produção artística servia para instrumento da magia, ao valor da exposição, em que a exponibilidade e a contemplação livre se torna um aspecto inerente da obra de arte emancipada do seu uso místico. A fotografia também faz parte dessa transformação. À vista disso, o autor ainda salienta que:

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amos ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera, a primeira vez o valor de culto (BENJAMIN, 1987, p. 174).

Por conseguinte, é possível inferir que a obra de Walter Benjamin mantém uma atualidade impressionante, haja vista que os reflexos da reprodutibilidade da arte podem ser amplamente visualizados na sociedade global do século XXI. Depois da Segunda Guerra Mundial, com a chegada massiva da propaganda cultural norte-americana e o controle econômico dos Estados Unidos, se tem um novo paradigma na sociedade ocidental. Em que o nascimento do cinema está situado como uma das últimas fabricações da era industrial e uma das primeiras da era pós-industrial, e consequentemente está inserido na lógica que transforma arte em produto. Ainda é possível ressaltar que a exploração capitalista do cinema, se dá pela capacidade do capitalismo de tudo transformar em mercadoria enlatada.

Conforme assegurado por Benjamin, “nunca as obras de arte foram reproduzíveis tecnicamente, em tal escala e amplitude, como em nossos dias. O filme é uma forma cujo característico é em grande parte determinado por sua reprodutibilidade” (BENJAMIN, 1987, p. 175). Tendo em vista que durante esse período, o filme é basicamente a projeção de imagens fotográficas a 24 quadros por segundo, em que “cada imagem é condicionada pela sequência de todas as imagens anteriores” (BENJAMIN, 1987). Benjamin volta-se para a dimensão que compõe o aparato técnico do processo de produção cinematográfica, como, ator cinematográfico, produtor, diretor, operador, engenheiro do som ou da iluminação etc.

Benjamin ainda traz à tona a representação do homem pelo aparelho, o que o autor chama de auto-alienação humana, em que o homem se torna transportável para o lugar em que as massas se encontram, nesse momento, o homem se dirige às massas para satisfazê-las. Da mesma forma, o aparato de propaganda dos regimes fascistas molda a utilização política do cinema que é produzido durante o fascismo, também no intuito de alcançar as massas. Com isso a imagem cinematográfica pode servir a diversos fins, no sentido que tanto o fascismo quanto o capitalismo se aproveitam da possibilidade de identificação das massas com o objeto trabalhado na imagem. Benjamin indica ainda que essa mesma técnica poderia servir à transformação das massas.

Considerando ainda que a ascensão nazista na Alemanha é um fator fundamental para as análises de Benjamin sobre a arte e que o autor se debruçou em analisar a relação da reprodutibilidade técnica com as tendências de retrocesso, tem-se que, “o alvo de Benjamin nos textos desse período é tanto o fascismo – que reconstrói constantemente a diferença absoluta entre o artista e o espectador – quanto o capitalismo ou a arte burguesa que não produz senão um espectador passivo” (MIGUEL, 2018, p. 210). Torna-se notável, portanto, o contexto de confrontação política e ideológica em que o Benjamin está inserido. Dessa maneira, “a técnica moderna na era da reprodutibilidade técnica é dialetizada por Benjamin, possuindo assim duas faces: por um lado, pode ser liberadora e extremamente democratizante; por outro, pode servir a uma nova forma de culto ainda mais perigosa do que a arte tradicional” (MIGUEL, 2018, p. 198).

Nesse sentido, faz-se necessária uma reflexão essencialmente benjaminiana:

Naturalmente, o intérprete tem plena consciência desse fato, em todos os momentos. Ele sabe, quando está diante da câmara, que sua relação é em última instância com a massa. É ela que vai controlá-lo. E ela, precisamente, não está visível, não existe ainda, enquanto o ator executa a atividade que será por ela controlada. Mas a autoridade desse controle é reforçada por tal invisibilidade. Não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo. Pois o capital

cinematográfico dá um caráter contrarrevolucionário às oportunidades revolucionárias iminentes a esse controle. Esse capital estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público, e estimula, além disso, a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta por no lugar de sua consciência de classe (BENJAMIN, 1987, p.180).

Com isso, conforme ilustrava o autor, a exposição perante a massa agora seria possível também através dos veículos de comunicação uma vez que, “as novas técnicas permitem ao orador ser ouvido e visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano” (BENJAMIN, 1987. p. 183). A isso se soma a potência do cinema, haja vista que “por conta de seu encadeamento de imagens, não é possível para o espectador se fixar na imagem – a temporalidade da contemplação é assim impossibilitada” (MIGUEL, 2018, p. 210). Em que o chamado efeito de choque, é capaz de despertar um espectador ativo.

3.2 A história industrial de Hollywood e as corporações multinacionais do século XXI

No mundo capitalista, os projetos políticos desenvolvidos por Estados hegemônicos, empresas e/ou grupos não-governamentais, incorporam uma série de pressupostos neoliberais que são apresentados como universais, já que que suas percepções de mundo e seus interesses têm em vista traduzir os interesses globais. Tais projetos políticos compreendem características autênticas do liberalismo, como a expansão do livre funcionamento da organização política e social e a contínua restrição da atividade do Estado, que acabam privilegiando os interesses de certos Estados hegemônicos ou instituições.²³ Além da promessa liberal para o século XXI que oferta novas condições de prosperidade e modernização tecnológica. No ocidente, após algumas transformações em escala mundial, como o fim da Guerra Fria e a intensificação da globalização, alguns chegaram ainda ao ponto de profetizar o “Fim da História”. Nessa lógica, “as instituições econômicas, as formas de produzir, a cultura, a visão de mundo, o projeto

²³ Kellner acrescenta ainda, a retórica política criada por esses projetos, em que, “os impostos devem ser reduzidos; os negócios devem ser fortalecidos para criarem empregos e aumentarem a riqueza nacional; a burocracia governamental (portanto, a política reguladora) deve ser eliminada; a iniciativa privada é o melhor-caminho para o sucesso e para a produção de uma sociedade forte, e por isso o governo deve fazer de tudo o que possível para incentivar esse tipo de empresa; a vida é dura, e só os mais preparados sobrevivem e prosperam” (KELLNER, 2001, p. 80). Da mesma maneira que, “produz representações que tentam induzir anuência a certas posições políticas, levando os membros da sociedade a ver em certas ideologias ‘o modo como as coisas são’ (ou seja, governo demais é ruim, redução da regulação governamental e mercado livre são coisas boas, a proteção do país exige intensa militarização e uma política externa agressiva, etc.)” (KELLNER, 2001, p. 81).

político e a organização social do hegemônico se tornam modelos a serem imitados no exterior” (MOLL, 2016, p. 264)²⁴.

Para Kellner (2001, p. 10), isso se dá, pois, “a cultura contemporânea da mídia cria formas de dominação ideológica que ajudam a reiterar as relações vigentes de poder”. Isso ocorre porque a cultura transmitida através dos meios de comunicação, tem poder de formar opiniões políticas e comportamentos sociais. Kellner ressalta que há uma cultura da mídia, constituída pelos mais diversos meios de comunicação, como, radio, cinema, música, imprensa e, como cerne desse tipo de produção cultural, a televisão. Como afirma o autor, “a cultura da mídia é um terreno de disputa no qual os grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais lutam pelo domínio, e que os indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia” (KELLNER, 2001, p. 10-11).

A ideologia pressupõe que ‘eu’ sou a norma, que todos são como eu, que qualquer coisa diferente ou outra não é normal. Para a ideologia, porém, o ‘eu’, a posição da qual a ideologia fala, é (geralmente) a do branco masculino ocidental de classe média ou superior; são posições que veem raças, classes, grupos e sexos diferentes dos seus como secundários, derivativos, inferiores e subservientes. A ideologia, portanto, diferencia e separa grupos em dominantes/dominados e superiores/inferiores, produzindo hierarquias e classificações que servem aos interesses das forças e das elites do poder (KELLNER, 2001, p. 83).

Assim, é possível demonstrar ainda que essa cultura da mídia está sendo criada sob a ótica da ideologia dominante. Em vista disso, se faz necessário uma breve explanação para distinguir os diferentes significados de ideologia, isso porque, “é difícil encontrar na ciência social um conceito tão complexo, tão cheio de significados, quanto o conceito de ideologia” (LÖWY, 2010, p. 17).

Michael Löwy pretende sintetizar os elementos de uma análise marxista das ideologias. O autor baseou-se, principalmente, no legado de Karl Marx e Friedrich Engels, como também em outras abordagens anteriores ou posteriores a Marx. Assim, o autor entende que “a palavra vai mudando de sentido, não só quando passa de uma corrente intelectual para outra, mas

²⁴ Um exemplo clássico disso pode ser observado continuamente na política estadunidense. Conforme Kellner, “na verdade, as sociedades capitalistas democráticas contemporâneas estiveram extremamente divididas durante as últimas décadas com a competição de grupos e partidos políticos em luta pelo controle da sociedade. Por exemplo, nos Estados Unidos durante os anos 1950, os conservadores moderados controlaram a economia, a sociedade, o Estado e a cultura, estabelecendo um projeto hegemônico e suplantando a hegemonia democrático-liberal que prevalecia desde 1932, na forma do ‘New Deal’ de Roosevelt. No início da década de 1960, os liberais de Kennedy tentaram forjar um consenso liberal, e durante alguns anos o projeto Nova Fronteira teve sucesso e preponderância até o assassinato de John e de Robert Kennedy (eles mesmo vítimas da hegemonia direitista, a acreditar-se, como eu acreditamos, na teoria conspirativa). A partir de então, irromperam entre liberais e conservadores lutas intensas que foram coroadas pela vitória de Ronald Reagan em 1980, com o estabelecimento de uma década de hegemonia conservadora” (KELLNER, 2001, p. 80).

também no seio de uma mesma corrente de ideias: o marxismo”²⁵ (LÖWY, 2010, p. 19). Conforme exposto por Löwy, “[p]ara Marx, claramente, ideologia é um conceito pejorativo, um conceito que implica ilusão, ou se refere à consciência deformada da realidade que se dá através da ideologia dominante: as ideias das classes dominantes são as ideologias dominantes da sociedade” (LÖWY, 2010, p. 19).

Em torno disso, Löwy aponta o que seria uma análise dialética da ideologia, em que o autor se refere a transformação permanente das coisas como um elemento essencial do método dialético. Assim, basicamente, “tudo o que existe na vida humana e social está em perpétua transformação, tudo é perecível, tudo está sujeito ao fluxo da história” (LÖWY, 2010, p. 21). Segundo essa perspectiva, é através da categoria da totalidade que “a percepção da realidade social como um todo orgânico, estruturado, no qual não se pode entender um elemento, um aspecto, uma dimensão, sem perder a sua relação com o conjunto” (LÖWY, 2010, p. 22-23). É nesse sentido que,

Para Marx, aplicando o método dialético, todos os fenômenos econômicos ou sociais, todas as chamadas leis da economia e da sociedade, são produto da ação humana e, portanto, podem ser transformadas por essa ação. Não são leis eternas absolutas ou naturais. São leis que resultam da ação e da interação, da produção e da reprodução da sociedade pelos indivíduos e, portanto, podem ser transformadas pelos próprios indivíduos num processo que pode ser, por exemplo, revolucionário (LÖWY, 2010, p. 22).

Conforme a interpretação de Kellner, é importante situar a cultura da mídia em seu contexto social amplo, a fim de compreender esse tipo de indústria cultural no âmbito da produção de massa. Isso possibilita compreender a cultura da mídia e as posições políticas hegemônicas, que são geralmente tratadas de um modo naturalizado. Como no caso de Hollywood,

²⁵ Mais especificamente, “Em *A ideologia alemã*, o conceito de ideologia aparece como equivalente à ilusão, falsa consciência, concepção idealista na qual a realidade é invertida e as ideias aparecem como motor da vida real. Mais tarde Marx amplia o conceito e fala das formas ideológicas através das quais os indivíduos tomam consciência da vida real, ou melhor, a sociedade toma consciência da vida real. Ele as enumera como sendo a religião, a filosofia, a moral, o direito, as doutrinas políticas etc.” (LÖWY, 2010, p. 19). Já em relação a Lenin, Löwy escreve que, “Para Lenin, existe uma ideologia burguesa e uma ideologia proletária. Aparece, então, a utilização do termo no movimento operário, na corrente leninista do movimento comunista, que fala de luta ideológica de trabalho ideológico, de reforço ideológico etc.” (LÖWY, 2010, p. 19). O autor ainda acrescenta que, “há uma terceira tentativa sociológica de pôr um pouco de ordem nessa confusão (...) realizada pelo sociólogo Karl Mannheim em seu *livro Ideologia e utopia*, onde procura distinguir os conceitos de ideologia e utopia. Para ele, ideologia é o conjunto das concepções, ideias, representações, teorias, que se orientam para a estabilização, ou legitimação, ou reprodução da ordem estabelecida. (...) Utopias, ao contrário, são aquelas ideias, representações e teorias que aspiram uma outra realidade, uma realidade ainda inexistente. Têm, portanto, uma dimensão crítica ou de negação da ordem social existente e se orientam para sua ruptura (LÖWY, 2010, p. 19-20).

La importante presencia de las *Majors* a nivel planetario nos obliga a la presunción de que existe una mirada diseñada para lograr el mayor beneficio comercial posible, pero a la vez no deja de imponer pautas específicas con el objeto de condicionar a los espectadores para que asuman ese gusto, esa cultura, como algo natural y propia (NIGRA, 2013, p. 3).

Entretanto, Kellner ressalta que, a cultura da mídia “em geral, não é um sistema de doutrinação ideológica rígida que induz à concordância com as sociedades capitalistas existentes, mas sim os prazeres propiciados pela mídia e pelo consumo” (KELLNER, 2001, p. 11).

A cultura da mídia é industrial; organiza-se com base no modelo de produção de massa e é produzida para a massa de com tipos (gêneros), segundo fórmulas, códigos e normas convencionais. É, portanto, uma forma de cultura comercial, e seus produtos são mercadorias que tentam atrair o lucro privado produzido por empresas gigantescas que estão interessadas na acumulação de capital. A cultura da mídia almeja grande audiência; por isso, deve ser eco de assuntos e preocupações atuais, sendo extremamente tópica e apresentando dados hieroglíficos da vida social contemporânea (KELLNER, 2001, p. 9).

Essa cultura se expande através da exploração de instrumentos visuais por meio da indústria cinematográfica e seu amplo modo de distribuição, como cinemas ao redor do mundo e a apresentação dos filmes pela TV (o autor cita ainda em seu tempo, a popularidade de videocassetes como um modo de distribuição de filmes). Além de se expandir para a audição através da articulação dos sistemas de rádio e reprodução de som, no qual o autor cita discos, fitas, CDs e seus respectivos instrumentos de disseminação, como aparelhos de rádio e gravadores. Ademais, “a cultura da mídia é também uma cultura *high-tech*, que explora a tecnologia mais avançada” (KELLNER, 2001, p. 10).

Atualmente, o *streaming*²⁶ constitui uma nova forma de consumo midiático na era digital, além de ser um novo modo de distribuição de produções audiovisuais. Isso porque, com o crescimento da *Internet* seguido pelo aumento das velocidades de acesso com banda larga,

²⁶ Cardoso ainda avança na questão de outras formas de consumo de vídeos e/ou filmes na era digital, além de explicar mais especificamente o funcionamento do serviço de *streaming*: “Há alguns anos, para se assistir um vídeo na *Internet*, consumia-se em um elevado tempo para *download*, pelo qual o usuário teria que realizar o *download* completo do vídeo em seu computador, para depois assisti-lo. Desta forma, surgiu a possibilidade de reproduzir o vídeo desejado antes mesmo que todo o arquivo fosse gravado localmente no computador. Tal tecnologia ficou conhecida como *streaming*, que é composta por técnicas de compressão e armazenamento em memória temporária (*buffer*). O *streaming* de vídeo funciona da seguinte maneira: O computador cliente conecta-se com o servidor e este começa a lhe enviar o arquivo de vídeo. O cliente começa a receber o arquivo de vídeo e constrói um *buffer* onde começa a salvar a informação. Quando o *buffer* é preenchido com uma pequena parte do arquivo, conhecido como *stream*, o cliente começa a executar e ver o arquivo em um player enquanto, simultaneamente, o *download* é continuado. Portanto, o sistema está sincronizado para que o arquivo possa ser visto enquanto se baixa o arquivo, podendo ser rápido ou não dependendo da banda de rede disponível do usuário” (CARDOSO, 2010, p. 20).

tornou-se possível expandir ainda mais a cultura midiática através da transmissão de *streaming* de vídeo por meio do modelo cliente-servidor. Trata-se da transmissão contínua de dados por meio de uma distribuição digital, como forma de distribuir informação multimídia numa rede por meio do contrato de pacotes. Os serviços de *streaming* permitem ainda, a transmissão em tempo real e em qualquer lugar de vídeos em formato digital, haja vista que as plataformas hospedam uma grande variedade de filmes, como um catálogo de locadora de filmes.

Ademais, Kellner elabora que fazer crítica da ideologia veiculada pela cultura da mídia “implica analisar imagens, símbolos, mitos, narrativas, bem como preposições e sistemas de crença” (KELLNER, 2001, p. 81). Por conseguinte, se faz necessário ainda o entendimento da função simbólica do cinema como um instrumento da cultura da mídia, que se dá, principalmente, através de uma classificação generalista do modo de produção cinematográfico. Em que, de modo geral,

Duas cinematografias se apresentam; o cinema americano, com seu modo de produção específico, está associado ao cinema comercial e, o cinema europeu, principalmente o francês – talvez em razão da política de autores ter sido formulado pelos *Cahiers du Cinéma* – ao cinema autoral (MENDONÇA, 2007, s.p.).²⁷

Contudo, nessa pesquisa não entraremos em debates específicos sobre a possível problematização de tal categorização, haja vista que essa é uma associação subjetiva, e que não determina, portanto, que essas cinematografias sejam objetivamente dessa forma. Entretanto, seguiremos no debate contemporâneo sobre as produções fílmicas comerciais, tendo em vista que tais produções “normalmente, são ‘máquinas ideológicas’ que mobilizam desejos e percepções de mundo” (MOLL, 2016, p. 266). E mais especificamente, as produções da indústria cinematográfica estadunidense através do chamado projeto internacionalista do cinema americano, que por sua vez, se apresenta como “um dos aparatos ideológicos mais fortes

²⁷ A política dos autores, conforme sintetizada por Aumont e Marie: “A responsabilidade artística de um filme foi sempre disputada, principalmente entre o produtor (que está em sua origem econômico-simbólica), o roteirista (que inventa a história contada) e o diretor (que lhe imprime seu estilo visual e sonoro e seu ritmo). Na França, na década de 1930, depois da chegada do cinema falado, criou-se a polêmica crítica opondo os defensores do autor do roteiro como autor dramático e simplesmente autor, e os defensores do diretor (defendidos notadamente por L’Herbier). Nos Estados Unidos, o papel preponderante foi claramente atribuído, no sistema hollywoodiano, ao produtor e seus delegados, tanto os diretores apenas, no mais das vezes, um poder de decisão bem limitado. Uma fração importante da crítica francesa, no interior dos *Cahiers du Cinéma*, defendeu, na década de 1950, a ideia – bem paradoxal, na ocasião – de que a responsabilidade artística de um filme devia ser atribuída a seu diretor, ao menos em um certo número de casos em que este tinha uma personalidade reconhecida, um estilo, eventualmente uma temática, que lhe eram próprios. Essa linha crítica, e as escolhas que dela resultaram (...), foi chamada de ‘política dos autores’. A noção de autor foi em seguida retomada, notadamente pela crítica anglo-saxã, que todavia acabou com seu conteúdo ao aplicá-la indiscriminadamente a todos os cineastas (sem ‘política’). A ideia de que o diretor de um filme é seu autor passou hoje para os costumes, com importantes consequências simbólicas (reconhecimento dos diretores nos festivais, retrospectivas pessoais etc.) e econômicas (direitos de autor)” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 235).

do planeta e pode apresentar amplamente narrativas que carregam percepções de mundo do passado, do presente e do futuro” (MOLL, 2016, p. 267). Especialmente, também, como expõe Nigra, “es necesario en primer lugar comprender las particularidades económicas e ideológicas de lo que se entiende como un film producido por los Grandes Estudios de Hollywood” (2013, p. 3)²⁸.

Entretanto, uma das questões que pode ser levantada referente as consequências geradas pela dicotomia nas produções cinematográficas, está relacionada ao período em que as produções começaram a ser distribuídas em grande escala. Aqui é importante ter em vista, como aponta Turner (1997, p. 21), que as “mudanças na tecnologia podem ser produzidas individualmente por inventores, mas seu emprego em larga escala depende de um amplo espectro que abrange outras condições culturais”. É por isso que, “os mercados não foram criados tanto pelo objeto de consumo, mas pelos vetores de distribuição” (VIRILIO, 2005, p. 54).

Desde os anos 1920, bem antes do New Deal, ocorre nos Estados Unidos a desneutralização dos meios de comunicação, que passam a ser controlados por poderes industriais e comerciais a serviço da guerra econômica, interesses comerciais que, como vimos, controlam estreitamente Hollywood e suas indústrias satélites (...) (VIRILIO, 2005, p. 54-55).

Nesse sentido, ainda que, “a projeção de filmes com objetivo comercial começou na França, e a indústria cinematográfica francesa manteve o domínio do mercado internacional até a Primeira Guerra Mundial” (TURNER, 1997, p. 23). As produções hollywoodianas notoriamente conquistaram o domínio desse mercado, isso porque, “com o início da guerra, as indústrias cinematográficas da França e da Itália reduziram drasticamente sua produção, o mesmo acontecendo com as indústrias menos importantes da Grã-Bretanha e Alemanha” (TURNER, 1997, p. 23). Com isso, “o sucesso interno abria condições para a exploração mundial do produto fílmico, que em geral já chegava aos outros países, no mínimo, com seus custos pagos. Tudo o que vinha do exterior era um (sobre) lucro” (BUTCHER, 2004, p. 18)²⁹. A facilidade de penetração dos filmes se dá de tal maneira, que “até o final da guerra, os Estados Unidos estavam produzindo, segundo se dizia, 85% dos filmes de todo o mundo e 98% daqueles exibidos na América” (TURNER, 1997, p. 24)³⁰. Contudo, Nigra aponta que,

²⁸ “antes de tudo, é necessário entender as particularidades econômicas e ideológicas do que é entendido como um filme produzido pelos Grandes Estúdios de Hollywood” (NIGRA, 2013, p. 3; tradução nossa).

²⁹ Cabe ressaltar ainda, que o domínio estadunidense permanece atual mesmo depois de 100 anos desde o final da Primeira Guerra Mundial.

³⁰ Ademais, Turner ainda sustenta que, “o surgimento do som inicialmente aumentou o controle de Hollywood sobre o mercado cinematográfico mundial” (TURNER, 1997, p. 25). Ainda que nesse primeiro momento, a

Também deve ter-se em conta o acionar estatal específico, já que Hollywood recebeu desde há décadas por parte do governo federal e estadual esquemas de créditos fiscais, a subvenção para operações em divisas do *Informational Media Guaranty Program*, e o apoio em tanto representação de los Departamentos de Estado y de Comercio. Además, las decisiones de política económica que permiten las prácticas oligopólicas de compra nacional y venta exterior (que técnicamente tenían al mercado interior de Estados Unidos cerrado para las películas extranjeras), con el argumento de lo que entendían eran los gustos del pueblo norteamericano (NIGRA, 2013, p. 11).³¹

Em suma, a supremacia da visão comercial e das novas formas de exploração do produto cinematográfico tem início no cinema dos anos 1920.

As estratégias agressivas do produto hollywoodiano, que sempre implicaram manobras económicas e políticas, fizeram com que, a partir dos anos 1920, vários países europeus procurassem criar mecanismos de proteção, erguendo barreiras para dificultar ou impedir sua importação, distribuição ou exibição. Desde os primeiros anos do cinema estabelece-se, portanto, uma forte dicotomia entre o cinema ‘universal’ hollywoodiano e os cinemas ‘nacionais’, dos ‘outros’ países (BUTCHER, 2004, p. 17).

A abordagem de Moll³² para análise de conjuntura internacional por meio da utilização das narrativas fílmicas, reforça que a construção da hegemonia na contemporaneidade ocorre, também, através de produções fílmicas. Para o autor, “toda produção fílmica pode ser compreendida como uma fonte de análise de conjuntura do momento em que é produzida e distribuída” (MOLL, 2016 p. 267). À vista disso, o autor expõe que a hegemonia no plano internacional combina a capacidade de convencimento através dos meios da comunicação de massa e a capacidade de exercer uma forma legítima de violência. Mais especificamente,

As classes e frações de classe, por meio do exercício do poder, buscam construir a hegemonia, a fase política em que conformam percepções de mundo para consolidar seu projeto político como o melhor caminho para trilhar os processos

tradução e a necessidade de legendas em língua estrangeira representassem um problema para as distribuidoras, “é inegável que um dos efeitos da introdução do som, se não sua própria motivação, foi o restabelecimento da hegemonia de Hollywood no mercado internacional. No final da década de 1920, a indústria cinematográfica da Alemanha e da Rússia eram esteticamente influentes e assomavam como concorrentes, se não pela qualidade de seus filmes, pela capacidade de comercializá-los. Sendo o primeiro do grupo a ter som, Hollywood ultrapassou os rivais. A vantagem foi reforçada com o desenvolvimento de um novo gênero, o musical, que até hoje ainda é uma forma essencialmente norte-americana” (TURNER, 1997, p. 23).

³¹ A ação estatal específica também deve ser levada em conta, uma vez que Hollywood recebe esquemas de impostos federais e tributários há décadas, o subsídio para operações de câmbio do *Informational Media Guaranty Program*, e o apoio como representação dos Departamentos Estado e Comércio. Além disso, as decisões de política económica que permitem práticas oligopolistas de compra e venda nacional (que tecnicamente fecharam o mercado interno dos Estados Unidos para filmes estrangeiros), com base no que entendiam serem os gostos do povo americano (NIGRA, 2013, p. 11; tradução nossa).

³² O autor Roberto Moll Neto, professor do Instituto Federal Fluminense (IFF), escreve baseando-se na contribuição teórica do filósofo marxista Antonio Gramsci, a partir do estudo das relações de poder e do conceito da hegemonia cultural. Assim tem-se que, “no entender de Gramsci, a hegemonia pressupõe a conquista do consenso e da liderança cultural e político-ideológica de uma classe ou bloco de classes sobre as outras” (MORAES, 2010, p. 55).

socioeconômicos e políticos em uma dada realidade. (Gramsci, 2002, p.41) Entretanto, é preciso compreender a hegemonia como uma relação, já que jamais pode ser individual e é continuamente renovada, recriada, defendida e modificada diante de outras frações de classe que continuamente resistem, limitam, alteram e desafiam (MOLL, 2016, p. 263).

Nesse sentido, a partir da noção hegemônica de cultura, tem-se a interpretação de um domínio separado de significados e valores que refletem nos conflitos sociais contemporâneos. Da mesma maneira, a esfera da sociedade civil,

designa o conjunto de instituições responsáveis pela elaboração e propagação de ideologias enquanto concepções de mundo, compreendendo o sistema escolar, a Igreja, os partidos políticos, as organizações profissionais, os sindicatos, os meios de comunicação, as instituições de caráter científico e artístico, etc. (MORAES, 2010, p. 57).

De maneira semelhante, Moll coloca em debate o poder do cinema no contexto do sistema internacional, utilizando a abordagem de Fábio Nigra, que por sua vez, analisou a questão de maneira a compreender como o cinema, desde o começo do século XX, pode ser diretamente relacionado ao funcionamento de sistemas simbólicos na comunicação de massa, na medida em que reproduz percepções de mundo. O autor ressalta ainda, a elaboração de ferramentas para a construção de convencimento de que a cultura de um Estado engloba valores universais. Conforme exposto por Moll,

Tais ferramentas formatam sistemas simbólicos estruturados e estruturantes. Estruturados porque são disposições duráveis e intersubjetivas estabelecidas, interiorizadas e transmitidas por meio das gerações e conformam as percepções e as ações dos grupos e classes sociais. Estruturantes porque são difundidas e facilitam a interiorização das percepções de mundo e às ações do agente na relação entre grupos dominantes e dominados. A interiorização das normas, valores e princípios assegura a relação coerente entre as ações dos sujeitos e a realidade objetiva como um todo (MOLL, 2016, p. 265).

Ainda de acordo com Moll, a abordagem do materialismo cultural de Raymond Williams pode constituir uma contribuição importante para a análise das formas de significação do cinema dentro das condições de produção de seu tempo. Em que, “Materialismo refere-se ao materialismo histórico, teoria da história que busca a articulação das esferas da sociedade a partir de uma perspectiva totalizante (...). Cultural, por sua vez, refere-se à cultura, uma das esferas da sociedade” (GLASER, 2011, p. 26). Tendo em vista tal abordagem, Moll também salienta que, “é necessário situar os filmes e séries dentro do sistema de produção, de distribuição e de consumo, ressaltando constrangimentos, limites e estímulos” (MOLL, 2016,

p. 266). Ainda a respeito da abordagem do materialismo cultural de Williams, é possível sublinhar que,

O potencial dessa noção para o momento contemporâneo é muito grande: trata-se de promulgar uma visão de cultural que dê conta tanto de seu aspecto criativo como reprodutivo, levando em conta a interação entre meios e modos de expressão, linguagem e as tecnologias que a informa (GLASER, 2011, p. 15).

Dessa maneira, há de ser levado em conta os fatores materiais do fato cinematográfico, haja vista que é necessário dispor de uma quantidade elevada de capital para investir nos custos de produção e de distribuição de produções cinematográficas. Assim, conforme aponta Nigra, os elementos que compõem o fato cinematográfico têm características burguesas e materiais: “las distribuidoras como empresas que buscan beneficio, los Estados y sus políticas de protección cultural o no – que tienen un transfondo material concreto –, y los intensos intercambios a nivel internacional como específicas políticas comerciales” (NIGRA, 2013, p. 5)³³. É por isso que,

Deve-se levar em consideração que a maioria dos filmes recebe financiamento e *merchandising* de empresas que esperam vender seus produtos e associar suas marcas a determinadas narrativas e, obviamente, evitar outras. Aliás, é preciso analisar as próprias companhias fílmicas como parte de conglomerados de alcance internacional, que têm amplos objetivos comerciais e atuam em diversos setores da economia” (MOLL, 2016, p. 266).

Dessa maneira, quando se considera o aspecto industrial e mercadológico do cinema como um fator analítico determinante, além de todo espectro de estratégias de *marketing* incorporadas nas práticas da indústria cinematográfica, especialmente em relação as pressões comerciais sobre os produtores e distribuidores, percebe-se que,

o filme deixa de ser um produto de uma indústria isolada e passa a fazer parte de uma gama de artigos culturais produzidos por grandes conglomerados multinacionais, cujo principal interesse está, provavelmente, mais na eletrônica ou no petróleo do que na construção de imagens mágicas para a tela (TURNER, 1997, p. 15).

Na concepção de Moll, há de considerar ainda o chamado “código de realidade”, presente nas narrativas fílmicas comerciais, “em que imagens de uma película se localizam em um dado tempo e espaço dando lugar a uma representação unívoca derivada de uma concepção codificada do real, mas que reclama um juízo de verossimilhança” (MOLL, 2016, p. 267). O

³³ “Os distribuidores como empresas que buscam benefícios, os Estados e suas políticas de proteção cultural ou não - que têm um histórico material concreto – e intensas trocas internacionais como políticas comerciais específicas” (NIGRA, 2013, p. 5; tradução nossa).

autor segue: “assim, podem criar uma identificação dos espectadores com protagonistas imbuídos de percepções de mundo com valores positivados” (MOLL, 2016, p. 267). O autor alerta, contudo, que diante das diversas possibilidades de interpretação de um filme, é preciso fazer ressalvas, isso porque, não é em todo caso que os filmes conseguem atingir suas finalidades ideológicas. Ainda em relação a construção das narrativas fílmicas comerciais, Kellner elabora que:

A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de ‘nos’ e ‘eles’. Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral (KELLNER, 2001, p. 9).

Nesse sentido, torna-se possível a construção de um estudo cultural crítico, que tem como principal objetivo erradicar o pensamento conservador inerente as formas culturais, as imagens, as narrativas e os gêneros dominantes (KELLNER, 2001). Trata-se, portanto, de considerar o “modo como a cultura da mídia transmite representações opressivas de classe, raça, sexo, sexualidade, etc.” (KELLNER, 2001, p. 83). Esse ponto de vista, permite ainda, que se mantenha “uma distância crítica em relação as obras da cultura da mídia e assim adquirir poder sobre a cultura em que vivem” (KELLNER, 2001, p. 83). Ademais, o autor aponta que, “muitos indivíduos hoje em dia se sentem profundamente envolvidos por tudo que a mídia faz, muitas vezes discutem com paixão seus pontos de vista, têm percepções interessantes, e devem ser incentivados a examinar e analisar criticamente a cultura em que mergulham tão fundo” (KELLNER, 2001, p. 83)³⁴.

A partir da compreensão de Turner (1997, p. 13), “o cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público”. Para o autor, “a função do cinema em nossa cultura vai além de ser, simplesmente, um objeto estético para exibição” (TURNER, 1997, p. 13). Nesse sentido, pode-se realizar uma análise do papel dos filmes nas culturas ocidentais em termos econômicos, tecnológicos, políticos e socioculturais. Isso possibilita compreender os aspectos que constituem a indústria cultural norte-americana como uma das mais expressivas do mundo, haja vista a capacidade do cinema de atrair milhões de espectadores.

³⁴ Segundo Turner, “O cinema popular tem lugar numa arena onde o prazer do público é uma preocupação dominante” (1997, p. 13). É nesse sentido que, “o cinema nos dá prazer no espetáculo de suas representações na tela, no reconhecimento dos astros e das estrelas, estilos e gêneros, e na apreciação do evento em si mesmo. Os filmes populares têm uma vida que vai além da exibição nas salas de projeção ou de suas reexibições na televisão. Astros e estrelas, gêneros e os principais filmes tornam-se parte de nossa cultura pessoal, de nossa identidade” (TURNER, 1997, p. 13).

Com o nascimento de Hollywood, torna-se claro o projeto internacionalista do cinema americano. Até porque, “Hollywood se constitui a partir de uma diversidade de gêneros, estilos e estratégias de produção e distribuição que formam um conjunto de alta complexidade (BUTCHER, 2004, p. 17). É por esse motivo, dentre diversos outros, que a palavra “Hollywood” é um sinônimo desse projeto, cujo elemento unificador, como bem lembra Butcher, é a coerência de um projeto de hegemonia. Assim, percebe-se que,

O próprio conceito flutuante de ‘Hollywood’ reflete essa modulação: ele ora designa um estilo cinematográfico e uma marca genérica; ora qualquer obra de ficção produzida nos Estados Unidos; ora todo complexo de produção e distribuição de filmes e programas de TV americanos; ou ainda o conjunto de companhias produtoras e distribuidoras de filmes (as chamadas ‘majors’). Hollywood, enfim, engloba elementos contraditórios, sendo talvez sua ‘definição’ mais comum, simplesmente, o nome pelo qual é conhecido o cinema global e popular falado em língua inglesa (BUTCHER, 2004, p. 17).

Ademais, é nesse período após a Primeira Guerra Mundial, em que “os cineastas que sobreviveram ao primeiro conflito mundial evoluíram continuamente do campo de batalha para a produção de cinejornais ou de filme de propaganda e, mais tarde, para os ‘filmes de arte’” (VIRILIO, 2005, p. 10-11).

Nascia Hollywood, ‘fábrica dos sonhos’, o polo de produção e distribuição cinematográfica encravado na Califórnia, costa oeste dos Estados Unidos. Uma indústria que se ergueu, desde os primeiros momentos, com intuítos ‘universais’ – ou seja, seus produtos nunca foram concebidos apenas para consumo interno, mas pensados e fabricados para ‘ganhar’ o mundo. Ao menos no que se refere aos modos de produção de *mass media*, as grandes companhias cinematográficas foram as primeiras corporações transnacionais a se estabelecerem fora dos Estados Unidos depois das agências de notícia (BUTCHER, 2004, p. 16).

Por conseguinte, é possível apontar ainda um período de intensa transição para o cinema que vai de 1906 até 1913-1915, trata-se do período em que a indústria cinematográfica passa a se organizar em moldes industriais, haja vista a expansão das corporações multinacionais. De acordo com Butcher, “assim que o cinema deixou de ser visto como mero registro e inscreveu-se na narrativa ficcional, percebeu-se o imenso potencial do filme como produto” (BUTCHER, 2004, p. 16). A principal finalidade de tal período transitório é transformar a obra cinematográfica em um produto da indústria cultural, ao passo que o cinema hollywoodiano se propõe a gerar uma cultura com vocação universal. Segue-se que “teve início, então, a fabricação em massa de ‘fitas de cinema’ e, junto com ela, a constituição de uma grande estrutura mundial para sua propagação e venda” (BUTCHER, 2004, p. 16). Isso refletia também nas mudanças da economia norte-americana, e especialmente a partir do New Deal de Franklin

Roosevelt, ao passo que “nos Estados Unidos, a magia das armas renova diretamente a magia do mercado” (VIRILIO, 2005, p. 31).

No decorrer do século XX, através da propagação do *American way of life*, se tem um processo de disseminação dos princípios que ditam a vida do povo norte-americano para todos os lugares do mundo, no qual, as mais diversas culturas acabam adotando e adaptando tais princípios. De acordo com Gonçalves (2008, p. 2), o “modo norte-americano de se viver a vida, sua maneira de encarar problemas, suas soluções para eles, seu modo particular de alcançar a felicidade e seu próprio conceito de felicidade”, é apresentado para o público através de signos, contextualizados em uma determinada narrativa, e que conseqüentemente passa por processos de ressignificação através de uma interpretação pessoal do espectador que, por sua vez, passa a enxergar e conceber esses signos constantemente em sua vida. Para Sader,

O *American way of life* foi a grande mercadoria vendida por Hollywood, projetando para o mundo os valores norte-americanos – morais, estéticos, entre outros. Vendeu um imenso mundo de mercadorias mediante seu enorme aparato de propaganda midiática, atrás do qual se inserem as grandes corporações e suas marcas. Desde o fim da URSS, e conforme a norte-americanização foi penetrando na Europa ocidental, no Japão e mais recentemente na China, esse plano passou a ser o de mais eficácia na hegemonia dos Estados Unidos no mundo, sem encontrar outras formas de vida – salvo as do fundamentalismo islâmico, adversário frágil neste plano – para concorrer com as suas (SADER, 2005, p. 31).

Quando o cinema hollywoodiano se insere no contexto dos meios de comunicação de massa e adquire um perfil industrial de produção, faz com que seja indiscutível o papel fundamental dos meios de comunicação de massa em tornar o modo de vida americano parecer atrativo e convincente. Nesse período, como aponta Zagni, “as tecnologias para projeção, a estruturação dos estúdios, a proliferação de salas de projeção e a consolidação de um mercado como âmbito de circulação desses bens culturais desenvolviam-se em plena velocidade” (ZAGNI, 2008, p. 68). Além disso, na avaliação de Virilio, “o cinema é um lugar privilegiado de um *tráfego de desmaterialização*, de um novo mercado industrial que desta vez não produz matéria, mas luz” (VIRILIO, 2005, p. 71, grifo do autor). Isso porque, com a Segunda Guerra Mundial, entramos na era das superproduções imagéticas (VIRILIO, 2005).

Apesar de tudo, Butcher afirma que Hollywood precisou se reinventar para manter sua hegemonia como potência geradora de imagens.

A ‘primeira’ Hollywood, que cresceu nos anos 1920 e teve seu ápice nos anos 1940, guardava ainda as características da fábrica/indústria, elementos-chave da sociedade disciplinar. A partir dos anos 1950, com a disseminação da televisão, o cinema americano atravessou profundas reestruturações que lhe conferiram uma nova forma, principalmente a partir do fim dos anos 1970, quando emergiu a nova Hollywood, já

inserida no novo modelo do Capitalismo Integrado Internacional e iniciando um processo de adaptação à era da empresa (BUTCHER, 2004, p. 16).

De acordo com Gonçalves (2008), é nesse sentido que o perfil industrial da produção hollywoodiana se delineou de modo claro e incontestável. A formação do oligopólio dos estúdios hollywoodianos baseava-se em três pilares, mais especificamente:

com seus alicerces fincados em um tripé constituído por um modo de produção estabelecido para a feitura de filmes (**o sistema de estúdio**) – que adequava o processo de realização de filmes a uma perspectiva capitalista de produção onde a racionalidade e o planejamento eram empregados para que o produto final, o filme, satisfizesse o objetivo de seus produtores – ; por um sistema de mitificação de atores e atrizes (**o star-system**) – que fascinava o público consumidor e dava aos produtos da indústria cinematográfica todo um aparato promocional e de atração de massas –; e por um código regulador de mensagens veiculadas nos filmes (**o Código Hays**) – que conseguia manter a harmonia entre Hollywood e as instituições guardiãs da moral da sociedade norte-americana (GONÇALVES, 2008, p. 1, grifo do autor).

Zagni (2008) avança para os pontos que delimitaram a elaboração de políticas públicas estadunidenses no período da Segunda Guerra Mundial em geral, e no âmbito das relações entre Estados Unidos e América Latina em específico. Expõe a existência de políticas de Estado que orientam a produção cinematográfica norte-americana a partir da política do governo de Franklin Roosevelt, durante as décadas de 1930 e 1940, e do estudo de caso das produções fílmicas da época.

Nesse período, a atuação do Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs - OCIAA*), que, por sua vez, era um órgão ligado justamente ao Conselho de Defesa Nacional dos Estados Unidos, é constantemente reforçada através da elaboração e desenvolvimento de projetos de aproximação entre os Estados Unidos e os países latino-americanos. O objetivo desse escritório, chefiado por Nelson Rockefeller, se desdobra em diversos setores, tais como, relações culturais, comunicações, saúde e relações comerciais e financeiras (ZAGNI, 2008). Aqui, cabe destacar as subdivisões dos primeiros, como, música, cinema, imprensa, literatura, rádio e arte. Assim, Zagni expõe que

[a] divisão de cinema, bem como as demais divisões que lidavam com informações e comunicações, tinham como diretriz a elaboração e difusão de imagens agradáveis associadas a tudo o que viesse dos EUA. Eram promovidos desde bens de consumo de massa como refrigerantes, cigarros e indumentária, criando hábitos para o seu consumo; até valores e costumes, como o uso corrente de expressões no idioma inglês e comportamentos padronizados que denotavam e definiam um novo modelo de alta cultura destinado às classes médias e altas, enquanto os hábitos culturais nacionais e tradicionais passavam a denotar as classes de menor poder aquisitivo (ZAGNI, 2008, p. 71).

É nesse sentido que, os filmes dos estúdios hollywoodianos produzidos durante as décadas de 1930 e 1940 que chagavam aos países latino-americanos por meio do OCIAA estavam sob orientação direta das políticas do escritório (ZAGNI, 2008). E, portanto, “como produto acabado do capitalismo, como um bem de consumo de massa, o cinema hollywoodiano tinha compromissos políticos e ideológicos e se articulava diretamente com a política externa dos EUA” (ZAGNI, 2008, p. 71). Contudo, o autor ainda aponta que, “apesar do cinema ter ocupado um lugar de destaque dentre as divisões relacionadas à cultura e informação, os maiores esforços se concentravam na divisão de rádio, por conta de seu alcance e popularidade” (ZAGNI, 2008, p. 74)³⁵. Isso se dá, pois, “a guerra era coberta em tempo real pela rádio ‘A voz da América’, cujos estúdios e transmissores funcionavam nos EUA, gerenciados pelo OCIAA, mas cujas difusões eram dirigidas ao território e públicos brasileiros” (ZAGNI, 2008, p. 74).

Tendo em vista que os filmes representavam o mais importante instrumento da Política da Boa Vizinhança, na qual os Estados Unidos se intitulavam o “irmão mais velho” da América Latina, é possível visualizar os desdobramentos dessa política de cooptação ideológica em todos os aspectos que compõem as produções hollywoodianas do período. Com isso,

Houve também um imenso cuidado para que os filmes, ao exaltarem os valores, usos e costumes estadunidenses, não denegrissem de alguma forma o que entendiam como cultura e modo de vida latino. Isso obrigou à adoção de uma nova conduta por parte dos roteiristas e produtores, por exemplo, nos *westerns* tão populares naquele período, em que os ‘foras da lei’ não poderiam mais ser mexicanos, a fim de evitar qualquer tipo de mal-estar que pusesse em risco as novas políticas culturais de cooperação (ZAGNI, 2008, p. 77).

Além disso, essas produções eram criadas já com o intuito de disseminar a imagem dos Estados Unidos como única forma possível de liberdade e democracia, ao mesmo tempo em que tratavam de minar a influência da Alemanha Nazista na América Latina, por isso, a importância de retratar os países latino-americanos de uma forma amigável nos filmes encomendados pelo governo Roosevelt. No entanto, o produto final de tal construção identitária por parte dos produtores hollywoodianos, e especialmente, o influente Walt Disney (1901-

³⁵ Um exemplo disso por ser visualizado no filme “Cinema, aspirinas e urubus” de Marcelo Gomes (2005), que tem como cenário o sertão nordestino no início dos anos 1940. O filme acompanha Johann Hohefels (Peter Ketnath), um jovem alemão com espírito pacifista que foge do III Reich e da guerra promovida em seu país. No Brasil, Johann atravessa os vilarejos pobres e isolados dos grandes centros urbanos, dirigindo um caminhão, projetando filmes e vendendo aspirinas para a população local. É nesse contexto que Johann encontra Ranulpho Gomes (João Miguel), um andarilho que nasceu em um pequeno vilarejo da região e quer buscar outras perspectivas de vida nos centros urbanos do país. A partir do momento em que Ranulpho pede uma carona a Johann, os dois personagens desenvolvem uma amizade, que surge fundamentalmente do estranhamento e das contradições entre os cenários do sertão e da Segunda Guerra Mundial. A trajetória dos personagens tem como pano de fundo as canções e as notícias da guerra transmitidas pelo rádio, onde, é possível perceber que a política de boa vizinhança dos Estados Unidos está em pleno funcionamento.

1966), foram as caricaturas que já conhecemos (ZAGNI, 2008). Isso porque, a construção desses personagens era baseada fundamentalmente nas “características do que os estadunidenses, que pouco ou nada conheciam da constituição cultural latino-americana (dada a oscilação entre isolamento e intervencionismo em sua política externa e a histórica ausência de cooperação) pensavam que fosse esta identidade” (ZAGNI, 2008, p. 78)³⁶.

Semelhantemente, a indústria cinematográfica estadunidense também é moldada pelo contexto beligerante, haja vista os inúmeros filmes de propaganda produzidos durante a Segunda Guerra Mundial. Como afirma Virilio, “nos Estados Unidos, a produção cinematográfica era acompanhada atentamente pelo Alto Comando militar, quando o próprio Pentágono não se tornava diretamente produtor e distribuidor de filmes de propaganda” (2005, p. 30). Diante disso, é possível ainda observar a predominância de certas temáticas nos filmes hollywoodianos, além das produções diretamente direcionadas ao gênero de Guerra, quais sejam, a glorificação das ações dos norte-americanos, a exacerbação de um sentimento nacionalista e a simbolização do papel dos aliados no conflito³⁷, tudo isso em torno de uma constante construção simbólica do “inimigo” nas telas. Em contrapartida, é preciso ter em vista que “os próprios alemães, especificamente o ministro da propaganda nazista Goebbels, já haviam percebido o poder da propaganda como arma de guerra, transformando o rádio e o cinema em instrumentos dela” (ZAGNI, 2008, p. 84).

Assim, a estruturação ideológica dos filmes hollywoodianos tinha como uma de suas estratégias a repetição das mesmas mensagens patrióticas e de recrutamento, bem como, a propagação da imagem da Alemanha de Adolf Hitler como inimigo da nação. O aspecto mais importante a ser observado é a quantidade de filmes produzidos, não apenas na época em que os Estados Unidos estavam envolvidos no conflito, mas também no período que segue o pós-guerra. Como aponta Bertolli Filho, “até 1945 Hollywood produziu mais de 500 filmes

³⁶ A animação “Alô, Amigos!” de 1942, é um exemplo clássico dentre as principais produções desse período. Para realizar esse filme, os produtores da Walt Disney visitaram rapidamente alguns países da América Latina, Bolívia, Chile, Colômbia, Peru e Venezuela, e mais demoradamente a Argentina e Brasil. Como aponta Zagni, tratava-se de um recorte de países privilegiados pelas políticas de aproximação de Roosevelt, no qual, “a viagem fantasiosa é o palco da criação do personagem Zé Carioca, o papagaio que ao ser colocado como o novo amigo do já célebre Pato Donald edificava no plano simbólico as bases para a influência cultural e política dos EUA na América Latina no plano real” (2008, p. 80). E mais importante ainda, constituía “a fórmula para o tipo de cooperação desejada: Zé Carioca, o brasileiro simpático, malandro, falador e indolente, amigo do sério e temperamental Pato Donald, o estadunidense. O irresponsável que precisava, nos tempos de crise, da liderança do responsável” (ZAGNI, 2008, p. 80).

³⁷ Cabe sublinhar que, nesse período, “entre as temáticas relacionadas ao conflito retratadas estava a representação do aliado e sua brava luta como ‘irmão de armas’. Nesta tentativa de idealização, praticamente todo grande estúdio norte-americano realizou o que a literatura denominou como ‘filme pró-soviético’, termo cunhado a partir da visão extremamente positiva que se deu à União Soviética e aos russos naquele momento” (SILVA, 2013, p. 1).

tematizados pela Segunda Guerra Mundial e, de 1945 até os dias atuais, estima-se que cerca de mais 2.000 longa-metragens exploraram a guerra iniciada em setembro de 1939” (2016, p. 88).

Além disso, a série de sete documentários *Why we fight* (1942/45) constituía outro formato de produção de filmes de propaganda da época, o objetivo dessas produções era que essa mensagem fosse disseminada de uma maneira ainda mais didática, para tanto, se usava o recurso de narrativa semidocumental. Mais especificamente,

Sob o patrocínio das Forças Armadas dos Estados Unidos, John Huston dirigiu *Why we fight*, uma série de documentários, cada um deles com duração de cerca de uma hora, que tinha como objetivo legitimar junto ao público a participação norte-americana no conflito mundial, assim como oferecer representações identitárias dos povos das nações Aliadas e também dos súditos do Eixo (BERTOLLI FILHO, 2016, p. 89).

Dessa maneira, fica evidente que era do interesse dos Estados Unidos em tempo de guerra uma grande produção de filmes de propaganda que reforçavam o “esforço da guerra”. Até porque, “das escolas elementares às fábricas, dos novos estilos de vestimenta e hábitos alimentares à produção industrial, a vida norte-americana adaptou-se ao momento de beligerância como sinal de que todos estavam lutando contra o Eixo, no front ou longe dele” (BERTOLLI FILHO, 2016, p. 88). Já com os Estados Unidos inseridos na guerra, tem-se um processo de mobilização de Hollywood para a guerra, cujo cinema passa a ser utilizado como arma de propaganda de guerra. Nesse sentido, como aponta Virilio (2005), a exibição em massa desses filmes de propaganda se tratava de convites disfarçados a uma nova mobilização.

Com a criação da agência do *Office of War Information* (OWI) no governo Roosevelt, a aproximação entre Hollywood e Washington fica ainda mais clara. Durante seu tempo de duração entre junho de 1942 até setembro de 1945, a OWI constituía “mais uma agência criada para suprir as necessidades criadas com o conflito [e] estavam entre as funções da OWI implementar um programa em parceria com a imprensa, o rádio e o cinema a fim de aumentar a compreensão pública sobre a guerra” (SILVA, 2013, p. 52). O aspecto mais importante da OWI, é sua função de intermediário entre as agências federais e o rádio e o cinema. Aqui, cabe destacar que “uma de suas divisões o *Bureau of Motion Pictures* era encarregado de orientar, avaliar e se necessário, censurar, os produtos cinematográficos” (BERTOLLI FILHO, 2016, p. 89).

A urgência do momento, inclusive porque uma parte da população norte-americana era contra a presença de seus conterrâneos no teatro de guerra da Europa, fez com que o OWI deixasse claro que era necessário que as produções cinematográficas seduzissem o espectador e o coagisse a assumir as propostas oficiais, sem questioná-

las. Em suma, que fizessem a propaganda da guerra (BERTOLLI FILHO, 2016, p. 95).

É preciso ressaltar que o compromisso firmado entre os produtores de Hollywood e a OWI reforçava a influência direta dos Estados Unidos nos meios de comunicação em massa, e, em especial, no cinema.³⁸

Apesar da sequência de embates entre os agentes governamentais e os produtores de Hollywood, o Cinema foi o setor da comunicação massiva que mais atuou em conformidade com as orientações de Washington, sendo que os meios impresso e radiofônico, em nome da liberdade de expressão, contavam com alguns profissionais que declaradamente defendiam o direito dos alemães e dos japoneses em conquistar territórios estrangeiros (BERTOLLI FILHO, 2016, p. 89).

Diante disso, como aponta Zagni, “ficava demonstrado que os limites entre ficção e realidade poderiam ser gerenciados pelo Estado, segundo seus propósitos, mesmo que militares, criando realidades distorcidas” (ZAGNI, 2008, p. 84). No entanto, em seguida, conforme aponta Silva (2013, p. 65), “a produção de filmes sobre a guerra entrou em declínio em 1944, uma vez que a vitória dos Aliados no conflito parecia cada vez mais certa”. Nesse sentido, os desdobramentos ocorridos com o fim Segunda Guerra Mundial e a derrota da Alemanha nazista, junto as consequentes alterações na política externa norte-americana, deram início a uma nova safra de filmes. Trata-se dos “filmes anticomunistas, que voltaram a ser produzidos apenas três anos, em 1948, após a produção do último filme pro-soviético” (SILVA, 2013, p. 18)³⁹.

Além disso, “por volta de 1950, com a Guerra Fria e, mais tarde, com os conflitos da Coreia e do Vietnã, a política de Roosevelt foi definitivamente abandonada e a velha produção de propaganda (principalmente no estilo *Why we fight*) é retirada de circulação (VIRILIO, 2005, p. 31). Isso representou também uma nova era para o cinema americano, haja vista que

A alegria convalescente do imediato pós-guerra se apaga progressivamente e, com a desmobilização das massas, então na ordem do dia, desaparece a grande comédia musical americana, privada pela dissuasão nuclear de suas aspirações generosas, de suas necessidades militares e políticas (VIRILIO, 2005, p. 31).

Nesse novo contexto político, com a Guerra Fria e o combate a ações relacionadas ao Comunismo nos Estados Unidos, ocorre também o início da prática do macarthismo, que investiu pesadamente contra os produtores, diretores e artistas que apresentassem ideias

³⁸ Para mais detalhes, ver o documento *Government Information Manual for Motion Picture Industry*, em: <<http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpiintro.pdf>>;

³⁹ Segundo a autora, as produções hollywoodianas com teor anticomunista eram produzidas desde a década de 1920, haja vista a ameaça que a Revolução Russa (1917) representou para os valores estadunidenses.

comunistas ou “antiamericanas” nas suas obras, ou até mesmo na sua vida privada, mais especificamente:

Entre 1950 e 1954, nos Estados Unidos, o fenômeno conhecido como macarthismo (‘a mais perpetuada e longa onda de repressão política na história americana’) derribou a vida de milhares de cidadãos. Naquele período, pessoas e instituições foram perseguidas e expostas à desonra pública; a mídia independente foi silenciada ou subjugada e a liberdade acadêmica foi ultrajada com a exclusão de centenas de docentes e cientistas das universidades e centros de pesquisas. Nesta época, os trabalhos do Comitê de Atividades Antiamericanas (em inglês *House of Un-American Activities Committee – HUAC*) foram transformados em um espetáculo que levou o cidadão comum estadunidense a crer que o país estava prestes a ser invadido por hordas soviéticas (SILVA, 2013, p. 20).

É nesse contexto que os espectadores são bombardeados com ideias anticomunistas veiculadas pelo cinema. Nesse sentido, é preciso reiterar que “a presença e intensa exposição do ‘outro’, na posição de antagonista ou de ‘inimigo’, tem sido uma constante nas produções cinematográficas hollywoodianas” (BERTOLLI FILHO, 2016, p. 84). Nessas produções instrumentalizadas politicamente, o inimigo soviético era sempre retratado de maneira genérica, adaptando e reforçando a fórmula hollywoodiana, em que há um confronto entre o bem e o mal (herói e vilão), nesse caso, o bem sempre os Estados Unidos e o mal a União Soviética. Contudo, Silva (2013, p. 21) ressalta que “embora não haja um documento oficial por conta do Estado solicitando aos estúdios de Hollywood que realizassem filmes anticomunistas, (...) é inegável que a publicidade em torno das acusações contra a indústria cinematográfica fez reacender a realização de tais filmes”.

Os desdobramentos da competição interestatal entre Estados Unidos e União Soviética durante a Guerra Fria pode ser compreendido em termos econômicos, militares e socioculturais, haja vista que o caráter militar da corrida armamentista nuclear é seguido pela fomentação dos recursos ideológicos entre as potências. De acordo com a abordagem de Halliday (2007, p. 228), pode-se dividir os níveis dessa competição em três dimensões: os níveis de atividade dos Estados, das entidades sociais e econômicas, os da ideologia e os da cultura. A influência ocidental na URSS no final do conflito abraçou todas as dimensões referidas. Nessa perspectiva, estava sendo construída a imagem da cultura e do estilo de vida ocidental em detrimento do leste, combinando os conceitos de ideologia e consumismo através dos benefícios superficiais trazidos pelas políticas neoliberais estadunidenses.⁴⁰

⁴⁰ Um exemplo disso pode ser observado no filme *Adeus, Lênin!* (*Good bye, Lenin!*, Alemanha, 2003), dirigido e produzido por Wolfgang Becker. O filme retrata a vida de uma família berlinense oriental durante o processo de reunificação alemã, aqui, o espectador é imerso no processo acelerado de ocidentalização na antiga Alemanha Democrática Popular (DDR). Na trama, Alex (Daniel Brühl) tenta proteger a sua mãe, que após oito meses de coma, possivelmente não irá resistir ao forte impacto que a dissolução do sistema bipolar representava para seu país e também para sua vida. Diante desse cenário, Alex cria uma elaborada bolha temporal para manter sua mãe

Não obstante, outra evidência de que as produções cinematográficas hollywoodianas são projetadas com enormes pretensões de estruturar um sistema global, pode ser compreendida através da análise de quais interesses serviam e no que se pretendia construir a partir dos filmes hollywoodianos. Tendo em vista que o cinema hollywoodiano é orientado a partir da agenda política estadunidense e serve como um importante instrumento de *soft power*, Kellner vai argumentar que esse modo de produção cultural dominante, “fornece representações que, por meio de imagens, espetáculos, discursos, narrativas e outras formas culturais, mobilizam o consentimento a determinadas posições políticas” (KELLNER, 2001, p. 86). A partir dessa perspectiva, ainda é possível acrescentar que

O senso comum pressupõe que os filmes hollywoodianos têm ampla circulação mundial porque eles são não-específicos culturalmente, enquanto os cinemas nacionais circulariam por razões opostas. (...) Para conquistar uma presença de fato eficaz em mercados estrangeiros, Hollywood precisa negociar elementos como condições locais, línguas e preferências diversas, mobilizando-os em vantagem própria. É nesse espaço que surge a possibilidade de agenciamentos, tornando a produção hollywoodiana (e sua percepção) menos unívoca do que as aparências podem fazer julgar (BUTCHER, 2004, p. 17).

Nigra (2013) pontuou que ao se tratar sobre o cinema em sua forma *hollywoodiana*, se faz necessário ainda, partirmos do pressuposto de que se o cinema adquire caráter de mercadoria, logo tem custos de produção e distribuição. Atualmente, os grandes orçamentos para a produção e promoção dos filmes hollywoodianos são, evidentemente, uma norma. Ainda mais quando se considera uma agressiva campanha promocional prevista para um grande lançamento.⁴¹ Contudo, a eventual transparência dos custos de produção de Hollywood pode

alheia ao novo contexto político da Alemanha, e, portanto, "assim, começou a sua saga de criar, dentro do quarto de sua mãe, 'um mundo paralelo' e televisivo – imitando esteticamente os programas estatais da antiga DDR – que pudesse protegê-la do impacto de saber que, em meses (...) [a DDR] não existia mais" (VIANNA, 2009, p. 1). Esse processo de ocidentalização fica ainda evidente quando se tem em vista que, “apesar de terem ocorrido apenas cerca de dez anos após os fatos retratados, foi necessária intensa modificação da cidade através de computação gráfica para excluir traços de ocidentalização e situá-la no tempo histórico relatado” (DE CARVALHO; JUNQUEIRA, 2019, p. 177). *Good bye Lenin!* tratava, portanto, de mostrar as contradições desse momento histórico através da reconstrução da realidade caótica da Alemanha no imediato da queda do Muro de Berlim.

⁴¹ Como aponta Turner (1997, p. 18), “Em muitos casos, o orçamento da publicidade é maior do que o orçamento da produção: *The Omen/A Profecia*, por exemplo, foi feito com US\$ 3 milhões e teve um orçamento promocional de US\$ 6 milhões. Ainda de acordo com Turner, “os orçamentos para a publicidade aumentaram, não só em resposta à queda de público, mas também à mudança no que diz respeito à utilização do cinema. No auge da popularidade dos longas-metragens, o público frequentava sua sala de espetáculos favorita regularmente à noite – em geral mais de uma vez por semana – e independentemente do que estivesse em cartaz. O evento era ir *ao cinema*, e não assistir a *este filme em particular*. Essa situação agora se reverteu com o aparecimento dos concorrentes que também querem os dólares da indústria de entretenimento, e cujo serviço está voltado para os lares – a televisão a cabo, videocassetes, videogames, estéreos, computadores domésticos – e com o aumento da mobilidade da população – resultante de um maior número de veículos particulares –, multiplicando as opções de lazer disponíveis a qualquer indivíduo” (1997, p. 17-18).

representar um problema, isso porque, o autor salienta que é muito difícil obter acesso aos números reais das produções, ainda que, parte dessas informações encontram-se disponíveis em revistas de cinema⁴² especializadas na indústria do entretenimento, como a *Variety* e o *The Hollywood Reporter*. É possível ainda acessar a associação comercial americana que representa os cinco grandes estúdios de Hollywood: Universal Studios, Paramount Pictures, Walt Disney Studios, Sony Pictures Entertainment e Warner Bros, além do mundialmente conhecido serviço de *streaming* da Netflix. Trata-se da *Motion Picture Association of America* (MPAA).

Como aponta Mascarello, constantemente nos estudos sobre as produções hollywoodianas contemporâneas aparece o conceito Nova Hollywood. Em vista disso, o autor destaca três fatores determinantes para o surgimento de tal termo, “são eles: a decisão (em 1948) do processo antitruste contra as *majors* em favor do governo (...), a consolidação da TV e o princípio de um declínio inexorável do público de cinema” (MASCARELLO, 2011, p. 341). Dentre os quais, cabe destacar a chegada e afirmação da televisão como um novo padrão audiovisual como um fator desestabilizador para o cinema mundial, haja vista o declínio do público do cinema (BUTCHER, 2004). Assim, o conceito de Nova Hollywood⁴³ se define “por assumir a posição de carro-chefe absoluto de uma indústria fortemente integrada, daí em diante, à cadeia maior da produção e do consumo midiáticos (cinema, TV, vídeo, jogos eletrônicos, parques temáticos, brinquedos etc.)” (MASCARELLO, 2011, p. 336).

⁴² Revistas de cinema: “O espetáculo cinematográfico foi bem cedo acompanhado de numerosas publicações periódicas que lhe foram consagradas, na França e na Itália, depois nos Estados Unidos. Os primeiros periódicos foram corporativos profissionais (*Le Fascinateur*, criado por Georges Coissac); depois, no fim da década de 1910, eles se encarregam também da promoção cultural da Sétima Arte (*Le Film*, criada em 1914 por Henri Diamant-Berger e cujo redator-chefe foi Louis Delluc). Além de publicações destinadas principalmente à informação sobre a atualidade, que eram as mais numerosas, as revistas, que manifestavam uma maior ambição intelectual, foram raramente reservadas inteiramente às pesquisas teóricas. Foi o caso, sempre de maneira efêmera, das revistas ligadas a instituições de pesquisa ou de ensino superior (...). Todavia, com frequência, textos que desempenharam um papel determinante na história das ideias foram publicados em revistas de crítica de cinema (*Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Sight and Sound*, *SegnoCinema*, *Cinegrafie*, *Trafic*, etc.) e até mesmo revistas mais informativas como *Cinémagazine* (...). A história das publicações sobre o cinema é igualmente marcada pelo aparecimento, no mais das vezes também efêmero, das revistas críticas, polêmicas e programáticas que pretendem promover um novo cinema. Todos os ‘novos cinemas’ foram precedidos ou acompanhados por periódicos importantes” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 259).

⁴³ Mais especificamente, “Nova Hollywood, caracteriza-se por uma surpreendente mutação: depois de ser utilizado, em um primeiro momento, em referência ao chamado *American Art Film* de final dos anos 1960 e começo dos 1970, praticado por cineastas que se afastavam do clássico para dialogar com o modernismo europeu (Robert Altman, Arthur Penn, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, entre outros), o termo Nova Hollywood passa a designar, a seguir exatamente a produção *mainstream* que, começando em 1975, decreta o esvaziamento do ciclo do ‘cinema de arte americano’: o *blockbuster* à Lucas e Spielberg” (MASCARELLO, 2011, p. 336). Assim, “da resolução da crise e do esvaziamento econômico desse cinema de arte, ambos resultado da “descoberta” estética e mercadológica do *blockbuster high concept* (em *Tubarão e Guerra nas estrelas*), no contexto da formação dos grandes conglomerados multimidiáticos atuais, é que surgirá a segunda e definitiva Nova Hollywood pós-1975 (MASCARELLO, 2011, p. 343).

De maneira semelhante, o termo *High Concept*, adotado “para qualificar os filmes pós-1975 que, (...) mais incisivamente manifestam a ruptura com a Velha Hollywood e o cinema hollywoodiano clássico” (MASCARELLO, 2011, p. 336-337), também resulta dessa visão industrial e mercadológica do cinema, uma vez que tais produções passam por “modificações de estilo, narrativa e tratamento temático para atender às demandas das novas estratégias de *marketing* e venda ao longo da cadeia midiática” (MASCARELLO, 2011, 337).

Pero esta alza de costos es posible también por decisiones económicas de dichos Estudios, por cuanto desde la década de 1960 se desarrolló lo que se conoce con *High Concept*: Hollywood invirtiendo mayores sumas de dinero en ciertos films, diferenciándose de los planes generales de las producciones previstas. Las *High* son los *blockbusters*, las películas de gran presupuesto y gran cuidado visual, que se sabe tendrán éxito y que podrán ser apoyadas por el marketing, el *merchandising*, la derivación al formato DVD, la televisión y la exportación (NIGRA, 2013, p. 8)⁴⁴.

Conforme a abordagem de Butcher, essa questão está também implicada na própria estruturação dessas novas formas de produção de subjetividades, isso porque, o cinema americano só se refaz dessa crise “quando absorve novas tecnologias e é absorvido por elas, redefinindo-se como um produto inserido numa cadeia audiovisual da qual é apenas uma das pontas possíveis” (BUTCHER, 2004, p. 20). Assim, o aspecto mais importante dessa mudança, é a incorporação de Hollywood nessa nova lógica de produção audiovisual, que funciona como parte de um padrão de investimento de companhias multinacionais que, por sua vez, está “com a atenção da indústria voltada para os campeões de bilheteria – o filme caro com produção sofisticada, grandes astros e lançamentos em larga escala e simultâneo” (TURNER, 1997, p. 15).

O processo de reinserção de Hollywood tem início com a recapitalização das grandes empresas produtoras e distribuidoras norte-americanas, ligada a um processo mais amplo de globalização e de formação de novas corporações (exemplos: a compra da Columbia pelo capital japonês da Sony, a aquisição da Universal pelos franceses do grupo Vivendi, e assim por diante). Mais adiante, iniciam-se também as grandes fusões geradoras de gigantescos grupos midiáticos, reunindo produtoras e distribuidoras de filmes, redes de TV aberta e a cabo, jornais, revistas e rádios, etc, como o grupo Time-Warner (posteriormente ao AOL-Time-Warner), o ABC-Disney, e tantos outros (BUTCHER, 2004, p. 20).

⁴⁴ Porém, está quantia de custos é possível também por decisões econômicas do dito estúdio, enquanto na década de 1960 se desenvolveu o chamado *High Concept*: Hollywood investiu maiores custos em certos filmes, diferenciando-se dos planos gerais das produções previstas. As *High* são os *blockbusters*, os filmes com grande presupuesto e cuidado visual, e sabe-se que terão grande sucesso e serão apoiados pelo marketing, *merchandising*, a derivação no formato DVD, televisão e exportação (NIGRA, 2013, p. 8; tradução nossa).

É nesse sentido que “essa macro-reestruturação vai se refletir em novos padrões de produção, distribuição e exibição cinematográfica que pouco guardam em comum com a ‘primeira’ Hollywood” (BUTCHER, 2004, p. 20). Com isso, “no lugar de uma única sala com centenas de lugares, os cinemas passam a oferecer várias salas de tamanho menor, em geral acopladas a grandes espaços de consumo e equipadas com alta tecnologia de projeção e som” (BUTCHER, 2004, p. 20). O autor ainda salienta que “a principal diferença estará no tamanho da sala e no volume do som que ele [espectador] não encontrará em casa” (BUTCHER, 2004, p. 20). E a partir do surgimento de um novo padrão de exibição, o chamado multiplex, é possível ilustrar a consequente segmentação do mercado, que se manteve situado entre os gêneros e ciclos americanos, mas que agora precisa atender públicos mais diversos. Cada vez mais, “os lançamentos dos grandes ‘blockbusters’ estão sustentados em amplas campanhas de mídia que incluem difusão maciça de comerciais de TV e, em geral, envolvem também a ocupação da cidade toda (‘outdoors’, ‘busdoors’, a chamada ‘street media’)” (BUTCHER, 2004, p. 21). Mais especificamente,

O mercado de massa fragmentou-se em unidades menores, e a tendência a abrigar vários cinemas sob um só teto – os *multiplex* – reflete essa realidade. Um filme não pode mais agradar a toda a família – e as causas não se limitam à indústria cinematográfica – nem se pode esperar que com apenas uma sala se possa pagar os altos custos de exibição de um filme. O resultado tem sido uma definição mais clara dos novos subgêneros, narrativas desenvolvidas para um segmento específico do mercado: *Star Wars/Guerra nas Estrelas* foi talvez o exemplo mais claro de filme *kidult*, destinado a dois mercados distintos – as crianças e seus pais nostálgicos. Os novos filmes para o público jovem, de *Porky’s* a *The Breakfast Club/Clube dos Cinco* e *Quanto mais Idiota Melhor*, definiram um mercado e também uma grande amplitude de estilos, conteúdo e atitudes sociopolíticas (TURNER, 1997, p. 31).

De acordo com Moll (2016 p. 270), “empresários, produtores e diretores podem estabelecer relações estreitas com instituições, indivíduos e outras empresas e, conseqüentemente, com seus interesses”. É por isso que é importante considerar as estratégias, interesses e disputas que permeiam as práticas da indústria cinematográfica. De modo que aqueles que escrevem, dirigem, produzem e comercializam as produções hollywoodianas, utilizam o *soft power* como uma ferramenta política e ideológica legítima. Como salienta Nigra, “valga como ejemplo la frase atribuída al presidente Hoover: ‘En los países en los que penetran las películas norteamericanas, vendemos dos veces más automóviles norteamericanos, fonógrafos norteamericanos y gorras norteamericanas’” (NIGRA, 2013, p. 14-15)⁴⁵. Até porque, “os Estados Unidos são, de longe, o maior exportador de filmes e propagandas de televisão do

⁴⁵ Tomemos como exemplo a frase atribuída ao presidente Hoover: ‘Nos países onde os filmes norte-americanos penetram, vendemos o dobro de carros, fonógrafos e bonés americanos’ (NIGRA, 2013, p. 14-15; tradução nossa).

mundo, muito embora a 'Bollywood' indiana produza mais filmes por ano" (NYE, 2002, p. 76). Daí a importância do controle norte-americano nos produtos cinematográficos e nas estratégias de venda das grandes produções.

4 AS IMPLICAÇÕES DA DOCTRINA BUSH PARA O CINEMA CONTEMPORÂNEO DE HOLLYWOOD

Esse capítulo tem por objetivo apresentar as implicações do 11 de setembro para os Estados Unidos e para as relações internacionais mais pontualmente. Para tanto, pretende verificar quais seriam os desdobramentos da consequente Doutrina Bush para o início do século XXI e apontar a utilização da indústria cinematográfica hollywoodiana como ferramenta de *Soft Power* estadunidense legitimador da Guerra ao Terror lançada durante o governo George W. Bush.

Nesse sentido, esse capítulo analisa os filmes de Hollywood que retratam a contenção norte-americana ao terrorismo no contexto da era Bush/Dick Cheney (2001-2009). A partir da compreensão que “filmes indicam sobre o período histórico que representam e o período em que são produzidos e distribuídos” (KELLNER, 2016, p. 12-13), optou-se pelas produções fílmicas hollywoodianas a partir de 2001 até 2009, haja vista o novo cenário político do período ser incorporado aos filmes hollywoodianos e articular medo e terror através de discursos políticos de luta do bem (Estados Unidos) contra o mal (Terroristas).

Os eventos de 11 de setembro de 2001 podem ser compreendidos como o ponto definidor da nova doutrina de segurança estadunidense para o século XXI. A política externa da era Bush, conta com uma equipe formada com nomes importantes do pensamento Neoconservador, entre eles, Dick Cheney como vice-presidente e Condoleezza Rice como assessora de Segurança Nacional (PECEQUILO, 2009).

A reação dos Estados Unidos aos atentados da Organização Terrorista Al-Qaeda ao World Trade Center e ao Pentágono, sede militar dos Estados Unidos, foi de surpresa e revolta pelo governo e pela população estadunidense.⁴⁶ A partir desse momento é construída uma resposta retórica, posteriormente incorporada à Doutrina Bush, de autodefesa interna e externa (BARBOSA, 2001). Assim, a resposta formulada pela equipe de Bush aos atentados do 11 de setembro lançou as novas diretrizes de política externa norte-americana, as quais foram publicamente divulgadas através do documento “A Estratégia de Segurança Nacional”, lançado pela Casa Branca em 20 de setembro de 2002. De acordo com Tariq Ali,

⁴⁶ Aqui, destaca-se um dos questionamentos levantados em relação aos ataques: É de cunho duvidoso que um país tão preparado quanto os EUA, com sua ‘super’ agência de inteligência, não percebeu nenhum faro do ataque. Como é possível que ninguém perceba a baixa altitude de dois aviões voando no centro da cidade, o sequestro dos mesmos passe despercebido aos olhos de todos. Como ainda após o primeiro ataque, um segundo avião atinge sem dificuldade alguma a outra torre, e pra completar o pentágono é atingido como se fosse um jogo de mira na mão dos terroristas (SALIBA, 2009, p. 394).

O ataque de 2001 ao World Trade Center e ao Pentágono foi, assim, um presente dos céus para o governo. No dia seguinte, uma reunião do Conselho de Segurança Nacional discutiu se atacava o Iraque ou o Afeganistão, e só escolheu o último depois de muito debate. Um ano depois, as metas delineadas no ‘Projeto’ foram tranquilamente transferidas para a ‘Estratégia de Segurança Nacional dos Estados Unidos da América’, (...) A expedição a Bagdá foi planejada como o primeiro movimento da nova postura (ALI, 2003, p. 166)

Assim, já em 2002, Buzan aponta que, “alega-se que os eventos de 11 de setembro mudaram o mundo das relações internacionais mais uma vez. O indiscutível drama e os efeitos correntes dos ataques terroristas espetacularmente cruéis aos Estados Unidos tornam essas alegações compreensíveis” (2002, p. 234). Diante disso, o autor questiona: “Mas serão elas verdadeiras ou apenas uma hipérbole do momento?” (BUZAN, 2002, p. 234). Nesse sentido, é preciso salientar, contudo, que o mundo não mudou, mas a agenda política mundial se reestruturou em torno desse evento que se apresentava como o marco do século XXI⁴⁷, até porque, “muitas das preocupações já bem estabelecidas na agenda de RI foram reiteradas ou reforçadas pelo 11 de setembro” (BUZAN, 2002, p. 246).

Para compreender o discurso e a motivação do presidente Bush por meio dessa nova doutrina americana de política internacional, deve-se ter em vista inicialmente que “o final da Guerra Fria inauguraria uma nova era na política externa norte-americana em geral e no pensamento neoconservador em particular” (TEIXEIRA, 2010, p. 28). De modo que a atual política externa norte-americana, construída em linhas neoconservadoras, “buscava para um reengajamento do país no Sistema Internacional, com a identificação de novos inimigos que substituiriam os comunistas, derrotados ao fim da Guerra Fria” (PECEQUILO, 2009, p. 63). Ainda de acordo com Teixeira (2010, p. 30), “sem a clara percepção da existência de um inimigo imediato, diversos potenciais candidatos começariam a surgir, com os mais frequentemente citados sendo: China, Rússia, Irã, Iraque e Coreia do Norte” (TEIXEIRA, 2010, p. 30). Na mesma direção, Žižek argumenta que,

O poder de imaginação do Ocidente passou por uma década de confusão e ineficácia, procurando ‘esquematisações’ adequadas para a figura do Inimigo, passando pelos chefões dos cartéis do narcotráfico até uma sucessão de senhores da guerra dos assim chamados ‘Estados renegados’ (Saddam, Noriega, Aidid, Milošević...) sem se estabilizar numa única imagem central (ŽIŽEK, 2015, p. 135-136).

⁴⁷ Conforme a interpretação de Michael Cox, “9/11 therefore should not have come as a great surprise. The rise of radical Islam the late 1970’s, continued instability in the Middle East as a whole, America’s close association with Israel, several other attacks associated with the name of bin Laden, and the blind eye the United States had turned for some time to dangerous developments in countries such as Pakistan, Saudi Arabia, and Afghanistan, all pointed to the kind of atrocity that brought terror home to the city of New York and Washington” (COX, 2004. p. 153).

Assim, destaca-se mais uma vez que, “a perda repentina e inesperada da base sobre a qual o pensamento neoconservador em política externa se sustentava – o anticomunismo –” (TEIXEIRA, 2010, p. 29), foi fundamental para a consolidação do projeto americano que lançava o terrorismo internacional como inimigo substituto do comunismo internacional. Uma vez que, “uma política externa baseada em propostas inspiradas pelo neoconservadorismo necessitaria de um claro inimigo para sua consecução” (TEIXEIRA, 2010, p. 29). Logo, “a inexistência de um claro inimigo ideológico no período logo após a Guerra Fria tirou do pensamento neoconservador o seu norte. O neoconservadorismo, [...] perdia seu principal apelo e enfraquecia como ‘persuasão’” (TEIXEIRA, 2010, p. 30). Argumentava-se ainda que “os Estados Unidos deveriam, sim, sair em busca de ‘monstros para destruir’, visto que a alternativa seria deixar que tais monstros agissem livremente” (TEIXEIRA, 2010, p. 30).

Há quatro décadas o Relatório de Estratégia de Segurança Nacional dos Estados Unidos permite mensurar a evolução das prioridades, urgências e ameaças para a política externa estadunidense. O documento de Bush apresentado ao Congresso dos Estados Unidos coincide em grandes linhas com o projeto de liderança global estadunidense através da defesa de valores como a democracia e a livre iniciativa. Ao passo que engloba todos os setores do governo, da cooperação do público e dos demais setores privados (BUSH, 2002).

É nesse sentido que, já sob influência dos eventos de 11 de setembro de 2001, Bush enfatiza na introdução do relatório que os Estados Unidos estão mudando a sua relação com o mundo. Diante disso, a ampliação do número de aliados ocorre ao mesmo tempo em que o país continua contando com a aliança com as grandes potências, além da participação ativa dos Estados Unidos em instituições multilaterais como a Organização das Nações Unidas, a Organização Mundial do Comércio, a Organização dos Estados Americanos e a OTAN. Bush utilizava dessa nova conjuntura política mundial, para alertar sobre os inimigos que detém o poder da tecnologia moderna na era contemporânea. Assim,

Para derrotar essa ameaça, temos de fazer uso de cada ferramenta de nosso arsenal – poder militar, melhores defesas internas, aplicação da lei, serviços de inteligência e esforços vigorosos visando cortar pela raiz o financiamento de terroristas. A guerra contra os terroristas de alcance global é um empreendimento global de duração incerta. A América irá ajudar as nações que precisarem de nossa assistência no combate ao terror. E a América irá responsabilizar as nações que estejam comprometidas com o terror, inclusive aquelas que abrigam terroristas – porque aliados do terror são inimigos da civilização (BUSH, 2002, p. 79).

Bush sustenta que os desafios enfrentados por seu país requerem a derrota das ameaças terroristas que surgem de Estados fracos como o Afeganistão, haja vista que essas ameaças

representam também um grande perigo para os interesses nacionais dos Estados Unidos e de seus aliados. Para Bush, “o perigo mais grave que nossa nação enfrenta reside nas encruzilhadas do radicalismo e da tecnologia” (BUSH, 2002, p. 79). Para isso, contudo, seria necessário garantir que os interesses dos aliados fossem influenciados pelos próprios interesses políticos e econômicos dos Estados Unidos. A doutrina Bush fez, portanto, do medo da ameaça terrorista um de seus principais instrumentos, visto que ela “se apoia na afirmação violenta da lógica paranoica do controle total sobre uma ameaça futura e de ataques preventivos contra ela” (ŽIŽEK, 2015 p. 12).

A lógica é formulada claramente: abandona-se até mesmo a fachada do direito internacional neutro, pois, quando os EUA perceberem uma ameaça potencial, solicitarão formalmente o apoio de seus aliados, mas a concordância destes não será fundamental, pois a mensagem subjacente é: ‘vamos fazê-lo, com ou sem vocês’; ou seja, vocês podem concordar, mas não podem discordar – aqui se reproduz o velho paradoxo da escolha imposta, a liberdade de escolher com a condição de que se faça a escolha certa (ŽIŽEK, 2015, p. 10).

À vista disso, Bush apresenta as principais diretrizes do Panorama da Estratégia Internacional Americana:

- defender as aspirações da dignidade humana;
- fortalecer alianças para derrotar o terrorismo global e trabalhar para evitar ataques contra nós mesmos e contra nossos amigos;
- trabalhar conjuntamente com os demais para neutralizar conflitos regionais;
- evitar que nossos inimigos ameacem a nós, a nossos aliados e a nossos amigos com armas de destruição de massa;
- desencadear uma nova era de crescimento econômico global através de mercados livres e do livre-comércio;
- expandir o círculo do desenvolvimento através da abertura das sociedades e da construção da infra-estrutura da democracia;
- desenvolver agendas visando a ação conjunta com outros grandes centros de poder global; e
- transformar as instituições de segurança nacional americanas para que elas possam fazer frente aos desafios e às oportunidades do século XXI (BUSH, 2002, p. 82).

A Doutrina Bush se fundamenta nos princípios detalhados no relatório e reafirmados na nova estratégia de segurança: liderar uma ampla coalizão na luta contra o terrorismo global. Segundo Bush, “ao liderarmos essa campanha de combate ao terrorismo, estamos forjando novas e produtivas relações internacionais e redefinindo as já existentes, de forma a enfrentar os desafios do século XXI” (BUSH, 2002, p. 87). Em consequência disso, os Estados Unidos buscavam continuamente legitimar os motivos de tal esforço, para Bush, os Estados Unidos “estão lutando uma guerra contra terroristas de alcance global. O inimigo não é um regime político, ou uma pessoa ou religião ou ideologia específicos. O inimigo é o terrorismo – a

violência premeditada, com motivos políticos, perpetrada contra inocentes” (BUSH, 2002, p. 84). Quando Bush sustenta que “não fazemos distinção de espécie alguma entre os terroristas e aqueles que conscientemente lhes dão abrigo ou fornecem ajuda” (BUSH, 2002, p. 84), fica ainda mais claro o intuito de demonstração de poder dos Estados Unidos nesse momento, na medida em que o contínuo exercício do poder e da violência seriam cada vez mais necessários, haja vista, também, que a ameaça terrorista põe em jogo os valores e o modo de vida norte-americano.

Ademais, a Doutrina Bush já previa que “quando a violência explode e os Estados vacilam, os Estados Unidos irão trabalhar com amigos e parceiros para aliviar o sofrimento e restaurar a estabilidade” (BUSH, 2002, p. 88). Até porque, para Bush, o mais importante é “[defender] a paz lutando contra terroristas e tiranos” (BUSH, 2002, p. 78-79). Ainda, de acordo com Nye, “o combate a esses grupos terroristas tem prioridade máxima. A defesa da pátria adquire uma nova importância e um novo significado e exige uma combinação inteligente de poder bruto e poder brando” (2002, p. 272).

Nesse sentido, o tema terrorismo destaca-se como elemento central da Doutrina Bush. Com isso, o interesse nacional norte-americano volta-se ao controle de armas de destruição em massa e é incorporado à doutrina Bush em termos de segurança. Bush recorre ao cenário internacional pós-Guerra Fria como mais uma justificativa dessa nova agenda terrorista. Isso porque, nesse período, conforme Bush, “testemunhamos o surgimento de um pequeno número de estados meliantes que, embora diferentes em aspectos importantes, têm em comum um grande número de atributos” (BUSH, 2002, p. 91). Dentre os principais objetivos desses Estados, cabe destacar que, “estão determinados a adquirir armas de destruição em massa, e também outras tecnologias militares avançadas, e utilizá-las para ameaçar ou atacar, visando atingir os desígnios agressivos desses regimes” (BUSH, 2002, p. 92). Ademais, após introduzir a concepção das armas nucleares na Doutrina Bush, os Estados Unidos passam de uma postura reativa para ofensiva. Assim, Bush ao descrever a nova estratégia de combate às armas de destruição em massa, aponta para:

- *Contraproliferação preventiva.* Temos que conter essas ameaças e nos defender contra elas antes que elas sejam desencadeadas sobre nós. Devemos nos assegurar de que as principais capacidades – detecção, defesa passiva e ativa e capacidades de contra-ataque – estejam integradas na transformação dos sistemas de segurança de nosso território. A contraproliferação deve também ser integrada à doutrinação, ao treinamento e ao equipamento de nossas forças e das de nossos aliados, visando assegurar que sejamos capazes de prevalecer em qualquer conflito com adversários munidos de armas de destruição em massa.
- *Fortalecimento dos esforços de contraproliferação, para evitar que Estados meliantes e terroristas adquiram os materiais, as tecnologias e a capacidade*

técnica necessários para o uso de armas de destruição em massa. Iremos intensificar os esforços diplomáticos, o controle de armamentos, os controles sobre as exportações multilaterais e a assistência à redução das ameaças, visando impedir que estados e terroristas obtenham armas de destruição em massa e, quando necessário, interditar tecnologias e materiais que dão acesso a elas (...)

- *Administração eficaz de consequências para responder aos efeitos do uso de armas de destruição em massa, seja por terroristas ou por estados hostis. (...) Os Estados Unidos devem também estar preparados para reagir aos efeitos do uso de armas de destruição em massa contra nossas forças posicionadas no exterior e para ajudar nossos amigos e aliados, caso eles venham a ser atacados (BUSH, 2002, p. 92-93).*

Além disso, para seguir sua estratégia ofensiva militar no intuito de intensificar as políticas securitárias dos Estados Unidos e legitimar suas ações preventivas, Bush justifica que,

Os Estados Unidos há muito defendem a alternativa das ações preventivas no combate ao que possa se constituir numa ameaça suficiente à nossa segurança nacional. Quanto maior a ameaça, maior é o risco da inação – e mais fortes são os argumentos a favor de uma ação antecipada em defesa própria, mesmo que ainda haja incerteza quanto à hora e ao local do ataque inimigo. Para nos defendermos ou para evitarmos os atos hostis de nossos adversários, os Estados Unidos irão, se necessário, agir de forma preventiva (BUSH, 2002, p. 94).

De maneira semelhante, a OTAN constitui um instrumento fundamental na agenda de segurança do governo Bush, a fim de estabelecer uma estrutura militar de caráter ocidental sobre os países com células de terrorismo, especificamente, América do Norte, América do Sul, Europa, África, Oriente Médio e Ásia. Além de assumir influência como um braço militar dos Estados Unidos a nível global. É nesse sentido que, como forma de responder aos novos desafios da segurança internacional pós 11 de setembro, a OTAN passou por um processo de dinamização e adaptação do seu aparato institucional e funcional. Como afirma Bush, “a OTAN deve construir a capacidade de colocar em campo, prontamente, forças altamente móveis e especialmente treinadas, onde quer que elas venham a ser necessárias para responder a uma ameaça contra qualquer dos membros da aliança” (BUSH, 2002, p. 105). A partir de então, a organização buscou expandir as políticas de segurança coletiva da Aliança para as chamadas operações *out-of-area*, haja vista a circunstância da limitação geográfica imposta no documento jurídico original. Assim, através da construção de novos mecanismos de atuação, a OTAN torna-se uma organização política e militar, na medida em que se disponibiliza para atuar tanto na coordenação das atividades militares e logísticas quanto na identificação de ameaças.

Por fim, o governo Bush aposta nas instituições da segurança nacional americana e na diplomacia e passa a investir diretamente no Departamento do Estado, que, por sua vez, “lidera a administração de nossas relações bilaterais com outros governos. E, nesta nova era, nosso

povo e suas instituições devem ser capazes de interagir com a mesma destreza com organizações não-governamentais e instituições internacionais” (BUSH, 2002, p. 111).

Inicialmente, o Afeganistão foi o alvo dos planos políticos norte-americanos para o Oriente Médio, até porque, “a entrada no Afeganistão passou a ser uma porta de entrada a tropas americanas, já que os Talibãs – o governo vigente na época dos ataques – apoiavam a Al-Qaeda, o financiador e promotor dos ataques” (SALIBA, 2009, p. 394). É nesse contexto que se dá a destituição do governo talibã pelos Estados Unidos e a quase imediata invasão estadunidense no Afeganistão em busca de Osama Bin Laden, em 7 de outubro de 2001. Além disso, estava em andamento a política de aproximação estadunidense com o Paquistão, país vizinho do Afeganistão, e com os países do Golfo.

Ainda de acordo com Cox, “the **war on terror** moreover would be fought at several different levels and in several different stage. The first phase would necessitate occupation of Afghanistan and the elimination of the regime which had supported and given shelter to bin Laden in the first place”⁴⁸ (2004, p. 153; grifo do autor)⁴⁹. Os Estados Unidos, portanto, “lançaram-se numa guerra de aniquilação ao terrorismo com uma força moral que eles só tiveram a seu lado na II Guerra Mundial” (SALIBA, 2009, p. 396).

A invasão do Iraque em 20 de março de 2003 pelas tropas norte-americanas e aliadas por meio da Operação Liberdade do Iraque, sob a justificativa de “combater o terrorismo e manter a estabilidade da ordem internacional com a expansão da democracia via mudança de regime nos Estados considerados bandidos” (PECEQUILO, 2009, p. 64) constitui, nesse sentido, um dos desdobramentos da Doutrina Bush. Como aponta Pecequilo, na visão dos neoconservadores, “a disseminação da democracia é fundamental para que a segurança global e a liberdade americana sejam mantidas ainda que para isso seja necessário recorrer ao *hard power*, através da lógica da prevenção e preempção” (2009, p. 68).

Conforme James D. Fearon explica em um artigo para a *Foreign Affairs*:

In fact, there is a civil war in progress in Iraq, one comparable in important respects to other civil wars that have occurred in postcolonial states with weak political institutions. Those cases suggest that the Bush administration's political objective in Iraq – creating a stable, peaceful, somewhat democratic regime that can survive the departure of U.S. troops – is unrealistic. Given this unrealistic political objective,

⁴⁸ Para uma visão geral do Afeganistão, é preciso ressaltar o conflito que alterou a ordem do país: “a Guerra no Afeganistão ou Invasão Soviética ao Afeganistão foi um conflito armado de nove anos entre tropas soviéticas que apoiavam o governo afegão contra insurgentes *mujahidin* afegãos, que procuravam derrubar o regime comunista no país. No contexto da Guerra Fria, a União Soviética apoiou o governo, enquanto que os rebeldes receberam apoio dos Estados Unidos, do Paquistão e de outros países muçulmanos” (SALIBA, 2009, p. 388).

⁴⁹ “além disso, a **guerra ao terror** seria travada em vários níveis diferentes e em vários estágios diferentes. A primeira fase exigiria a ocupação do Afeganistão e a eliminação do regime que apoiara e abrigara Bin Laden em primeiro lugar” (COX, 2004, p. 153; grifo do autor; tradução nossa).

military strategy of any sort is doomed to fail almost regardless of whether the administration goes with the ‘surge’ option, as President George W. Bush has proposed, or shifts toward a pure training mission, as advised by the Iraq Study Group (FEARON, 2007, s.p.).⁵⁰

A situação interna do Iraque representou uma resistência a política ofensiva de Guerra ao Terror do governo Bush. Assim, “os povos do mundo árabe viram a Operação Liberdade do Iraque como uma pantomima horripilante, um disfarce para a ocupação colonial à moda antiga, de estilo europeu, construída, como suas antecessoras, sobre os alicerces mais instáveis” (ALI, 2003, p. 167) Nesse cenário, portanto, tinha “de um lado, o amplo clamor popular contra a invasão do Iraque. Do outro, um governo norte-americano fria e abertamente decidido a realizá-la desde o início. Entre eles, os governos do resto do mundo” (ALI, 2003, p. 169). De qualquer maneira, os neoconservadores buscavam avançar em seu argumento de que Saddam Hussein portava um arsenal de armas químicas e biológicas. De modo que, “Os líderes bélicos dos EUA disseram constantemente ao público americano que era um perigo a possibilidade de que as ‘armas de destruição em massa’ caíssem em mãos de ‘terroristas islâmicos’” (ALI, 2003, p. 165). Naquele momento era, “difícil saber de que o Iraque dispõe de fato, mas sua capacidade militar sofreu tamanha degradação durante a Guerra do Golfo e depois dela que avaliações da própria CIA consideram que o país não representava uma real ameaça à paz da região” (HARVEY, 2004, p. 19). Para Ali:

O pretexto oficial de que a guerra era fundamental para eliminar as assustadoras armas de destruição em massa do Iraque era tão frágil que teve de ser descartado como um embaraço quando até o corpo de inspetores da ONU, famoso por sua subserviência e abertamente infiltrado pela CIA, foi incapaz de encontrar qualquer traço deles e ficou reduzido a pedir mais tempo. (...) A justificativa da invasão do Iraque passara agora para a necessidade premente de introduzir a democracia no país, vestindo a agressão com a fantasia da liberação (ALI, 2003, p. 167).

Além de tudo, o Iraque fazia parte de um suposto Eixo do Mal, junto com o Irã e a Coreia do Norte, conforme Zahreddine e Teixeira (2015).

no célebre discurso do presidente Bush acerca do ‘eixo do mal’, de 29 de janeiro de 2002, ele indica a disposição em conter e, se necessário, destruir, países que, para ele, financiavam o terrorismo internacional e eram portadores de armas de destruição de massa. Tais países significavam um risco para os Estados Unidos, e portanto,

⁵⁰ Na verdade, há uma guerra civil em andamento no Iraque, comprável em aspectos importantes a outras guerras civis que ocorreram em Estados pós-coloniais com instituições políticas fracas. Esses casos sugerem que o objetivo político do governo Bush no Iraque – criar um regime estável, pacífico e de alguma forma democrático, que possa sobreviver à partida das tropas americanas – não é realista. Dado esse objetivo político irrealista, qualquer tipo de estratégia militar está fadada ao fracasso, quase independentemente de o governo optar pela opção de ‘aumento’, como o presidente George W. Bush propôs, ou se encaminha para uma missão de treinamento puro conforme recomendado pelo *Iraq Study Group* (FEARON, 2006, s.p.).

deveriam ser combatidos com veemência. O interessante da postura estadunidense é que todos os países citados como pertencentes ao eixo do mal eram na verdade regimes contrários à presença ativa estadunidense na política regional. Iraque, Irã, Líbia e Síria são os representantes no Oriente Médio do eixo do mal e, coincidentemente, países que mais resistiam à intervenção estadunidense na região (ZAHREDDINE; TEIXEIRA, 2015, p. 82).⁵¹

Aqui, cabe destacar a noção da Revolução nos Assuntos Militares (em inglês *Revolution in Military Affairs* – RMA), pois o termo é usado para definir a grande mudança na estratégia militar americana no pós-Guerra Fria, especialmente no que tange à reestruturação da unidade de combate estadunidense e à utilização das novas tecnologias de informação e comunicação. Conforme Hardt e Negri (2005) destacam,

O conceito de RMA decorre de três premissas fundamentais: que novas tecnologias oferecem possibilidade de uma nova forma de combate; que atualmente os Estados Unidos exercem um domínio esmagador em matéria de poderio militar sobre todos os demais países; e que, com o fim da guerra fria, também chegou ao fim o paradigma da guerra como um previsível conflito de massa. As forças armadas americanas estavam organizadas para enfrentar poderosos Estados-nação em até duas frentes simultaneamente, mas já agora não existe a necessidade de estar preparado para combates intensivos e prolongados em larga escala nem mesmo numa única frente. As forças armadas americanas, que haviam sido organizadas em gigantescas unidades, com milhares de soldados numa única divisão, precisam ser completamente reestruturadas. Hoje, as unidades de combate devem ser pequenas; devem associar capacidade de ação em terra, ar e mar; e devem estar preparadas para vários tipos de missão, da busca e resgate à ajuda humanitária, passando pelos combates ativos em pequena ou média escala (HARDT; NEGRI, 2005, p. 69-70).

Os efeitos imediatos do 11 de setembro disseminaram medo e pavor entre a população norte-americana, de modo que surgem associações até mesmo ao ataque à base americana em Pearl Harbor, e quanto a isso, Buzan expõe que “embora possa ter um impacto significativo na psicologia dos Estados Unidos, é improvável que desencadeie um conflito na mesma escala, ou com consequências para a distribuição de poder e para a natureza da sociedade internacional” (BUZAN, 2002, p. 257).⁵² Mais especificamente, Barbosa vai argumentar que

Uma comoção que levou, naturalmente, à comparação do 11 de setembro ao ocorrido em Pearl Harbor em dezembro de 1941, na medida em que ambos constituiriam um ataque direto (e inédito) ao território e ao poderio militar dos EUA. Esta comparação

⁵¹ Mais detalhadamente, “a expressão de grande impacto e cunhada por David Frum, *neoon* egresso do *think thank* conservador *Manhattan Institute* para trabalhar como *speechwriter* do presidente para assuntos econômicos, passou a ser usada por Bush a partir do discurso sobre o Estado da União de 29/01/2002, cujo foco foi o 11 de Setembro. (...) a ideia do eixo surgiu porque Bush precisava de algo que deixasse clara a ligação entre o 11/9 e Saddam, e reforçasse que, para a segurança do mundo, ele tinha de ser derrubado e não apenas contido por meio de sanções” (TEIXEIRA, 2007, p. 55).

⁵² Ademais, Buzan ainda aponta que “a melhor comparação deve ser com a crise dos mísseis de Cuba, evento relativamente curto e agudo que causou uma mudança de perspectiva e a reconsideração de várias políticas entre os principais poderes. A crise dos mísseis de Cuba desviou a atenção para o plano doméstico e estimulou o questionamento a respeito de como a política externa é feita” (BUZAN, 2002, p. 257).

é, a meu ver, discutível, de vez que Pearl Harbor representou uma operação militar, desfechada por um competidor militar, contra um objetivo militar, em um contexto de guerra mundial. O 11 de setembro é fato de outra natureza, que pertence mais à família dos atentados como o de Oklahoma (que foi também um ataque terrorista ‘contra o Estado americano’, golpeando civis inocentes de maneira errática), com a distinção fundamental de que se apresenta como uma reação direta a aspectos ‘profanos’ da política externa dos EUA no Oriente Médio, como a ocupação da ‘terra sagrada’ (Arábia Saudita) ou o apoio aos inimigos do Islã (Israel), conforme pronunciamento de Bin Laden (BARBOSA, 2001, p. 76).

É por isso que a política externa dos Estados Unidos tem implicações pontuais para a ordem regional do Oriente Médio no início do século XXI, haja vista, também, a resposta norte-americana aos ataques ser entendida como legítima por meio da “ percepção de que os atentados constituíram um ataque ao bem pelo mal (...), tendo as causas mais profundas do fenômeno do terrorismo sido pouco ou nada discutidas (política externa dos EUA para o Oriente Médio, pobreza e falta de democracia em países islâmicos etc.)” (BARBOSA, 2001, p. 76). Até porque, os interesses estratégicos e de segurança dos Estados Unidos para o Oriente Médio estão em jogo. Com isso, “os eventos de 11 de setembro deverão abrir caminho para maiores considerações nos Estados Unidos tanto a respeito de sua dependência do petróleo, como sobre a natureza e a extensão de seus compromissos no Oriente Médio” (BUZAN, 2002, p. 258). Por esses motivos,

As relações internacionais do Oriente Médio após os atentados de 11 de setembro continuam sendo tema de muitas discussões. Os ataques contra as Torres Gêmeas precipitou uma série de ações político-militares que tiveram impacto direto no mundo árabe e no Oriente Médio como um todo. A ação militar contra o Afeganistão em 7 de outubro de 2001 e a segunda invasão do Iraque em 20 de março de 2003 geraram mais uma vez fortes disputas pelo controle da ordem regional. O fortalecimento dos aliados estadunidenses e o enfraquecimento de países que historicamente resistiam à presença estrangeira, como Irã e Síria, levou a uma maior desestabilização da região. Além disso, a presença de atores transnacionais, como grupos terroristas, tornaram ainda mais complexo o cenário regional (ZAHREDDINE; TEIXEIRA, 2015, p. 81).

O importante a considerar aqui é o período inaugurado posteriormente aos atentados terroristas do 11 de setembro, que por sua vez, não gerou mudanças estruturais nas forças estatais regionais do Oriente Médio (ZAHREDDINE; TEIXEIRA, 2015, p. 72). No entanto, esse foi o período marcado pela ascensão de atores transnacionais que desenvolvem estruturas em rede cada vez mais complexas, além do aumento da força do terrorismo, que passa a atuar principalmente através dos meios de comunicação em massa. Diante disso, Bush alerta: “agora redes obscuras formadas por indivíduos podem trazer um grande caos e sofrimento nossas terras, com gastos menores que custaria comprar um único tanque” (2002, p. 79). Especialmente no que se refere ao uso das redes de informação e de comunicações,

Cabe destaque à noção de tempo real manifestada pelos arquitetos do terror que projetaram os atentados. A resposta quase que instantânea por parte dos meios de comunicação era algo previsível e peça importante para a repercussão das ações terroristas. As cenas dos aviões se chocando contra os edifícios do World Trade Center, transformaram-se em um “marketing do terror”. Os ataques tiveram como alvo os principais espaços-símbolos dos Estados Unidos: o econômico (World Trade Center) e o militar (Pentágono). As imagens produzidas pelos ataques representariam a destruição dos ícones do capitalismo estadunidense. Assim, a mídia foi utilizada como instrumento de guerra pelos terroristas (RAMOS; FIGUEIREDO; 2012; p. 205).

O 11 de setembro acrescenta informações específicas sobre a importância do papel do Oriente Médio para a ordem mundial, ao mesmo tempo em que reflete o claro desinteresse em fazer com que os fenômenos que envolvem os povos dessa região sejam debatidos com atenção (ZAHREDDINE; TEIXEIRA, 2015). Nesse sentido, “os impactos das ações da Al-Qaeda naquele fatídico dia foram sentidos em toda a *sociedade internacional*, mas seus desdobramentos mais profundos se deram no epicentro da crise, isto é, no Oriente Médio” (ZAHREDDINE; TEIXEIRA, 2015, p. 72; grifo do autor). Até porque, “a realidade local certamente é composta por mais zonas cinzentas do que em outras regiões, dado que dinâmicas nacionais, políticas, religiosas e econômicas, além de lealdades ideológicas, se misturam em níveis distintos” (CEPIK, 2010, p. 205). Ademais, é preciso ter em vista que,

Desde o início do processo de independência dos Estados Nacionais no Oriente Médio, é possível destacar a importância de alguns atores que desempenharam papel relevante para a condução da política regional. Arábia Saudita, Irã, Turquia e Egito em um primeiro plano, e Israel, Iraque e Síria, em uma segunda esfera de poder. Tais países participaram ativamente da *balança de poder* do Oriente Médio, e durante décadas, suas ações definiram os desígnios da região (ZAHREDDINE; TEIXEIRA, 2015, p. 72; grifo do autor).

Ainda no contexto do 11 de setembro, é interessante identificar o processo de transição da imagem de Osama Bin Laden, que passa de antigo aliado dos norte-americanos e “guerreiro da liberdade”, como era estimado quando lutou contra o exército soviético no Afeganistão durante a guerra pela ocupação a partir de 1979, para novo inimigo número um dos Estados Unidos, o fundamentalista islâmico e maior “bandido” da história. Nesse primeiro momento, “os guerrilheiros islâmicos de Osama receberam armas, milhões de dólares e até mesmo treinamento por parte das agências de inteligência dos EUA” (SALIBA, 2009, p. 390). Logo, “os guerreiros da liberdade organizados e armados pela CIA e seus parceiros e treinados pelas mesmas forças especiais que [estavam] procurando por eles nas cavernas do Afeganistão” (CHOMKSY, 2013, p. 77-78). Diante disso, é preciso ter em vista que tal processo pode ser verificado amplamente a partir do momento em que Bin Laden não servia mais como aliado

aos interesses norte-americanos, tornando-se, assim, mais uma justificativa para os ataques e as ações imperialistas estadunidenses. É nesse sentido que esse período “legou aos Estados Unidos o gigante burocrático do *Department of Homeland Security*⁵³ e uma obsessão permanente: capturar Osama Bin Laden” (SALIBA, 2009, p. 394).

Na avaliação de Žižek (2015), o Osama Bin Laden que os Estados Unidos ajudaram a criar é comparável ao personagem Coronel Kurtz no filme *Apocalypse Now* (1979), revelado apenas através de fragmentos, as cenas em que o personagem interpretado por Marlon Brando fala sobre o horror da guerra, expõe também o ciclo vicioso do Sistema que alimenta tais monstros, para depois aniquilá-los.

Apocalypse Now Redux (2000), a versão mais longa e recém-editada do filme *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, apresenta claramente as coordenadas do excesso estrutural do poder do Estado. (...) Kurtz era o soldado perfeito pela identificação total com o sistema militar de poder, e como tal ele se transformou no excesso que o sistema deve eliminar. O horizonte último de *Apocalypse Now* é essa ideia de como o Poder gera seus próprios excessos, que depois tem de eliminar numa operação que forçosamente imita o que ele tem de combater (a missão de Willard de matar Kurtz não existe oficialmente – ‘nunca aconteceu’, como explica o general que o instrui). Dessa forma, entramos no domínio das operações secretas, do que o Poder faz sem admiti-lo. E o mesmo não é válido com relação às figuras hoje apresentadas pela mídia como a corporificação do Mal radical? Não é esta a verdade que se oculta por trás do fato de Osama Bin Laden e o Talibã terem surgido como parte do movimento de guerrilha antissoviética patrocinado pela CIA no Afeganistão, e por trás do fato de Noriega ser um ex-agente da CIA no Panamá? Não é verdade que, nos três casos, os Estados Unidos estão combatendo seus próprios excessos? E não é verdade que o mesmo já aconteceu em relação ao fascismo? O Ocidente liberal teve de unir forças com o comunismo para se livrar de seu próprio crescimento excessivo (ŽIŽEK, 2015, p. 44-45).

Reproduzimos abaixo o trecho do monólogo de Kurtz:

Kurtz: I’ve seen the horrors, horrors that you’ve seen (...) It’s impossible for words to describe what is necessary to those who do not know what horror means. Horror. Horror has a face. Andy ou must make a friend of horror. Horror and moral terror are your friends. If they are not, then they are enemies to be feared. They are truly enemies. I remember when I was with Special Forces. It seems a thousand centuries ago. We went into a campo to inoculate some children. We’d left the camp after we had inoculated the children for polio. And this old man came running after us, and he was crying, he couldn’t see. We went back there... and they had come and hacked off every inoculated arm. There they were, in a pile. A pile of little arms. And I remember. I creid (...) I never want to forget. And then I realized, like I was shot. (...) And I

⁵³Trata-se do departamento criado pelo governo Bush em 25 de novembro de 2002, no intuito de proteger o território dos Estados Unidos contra atentados terroristas. O DHS “é um Frankenstein interdepartamental costurado com remendos de agências existentes, incluindo a Alfândega, o Serviço de Imigração e Naturalização, a Agência Federal para o Atendimento de Emergências e várias partes do FBI, da Guarda Costeira, do Serviço Secreto e dos departamentos de Defesa, Transporte, Energia e Agricultura. Com o orçamento anual superior a 40 bilhões de dólares, o DHS nos defende de terroristas, estrangeiros ilegais, traficantes de drogas, furacões, terremotos e epidemias (...) Como veem, na verdade é o Departamento de Enredo para Filmes-Catástrofe” (SPURLOCK, 2008, p. 13).

thought, ‘My God, the genius of that. The genius’. The will to do that, perfect, genuine, complete, crystalline, pure. And then I realized, they were stronger than me because they could stand it. These were not monsters. These were men, trained cadres. These men who fought with their hearts, who have families, who have children, who are filled with love, but they have the strenght, the strenght to do that (COPPOLA, 1979).⁵⁴

Segundo Chomsky (2013), a construção da imagem de Osama Bin Laden se dá, pois, é preciso induzir na população o medo dos inimigos, além disso, é preciso que a personificação de tais inimigos surja uma em seguida da outra. Assim, o autor ainda expõe que:

Na década de 1930, Hitler incutiu na população o medo dos judeus e dos ciganos. Era preciso aniquilá-los para se defender. Nós também temos os nossos métodos. Ao longo da última década, a cada um ou dois anos criou-se um monstro ameaçador do qual temos que nos defender. Houve um tempo em que a opção preferencial à mão eram os russos. Quem não ia querer se defender deles? Mas como eles já não se adaptam tão bem ao papel de inimigos, (...) é preciso inventar outros. (...) Então foi a vez dos terroristas internacionais, dos narcotraficantes e dos árabes enlouquecidos, e ainda Saddam Hussein, o novo Hitler que ia dominar o mundo (CHOMSKY, 2013, p. 44-45).

Além disso, considerando a amplitude dos atentados de 11 de setembro, faz-se necessário distinguir as possíveis causas e as manifestações do terrorismo na era contemporânea, isso porque, “a luta contra o terrorismo gerou uma ressignificação no entendimento das relações entre Estados e forças transnacionais” (ZAHREDDINE; TEIXEIRA, 2015, p. 98). Aqui, é importante compreender o terrorismo como um conceito político, destaca-se, portanto, uma definição recente do terrorismo como “the premeditated, politically motivated violence perpetrated against noncombatant targets by subnational groups or clandestine agents, usually intended to influence an audience”⁵⁵ (HOFFMAN, 2006, p. 31).

Nesse sentido, a abordagem de Diniz pretende fazer uma análise com enfoque para as causas que constituem o terrorismo como um fenômeno social. Para tanto, o autor especifica que os fins e os meios de uma ação terrorista irão definir se a atribuição do termo terrorismo para tal ato é cabível ou não. Além disso, o autor ainda leva em consideração os entendimentos sobre o fenômeno do terrorismo ao longo dos anos, no qual, terrorismo “se refere especialmente ao emprego ou a ameaça de emprego da força física” (DINIZ, 2002, p. 5). O autor reforça, contudo, que é preciso atentar para uma característica específica: “indiscriminação, ou seja,

⁵⁴ “Kurtz: Tenho visto horrores. Os horrores que você tem visto. (...) As palavras não podem descrever o que ainda é necessário àqueles que não sabem o significado do horror. O horror tem um rosto. E nós temos de fazer do horror um amigo. O horror e o terror moral são nossos amigos. Se não são, então são inimigos a temer. São verdadeiros inimigos

⁵⁵ “A criação deliberada e a exploração do medo através da violência ou a ameaça de violência na busca de mudança política. Todos os atos terroristas envolvem violência ou ameaça de violência” (HOFFMAN, 2006, p. 31, tradução nossa).

qualquer pessoa que tenha qualquer tipo de ligação, por mais frágil e tênue que seja, com o alvo último de um grupo terrorista, pode ser alvo imediato de uma ação de força particular” (DINIZ, 2002, p. 5). Posteriormente o autor avança na definição política de terrorismo:

pode-se dizer que o terrorismo é apenas uma parte, ou etapa, de um seqüenciamento de atos e engajamentos vinculados a um propósito político último, a que ele se vincula de maneira apenas indireta e não de maneira imediatamente perceptível. Desse modo, o terrorismo não deve ser entendido como uma estratégia propriamente dita; poderíamos chamá-lo, talvez, de um *estratagema*, num sentido um pouco mais rigoroso que o de um simples ardil, mas envolvendo *necessariamente* a idéia de despiste e ocultação de seus objetivos imediatos – mas não dos seus objetivos últimos (DINIZ, 2002, p. 12).

É nesse cenário que a organização liderada por Bin Laden ficou conhecida mundialmente após os eventos do 11 de setembro e seus meios extremos de atuação foram amplamente generalizados pela mídia internacional. Conforme a interpretação de Ramos e Figueiredo (2012):

Inúmeras reportagens sobre os atentados de 11 de setembro de 2001 colaram a expressão ‘terrorista’ a manifestações islâmicas. É fato que adeptos do Islamismo utilizam-se desse artifício político para demonstrar seus anseios. Todavia, como vimos, o terrorismo tem inúmeras manifestações. O mesmo raciocínio é aplicado ao vocábulo ‘fundamentalista’, que foi gestado no ventre do Cristianismo. Considerar o terrorismo e o fundamentalismo apenas ou, sobretudo, como instrumentos políticos do Islamismo é reducionismo ou má-fé. A prática terrorista é fortemente repudiada por muitos seguidores mulçumanos. Portanto, o terror ‘islâmico’ não é o porta-voz de uma religião, cultura ou civilização (RAMOS; FIGUEIREDO, 2012, p. 198).

Contudo, cabe salientar que tais organizações terroristas surgem no contexto de países enfraquecidos historicamente, em que a única saída é a resistência à presença estrangeira por meio da formação de movimentos de libertação nacional, que, por sua vez, são generalizados pelos meios de comunicação a movimentos islâmicos religiosos fundamentalistas. É por isso que, “muitas vezes quem, para uma nação, é terrorista, para outra é um lutador pela liberdade” (NOGUEIRA, 2004, p. 22). Trata-se, portanto, do receio a uma herança histórica do colonialismo, do imperialismo e da Guerra Fria, no qual o reflexo das intervenções militares europeias e estadunidenses ainda podem ser visualizadas na conjuntura atual das políticas ocidentais para o Oriente Médio.

Entretanto, tais grupos terroristas surgem em praticamente todas as partes do mundo e têm os mais diversos objetivos, por exemplo, “grupos de esquerda em luta contra governos capitalistas, grupos de direita contra governos de orientação socialista, grupos nacionalistas, grupos separatistas, lutas pela independência, descolonização...” (RAMOS; FIGUEIREDO,

2012, p. 203). Ainda, conforme Cepik (2010, p. 206), “todos são grupos políticos e, se forem considerados dessa maneira, será mais fácil compreender como eles interagem em contextos políticos complexos, como nos casos de Estados colapsados, fragmentados ou frágeis”. Com isso, “cada grupo político persegue seus fins, os quais podem ser religiosos, ideológicos, materiais, ou uma combinação deles” (CEPIK, 2010, p. 207). Por isso, é preciso ter em vista que

O crescimento e fortalecimento de grupos terroristas ligados à Al Qaeda, e de outras organizações que visam transformar a realidade política do Oriente Médio por meio do uso da violência, têm gerado uma significativa transformação da geografia da região. O avanço do grupo extremista islâmico ‘Califado do Estado Islâmico do Iraque e Levante’ sobre a Síria, Iraque e Líbano tem gerado muitas preocupações tanto em Estados xiitas como nas monarquias sunitas da região. A incapacidade de controlar o avanço dessas forças demonstram o imenso desafio que o terrorismo internacional e a ideologia do islã radicalizado impõe sobre o mundo após o 11 de Setembro (ZAHREDDINE; TEIXEIRA, 2015, p. 98).

Assim, torna-se claro que os meios de comunicação em massa passam a ocupar um papel predominantemente estratégico para as ações terroristas no mundo contemporâneo. Para mais, é possível apontar ainda, de maneira sintetizada, os princípios básicos de uma ação terrorista:

- a) *O princípio da surpresa*: Atacar onde e quando menos se espera;
- b) *O princípio do alvo certo*: A escolha correta do alvo a ser atingido é determinante na promoção do medo e do terror;
- c) *O princípio das externalidades*: Valorizar não apenas o ato terrorista, mas, sobretudo, os efeitos de curto, médio e longo prazos das ações do terror;
- d) *O princípio da tragédia*: Quanto maior o número de vítimas, melhor. Vítimas para chocar é o preceito básico das ações terroristas;
- e) *O princípio do efeito moral*: Abater moralmente os inimigos, disseminando o medo e o pavor entre a população;
- f) *O princípio das novas possibilidades*: Sempre prometer novos ataques caso suas exigências não sejam cumpridas;
- g) *O princípio da presença onipotente*: Estar presente em qualquer lugar, em todo lugar, sempre disposto a agir, se for preciso;
- h) *O princípio da ameaça latente*: Tornar-se uma ameaça sempre presente na vida das pessoas, países e regiões;
- i) *O princípio da eficiência destruidora*: Sua eficiência e sua competência, mesmo a serviço do mal, são objetos de admiração;
- j) *O princípio da redenção*: A morte de seus seguidores é o ingresso na vida eterna;
- k) *O princípio do exército de reserva*: Divulgar adesões em massa ao movimento terrorista e deixar claro que “o que não falta são terroristas dispostos a morrer”;
- l) *O princípio da onipresença*: Fazer crer aos inimigos que dispõe de um exército de terroristas prontos para a ação em seu próprio território;
- m) *O princípio do simbolismo destrutivo*: Valorizar o efeito simbólico das ações. Destruir símbolos que significam poder, riqueza e intransigência;
- n) *O princípio da martirização*: Transformar seus adeptos em mártires;
- o) *O princípio da espetacularização*: Fazer de seus atos verdadeiros espetáculos de destruição;
- p) *O princípio do catastrofismo*: Sempre prometer a anunciar uma tragédia maior;
- q) *O princípio da inversão*: Transformar a vítima em algoz;

- r) *O princípio do estímulo à guerra total (o princípio da “jihadização”)*: Promover a guerra santa. Transformar os conflitos locais em choques de civilizações;
- s) *O princípio da demonização*: Seu inimigo é visto como o Grande Satã, causador de todos os males do mundo;
- t) *O princípio da invisibilidade*: Ser um inimigo invisível, sem cara nem movimentação;
- u) *O princípio do anonimato*: Cometer atos mantendo-se no anonimato;
- v) *O princípio da reflexão induzida*: Pelos atos praticados contra alvos cuidadosamente escolhidos, induz-se à reflexão: por que este ou aquele país foi escolhido como alvo das ações terroristas?;
- w) *O princípio da bola da vez*: Deixar seus inimigos pensarem que um deles será a próxima vítima a alvo do terror;
- x) *O princípio do silêncio*: Manter-se em silêncio para não se expor (NETO apud RAMOS; FIGUEIREDO, 2012, p. 203-204).

De maneira semelhante, os Estados Unidos também se articulam através dos meios de comunicação em massa, isso porque, a expansão das telecomunicações consolidou uma estrutura global de poder da qual os Estados Unidos mantem uma relação de dependência, haja vista a clara necessidade de reter o controle dos monopólios existentes na comunicação – em constante desenvolvimento para atender as necessidades do mercado –, além dos segmentos relacionados especificamente à manutenção da segurança nacional e à projeção geopolítica dos Estados Unidos de modo geral.

Na construção de Moll, o cinema manipula e falsifica o tempo e suas possíveis dimensões, ao mesmo tempo, o autor compreende que aqueles envolvidos no processo de produção dos filmes, “estabelecem relações de causas e efeitos e paralelismos entre os diferentes processos globais, seja em representações do passado, do presente, de um mundo fantástico ou de um futuro utópico ou distópico” (MOLL, 2016). À vista disso, o autor questiona: “quem fabrica os filmes e séries? Em qual contexto nacional e internacional? Como estruturam as narrativas dos filmes e séries? O que querem e podem dizer sobre o ‘eu’, o ‘outro’ e o internacional por meio das imagens e dos discursos?” (MOLL, 2016).

No decorrer dos eventos de 11 de setembro, torna-se possível notar a utilização de instrumentos de exclusão e omissão de opiniões contrárias aos interesses norte-americanos. Isso pode estar diretamente ligado com a maneira pela qual os eventos são apresentados na mídia, para que não haja questionamentos acerca dos princípios utilizados como justificativa pelos Estados Unidos para entrar nos conflitos regionais do Oriente Médio. Ainda, a construção das narrativas divulgadas pela imprensa pode ser analisada através do exercício da reconstrução da história dos conflitos, na qual, percebe-se que tais narrativas têm apenas uma tênue relação com a realidade, sendo essencialmente assegurada pela lógica da defesa nacional. Assim, a exposição feita pela mídia é apresentada como a versão oficial. Além disso, para Chomsky (2013):

É necessário, também, falsificar completamente a história. Essa é outra maneira de superar as tais restrições doentias: passar a impressão de que quando atacamos e destruimos alguém, na verdade estamos nos protegendo e nos defendendo de agressores monstruosos e perigosos, e assim por diante. Desde o final da Guerra do Vietnã, houve um esforço *imenso* para reconstruir a história do conflito. Muita gente começou a entender o que de fato estava acontecendo. Incluindo, entre outros, uma grande quantidade de soldados e jovens que participaram do movimento pela paz. Era necessário reajustar essas ideias nocivas e restaurar alguma forma de racionalidade, a saber, reconhecer que qualquer coisa que fazamos é nobre e correta (CHOMSKY, 2013, p. 36).

Cabe destacar que, desde o fim da Guerra Fria, filmes que retratavam atentados terroristas passaram a ganhar maior destaque em Hollywood, isso ocorreu porque a partir do primeiro atentado a bomba às Torres Gêmeas, em 1993, essas produções trataram de apresentar o mundo islâmico de uma forma muito específica e tendenciosa. Assim, produções como *True Lies* (James Cameron, 1994) e *The Siege* (Nova York Sitiada, Edward Zwick, 1998), constituem o exemplo perfeito de filmes que buscam demarcar para o espectador o chamado “novo terrorismo”. Além disso, ambas produções contam com atores conhecidos do público, tais como, Arnold Schwarzenegger, Jamie Lee Curtis, Bill Paxton e Bruce Willis, e, portanto, tem apelo generalizado para o discurso anti-islâmico encabeçado pelos protagonistas. A forma que eles irão retratar o islamismo e principalmente as formas de lidar com essa ameaça reflete no tratamento discriminatório dos muçulmanos de modo geral, que passam a ser submetidos a humilhações diárias e sistemáticas.

A partir da compreensão de Kellner, é possível constatar que “filmes de Hollywood têm frequentemente fornecido cenários de catástrofe, com desastres naturais, guerras, invasões alienígenas, e outras forças naturais e ficcionais causando destruições catastróficas” (2016, p. 12). Conforme a abordagem do autor, o cinema contemporâneo de Hollywood retrata diversas formas de apocalipse social, de modo que, “nos anos 2000, uma série de filmes hollywoodianos retratou catástrofes apocalípticas variando de desastres ambientais a cataclismos sociopolíticos nas formas de entretenimento de gêneros e filmes populares” (KELLNER, 2016, p. 12).⁵⁶ Nesse sentido, é importante notar que os filmes do subgênero de terrorismo também estão dentro desse quadro.

A construção da realidade produzida por Hollywood consegue fazer com sucesso a distorção dos acontecimentos e, conseqüentemente, dificulta a interpretação dessa mistura entre realidade e ficção. Pecequilo (2011, p. 377) traz uma análise interessante dos movimentos da

⁵⁶ Especificamente, o autor faz uma análise de filmes como: *The Day After Tomorrow* (O Dia Depois de Amanhã, Roland Emmerich, 2004), *The Last Winter* (Colapso no Ártico, Larry Fessenden, 2007), *Children of Men*, ((Filhos da Esperança, Alfonso Cuarón, 2006), além da franquia de filmes de ficção científica *Resident Evil*.

mídia durante a divulgação dos possíveis desfechos dos eventos do 11 de setembro: “Frequentemente observaram-se notícias que, depois de divulgadas, sumiam e voltavam em versões renovadas e mais complexas ou que simplesmente desapareciam”. Assim, é notório que os meios de comunicação em massa servem como instrumento ideológico, tanto no constante bombardeamento da mídia com a ameaça terrorista e na divulgação das imagens que geram comoção ao redor do mundo pelas vítimas dos atentados, quanto no aumento das abordagens sobre terrorismo nas produções cinematográficas a partir de 2001. Ademais, “para nós, corrompidos por Hollywood, as imagens da queda das torres só poderiam ser uma reprodução das cenas mais emocionantes das grandes produções sobre catástrofes” (ŽIŽEK, 2015, p. 31). Para Žižek,

O traço definitivo entre Hollywood e a ‘guerra contra o terrorismo’ ocorreu quando o Pentágono decidiu convocar a colaboração de Hollywood: a imprensa informou que, no início de outubro de 2001, havia se estabelecido um grupo de autores e diretores, especialistas em filmes-catástrofe, com o incentivo do Pentágono, a fim de imaginar possíveis cenários de ataques terroristas e a forma de lutar contra eles. E essa interação pareceu continuar em vigor: no início de novembro de 2001 houve uma série de reuniões entre conselheiros da Casa Branca e executivos de Hollywood com o objetivo de coordenar o esforço de guerra e de definir a forma como Hollywood poderia colaborar na ‘guerra contra o terrorismo’, ao enviar a mensagem ideológica correta não apenas para os americanos, mas também para o público hollywoodiano em todo o mundo – a prova empírica definitiva de que Hollywood opera de fato como um ‘aparelho ideológico do Estado’ (ŽIŽEK, 2015, p. 32-33).

Mas dos filmes sobre a Política Externa estadunidense no Oriente Médio na década de 2000, destacam-se alguns especialmente relevantes pela sua forma de retratar o tema do terrorismo por meio de estereótipos, desumanização de inimigos, discurso anti-islâmico e a repetição de imagens e narrativas. São eles: *Spy Game* (Jogo de Espiões, Tony Scott, 2001), *Black Hawk Down* (Falcão Negro em Perigo, Ridley Scott, 2001), *Jarhead* (Soldado Anônimo, Sam Mendes, 2005), *United 93* (Voo United 93, Paul Greengrass, 2006), *World Trade Center* (As Torres Gêmeas, Oliver Stone, 2006), *Charlie Wilson’s War* (Jogos do Poder, Mike Nichols, 2007), *Lions for Lambs* (Leões e Cordeiros, Robert Redford, 2007).

4.1 O SURGIMENTO DO ANTI-ISLAMISMO NO CINEMA

A compreensão da imagem dos árabes no cinema hollywoodiano pode ser verificada no estudo de Jack Shaheen (2003, p. 172), por meio da análise de mais de 900 filmes, incluindo

desde a era de ouro do cinema de estúdio, até os filmes *blockbusters* de hoje, o autor procura apresentar como há mais de um século a imagem de um povo é vilificada através de um processo de degradação sem remorso e uma desumanização sistemática no cinema. À vista disso, o autor questiona: “What is an Arab? In countless films, Hollywood alleges the answer: Arabs are brute murderers, sleazy rapists, religious fanatics, oil-rich dimwits, and abusers of women” (SHAHEEN, 2003, p. 172)⁵⁷. Diante dessa visão altamente tendenciosa, Shaheen evidencia que: “The majority [of Arabs] are peaceful, not violent; poor, not rich; most do not dwell in desert tents; none are surrounded by harem maidens; most have never seen an oil well or mounted a camel. (...) Their lifestyles defy stereotyping” (SHAHEEN, 2003, p. 173)⁵⁸. Shaheen ainda destaca um aspecto importante que perpassa toda a filmografia de Hollywood e chega a todos os públicos, para o autor: “One constant factor dominates all the films: Derogatory stereotypes are omnipresent (2003, p. 176)”⁵⁹.

É nesse sentido que, tais produções, segundo Shaheen (2003, p. 173), retratam uma versão distorcida do “outro” oriental, uma vez que os estereótipos de árabe-islâmicos como violentos e bárbaros estão profundamente enraizados no cinema americano. Essa representação dos muçulmanos nas telas ajuda a ilustrar o extremo poder do cinema, ao passo que representa diretamente os interesses de Washington, haja vista que o cinema é a forma mais poderosa de propaganda política e comunicação. Ademais, para Shaheen,

Mythology in any society is significant (...) No doubt about it, Hollywood’s renditions of Arabs frame stereotypes in the viewer’s minds. (...) Because of the vast American cultural reach via television and film – we are the world’s leading exporter of screen images – the all-pervasive Arab stereotype has much more of a negative impact on viewers today than it did thirty or forty years ago. Nowadays, Hollywood’s motion pictures reach nearly everyone. Cinematic illusions are created, nurtured, and distributed worldwide, reaching viewers in more than 100 countries, from Iceland to Thailand. Arab images have an effect not only on international audiences, but on international movie makers as well (SHAHEEN, 2003, p. 174).⁶⁰

⁵⁷ “O que é um árabe? Em inúmeros filmes, Hollywood alega a resposta: os árabes são assassinos brutos, estupradores desprezíveis, fanáticos religiosos, idiotas ricos em óleo e abusadores de mulheres (SHAHEEN, 2003, p. 172, tradução nossa)”.

⁵⁸ “A maioria [dos árabes] é pacífica, não violenta, pobre, não rico; a maioria não mora em tendas no deserto; nenhum é rodeado por donzelas do harém; a maioria nunca viu um poço de petróleo ou montou um camelo. (...) Seus estilos de vida desafiam os estereótipos (SHAHEEN, 2003, p. 173, tradução nossa).”

⁵⁹ “Um fator constante domina todos os filmes: os estereótipos depreciativos são onipresentes” (SHAHEEN, 2003, p. 176, tradução nossa).

⁶⁰ A mitologia em qualquer sociedade é significativa (...) sem dúvidas, as reduções de Hollywood dos árabes enquadram estereótipos na mente dos telespectadores pelo vasto alcance cultural americano via televisão e cinema. O estereótipo árabe generalizado tem um impacto mais negativo nos telespectadores hoje em dia do que há trinta ou quarenta anos atrás. Atualmente, os filmes de Hollywood alcançam quase todos. Ilusões cinematográficas são criadas, alimentadas e distribuídas em todo o mundo, alcançando espectadores em mais de 100 países, da Islândia à Tailândia. As imagens árabes afetam não apenas o público internacional, mas também os cineastas internacionais (SHAHEEN, 2003, p. 174, tradução nossa).

Para Shaheen, essa representação do “outro” muçulmano como inerentemente mau e traiçoeiro, não avança na possibilidade de paz com o inimigo e nem aproxima a audiência dos povos muçulmanos. Contudo, o autor salienta que,

I am not saying an Arab should never be portrayed as the villain. What I am saying is that almost all Hollywood depictions of Arabs are bad ones. This is a grave injustice. Repetitious and negative images of the reel Arab literally sustain adverse portraits across generations. The fact is that for more than a century producers have tarred an entire group of people with the same sinister brush (SHAHEEN, 2003, p. 176).⁶¹

O problema apontado por Shaheen são os papéis depreciativos atribuídos ao “outro” muçulmano, que acabam recriando e reforçando estereótipos historicamente prejudiciais. Da mesma forma, a projeção de muçulmanos como caricaturas unidimensionais e desumanizadas é um elemento constante em Hollywood, sendo, portanto, um fator que pode influenciar no relacionamento com os “outros” e muitas vezes assume a forma de discurso de ódio e islamofobia. Tal problema se deve em primeiro lugar pelo frequente processo de construção identitária do inimigo e dos “outros” por um poder hegemônico, que deseja se manter no controle. Essa representação do outro essencialmente diferente como inferior, o que também é chamado de prática de “*othering*”, acaba por retirar dele todos os seus direitos, até mesmo o de autodefesa. É importante observar que se trata de um processo clássico de dominação e hegemonia cultural, no sentido que, “as sociedades humanas, ao menos as culturas mais avançadas, quase nunca ofereceram ao indivíduo algo que não fosse imperialismo, racismo e etnocentrismo para lidar com ‘outras culturas’” (SAID, 2007, p. 277).

Rubina Ramji, segue na mesma abordagem ao afirmar que: “The media in many ways has painted a distorted picture that equates terrorism with all Islam, and Hollywood has reinforced this muted stereotype, which is often overwhelmingly negative” (RAMJI, 2005, p. 6)⁶². A autora reforça que os filmes sobre terrorismo disseminam uma perspectiva muito particular sobre o islã e os muçulmanos, isso porque, “Islam has continually been depicted as 'other', separate from values of Western democracy and society: now though, Muslims battle

⁶¹ Não estou dizendo que um árabe nunca deve ser retratado como o vilão. O que estou dizendo é que quase todas as representações dos árabes em Hollywood são ruins. Essa é uma grave injustiça. Imagens repetitivas e negativas do *reel* árabe literalmente sustentam retratos adversos ao longo das gerações. O fato é que por mais de um século os produtores têm manchado todo um grupo de pessoas com o mesmo pincel sinistro (SHAHEEN, 2003, p. 176, tradução nossa).

⁶² “A mídia, de várias maneiras, pintou um quadro distorcido que iguala o terrorismo a todo o Islã, e Hollywood reforçou esse estereótipo silencioso, que muitas vezes é extremamente negativo” (RAMJI, 2005, p. 6, tradução nossa).

against the label of Islamic terrorist (RAMJI, 2016, p. 6)⁶³. Nesse sentido, Shaheen (2003, p. 187) observa atentamente que, “huge inroads have been made toward the elimination of many racial and ethnic stereotypes from the movie screen, but Hollywood’s stereotype of Arabs remains unabated. Over the last three decades stereotypical portraits have actually increased in number and virulence”.

Novamente, Hollywood tem mantido historicamente um fluxo constante de imagens preconceituosas, que influenciam na nossa percepção e julgamento em relação ao povo islâmico. Para que esse processo ocorra, os fazedores de cinema (governantes, diretores, produtores, escritores, etc.) insistem em favorecer passiva ou ativamente essas narrativas. Nessa direção, Shaheen afirma que

Rather than having to pen a good joke, the writer inserts a stumbling, bumbling sheikh. Looking for a villain? Toss in an Arab terrorista – we all know what they look like from watching movies and TV. No thought required. As for the audience? Well, it also makes some of us feel better to see ourselves as superior to someone else. If one is no longer allowed to feel superior to Asians, Jews, Latinos, or blacks, at least we can feel superior to those wretched Arabs (SHAHEEN, 2003, p. 190).

De acordo com Shaheen, é possível ainda identificar alguns eventos pontuais que aumentaram a representação dos árabes e dos muçulmanos como terroristas na mídia ocidental, na medida em que inseriram o Oriente Médio na vida cotidiana dos estadunidenses. Esses fatores, em conjunto, ajudaram a modelar a forma em que os filmes estereotipam os árabes e o mundo muçulmano. Mais especificamente:

The image began to intensify in the late 1940s when the state of Israel was founded on Palestinian land. From that preemptive point on—through the Arab/Israeli wars of 1948, 1967, and 1973, the hijacking of planes, the disruptive 1973 Arab oil embargo, along with the rise of Libya’s Muammar Qaddafi and Iran’s Ayatollah Khomeini—shot after shot delivered the relentless drum beat that all Arabs were and are Public Enemy No. 1. Right through the 1980s, the 1990s, and into the twenty-first century, this ‘bad people’ image prevailed, especially during the Palestinian intifada and the Israeli invasion of Lebanon. In 1980, the rabid followers of Iran’s Ayatollah Khomeini held 52 Americans hostage at the US Embassy in Tehran for 444 days. Nightly, TV cameras blazoned across the planet Khomeini’s supporters chanting “Death to America!” and calling our country ‘the Great Satan’ as they burned our flag and, in effigy, Uncle Sam himself (SHAHEEN, 2003, p. 187).⁶⁴

⁶³ “O Islã tem sido continuamente descrito como o “outro”, separado dos valores da democracia e da sociedade ocidental: agora, entretanto, os muçulmanos lutam contra o rótulo de terrorista islâmico” (RAMNJI, 2005, p. 6, tradução nossa).

⁶⁴ A imagem começou a se intensificar no final dos anos 1940, quando o Estado de Israel foi fundado nas terras palestinas. A partir desse ponto preventivo – através das guerras árabe/israelense de 1948, 1967 e 1973, o sequestro de aviões, o embargo do petróleo árabe em 1973, junto com a ascensão do Muammar Qaddafi na Líbia e o Aiatolá Khomeini no Irã – tiro após tiro produziu a batida implacável do tambor que todos os árabes foram e são o Inimigo Público Nº 1. Por toda a década de 1980, 1990 e no século XXI, essa imagem de ‘pessoas más’ prevaleceu, especialmente durante a Intifada palestina e a invasão israelense no Líbano. Em 1980, os seguidores fervorosos do

Parte-se, assim, da percepção que o cinema é produzido dentro desses contextos. A análise fílmica, por sua vez, ajuda a compreender o mundo reproduzido nesses enredos, ainda que os filmes analisados não necessariamente compreendam todos os problemas do momento social e histórico em que foram feitos.

A Guerra Civil Libanesa é retratada no filme *Spy Game* (Jogo de Espiões, 2001)⁶⁵, de Tony Scott. Na trama o veterano agente da CIA, Nathan Muir (Robert Redford), descobre que seu antigo protegido no serviço de treinamento da CIA, Tom Bishop (Brad Pitt), está agora preso na China e sentenciado à morte dentro de 24 horas, em Beijing. A CIA, por sua vez, está considerando deixar que a execução ocorra livremente, no intuito de evitar um escândalo internacional que exponha os motivos da presença secreta da agência de inteligência no país. É nesse cenário que, no dia de sua aposentadoria, Muir relembra os anos de treinamento de Bishop, que também serviu na Guerra do Vietnã e posteriormente foi recrutado pelo agente Muir. Cabe mencionar ainda que o filme foi revisado pela própria agência da CIA, que desde a criação do cargo de “*entertainment industry liaison officer*”⁶⁶, em 1996, passa a intervir oficialmente nos filmes em que a agência aparece.

O importante aqui é destacar a segunda parte do filme, haja vista que, após a primeira hora, grande parte da trama que ocorre por meio de longos *flashbacks* é dedicada à missão do personagem coadjuvante em Beirute, no Líbano. No contexto da Guerra Civil Libanesa (1975-1990), o filme retrata a operação da CIA que tinha o xeque Ali Salameh como alvo, nesse caso a missão de Bishop (Brad Pitt) era fazer contatos, se aproximar do xeque e conseqüentemente planejar o assassinato dele. Tudo isso já estava automaticamente justificado para o espectador, dado que o xeque liderava uma facção terrorista que havia atacado americanos, inclusive em uma das embaixadas norte-americanas no Líbano, na qual morreram 212 pessoas, a maioria civis.

Na primeira fase da missão, Bishop usará a sua nova relação em Beirute com a britânica Elizabeth Hadley (Catherine McCormack), uma voluntária nos campos de refugiados e amiga do prestigiado doutor da família Ahmad, que também trabalha no campo de refugiados. Assim,

Aiatolá Khomeini do Irã mantiveram 52 cidadãos americanos como reféns na Embaixada dos Estados Unidos no Teerã por 444 dias. Todas as noites, câmeras de TV espalhavam-se pelo planeta, apoiadores de Khomeini gritando ‘Morte à América!’ e chamando nosso país de ‘o Grande Satã’ enquanto queimavam nossa bandeira e, como efígie, o próprio Tio Sam (SHAHEEN, 2003, p. 187, tradução nossa).

⁶⁵ SPY GAME (JOGO DE ESPÍOES). Direção de Tony Scott. Produção de Marc Abraham, Douglas Wick. Intérpretes: Robert Redford, Brad Pitt, Stephen Dillane, Larry Bryggman, Catherine McCormack, Marianne Jean-Baptiste, Amidou, Charlotte Rampling, Matthew Marsh, Todd Boyce, Michael Paul Chan. Roteiro: Michael Frost Beckner, David Arata. Música: Harry Gregson-Williams. Los Angeles: Universal Pictures, Metropolitan Filmexport, 2001. (126 min).

⁶⁶ “oficial de conexão com a indústria de entretenimento”.

o doutor será o meio de aproximação entre Bishop e o xeque, que através de uma troca de favores (o agente Muir oferece ao doutor informações privilegiadas sobre o assassinato dos seus pais), aceitará fazer parte da missão. Em contrapartida, a CIA (e especialmente o agente Muir) sugere o contato com a Milícia Libanesa no intuito de garantir o sucesso da missão. Muir faz o seguinte relato aos agentes: “I met with the Lebanese militia... who were more than just a little excited about even the possibility... of putting their bomb squad into action against the sheik... in case the plan with the doctor failed. The militia was purely a backup. Not a real option” (SPY GAME, 2001).⁶⁷ E para dar ainda mais legitimidade, o agente Muir reforça que “Intelligence showed us that he was planning a major attack... on the civilian sector of West Beirut. We were on the clock, and we knew this was our only chance. It was imperative that everything went according to plan” (SPY GAME, 2001).⁶⁸

O filme avança e a relação entre os atores principais é abalada após um diálogo entre os agentes e Elizabeth, na cena, Muir instiga Bishop sobre o passado e as relações atuais de Elizabeth. O importante aqui é a descoberta de que Elizabeth, na verdade, possui contato com o Hezbollah.

Na figura 1, é possível perceber como o doutor não é visto como uma ameaça ao mundo ocidental, sua imagem aqui, serve como contraste aos “selvagens” da milícia que são apresentados na sequência seguinte.



Figura 1. Cena de Spy Game, 2001.

⁶⁷ "Falei com a Milícia Libanesa que adorou a possibilidade de usar suas bombas contra o xeque... Caso o plano do médico falhasse. A milícia era só um plano B. Não queríamos usá-la" (SPY GAME, 2001; tradução nossa).

⁶⁸ "Soubemos que ele estava planejando um grande ataque ao setor civil ocidental de Beirute. Nosso tempo era curto, e sabíamos que seria nossa única chance... por isso era vital que tudo ocorresse conforme o plano" (SPY GAME, 2001; tradução nossa).

É nesse cenário hostil retratado no filme que a milícia entra em cena explodindo pessoas e prédios indiscriminadamente, apesar do alvo inicial ser somente o xeque. A missão é concluída em meio ao caos e a destruição, a cena é marcada pelo último diálogo entre Muir e Bishop:

BISHOP: Happy?

MUIR: 74 casualties, an entire apartment block levelled... one dead terrorist. Yeah, happy.

BISHOP: We have some fucked-up barometer for success, don't we? (SPY GAME, 2001).⁶⁹

Em *Spy Game* a Guerra Civil Libanesa é utilizada como um mero pano de fundo para a trajetória heroica de Bishop em sua primeira grande missão para a CIA. O filme, portanto, não expõe que ao longo desse período os israelenses atacaram basicamente todo o território libanês, e que as tropas americanas, que deveriam permanecer neutras no conflito, se posicionaram ao lado dos israelenses, tolerando os constantes bombardeios em todo o país, além frequente violação dos direitos humanos.⁷⁰

Semelhantemente, os manifestos, apelos e reivindicações do povo libanês não aparecem em nenhum momento durante a projeção. Talvez o mais interessante a destacar, aqui, é que essas vozes são totalmente excluídas da narrativa e o espectador sequer percebe sua existência. Isso porque, a intenção do filme é construir para o espectador a perspectiva de um povo terrorista e desequilibrado, ou seja, os muçulmanos xiitas são retratados como fanáticos e, portanto, não merecem a mesma empatia que o espectador sente diante da situação do agente Bishop. A própria escolha de Brad Pitt para personificar o agente demonstra a preocupação por utilizar um modelo de beleza que já atraia o público e o distinga dos demais da região.⁷¹

Já a história que será contada no filme *Black Hawk Down* (Falcão Negro em Perigo, 2001)⁷², de Ridley Scott, retrata a complexa situação na Somália. A trama do filme se inicia

⁶⁹ **BISHOP:** Está feliz?. **MUIR:** 74 mortos e um quarteirão destruído para matar um terrorista. Feliz!. **BISHOP:** Temos uma ideia de sucesso bem doentia, não? (SPY GAME, 2001).

⁷⁰ Para mais detalhes sobre a Guerra Civil Libanesa e, especificamente, sobre os eventos relatados no filme analisado, ver: COSTA, Renatho. **O islamismo e suas implicações no processo democrático libanês.** [dissertação], Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06072007-121530/publico/TESE_RENATO_JOSE_COSTA.pdf

⁷¹ Além disso, o filme arrecadou um valor surpreendente de \$143,049,560 ao redor do mundo (ver: https://www.boxofficemojo.com/release/r12138277377/?landingModalImageUrl=https%3A%2F%2Fm.media-amazon.com%2Fimages%2FG%2F01%2FIMDbPro%2Fimages%2Fhome%2FwelcomeToBomojov2_CB15714_21611.png; acessado em: 01/11/2019).

⁷² BLACK HAWK DOWN (FALCÃO NEGRO EM PERIGO). Direção de Ridley Scott. Produção de Jerry Bruckheimer, Ridley Scott, Branko Lustig, Chad Oman, Mike Stenson, Simon West, Lucio Trentini, Angela Quiles, Charles Newirth. Roteiro de Mark Bowden, Ken Nolan. Estados Unidos. Distribuição: Jerry Bruckheimer Films, Revolution Studios, Scott Free Productions, 2001, (148 min).

com uma melancólica trilha sonora, seguida de uma frase atribuída a Platão: “somente os mortos viram o final da guerra”. O espectador imediatamente é imerso no cenário de desolação, morte e fome. Trata-se de um país com pobreza generalizada, uma expectativa de vida de no máximo 48 anos, uma mortalidade infantil de 116,3 mortes a cada 1.000 nascimentos, alto nível de analfabetismo, e além de tudo, o gasto mais alto é com armas (NIGRA, 2009). O país constitui, portanto, o alvo perfeito para o discurso de Bush: “trabalharemos com afinco para levar a esperança da democracia, do desenvolvimento, dos mercados livres e do livre comércio a cada um dos quadrantes do mundo” (2002, p. 80).

Em *Black Hawk Down* a única pista que o espectador tem sobre o que está acontecendo na Somália é o texto de apresentação do filme, que diz:

BASED ON AN ACTUAL EVENT
SOMALIA – EAST AFRICA
1992
Years of warfare among rival clans causes famine on a biblical scale.
300,000 civilians die of starvation.
Mohamed Farrah Aidid, the most powerful of the warlords, rules the capital Mogadishu.
He seizes international food shipments at the ports. Hunger is his weapon.
The world responds. Behind a force of 20,000 U.S. Marines, food is delivered and order is restored.
April 1993
Aidid Waits until the Marines withdraw, and then declares war on the remaining U.N. peacekeepers.
In June, Aidid’s militia ambush and slaughter 24 Pakistani soldiers, and begin targetin American personnel.
In late August, America’s elite soldiers, Delta Force, Army Rangers and the 160th SOAR are sent to Mogadishu to remove Aidid and restore order.
The mission was to take three weeks, but six weeks later Washington was growing impatient (BLACK HAWK DOWN, 2001).⁷³

Ainda que se trate de um filme do gênero de guerra e de caráter semidocumental, Ridley Scott acaba informando os espectadores de maneira parcial, especialmente no que se refere aos somalis que, abandonados pelos Estados Unidos com o fim da guerra fria, se voltaram contra a ajuda (que está mais para ingerência) estadunidense nesse novo cenário. Assim, a retratação da intervenção dos Estados Unidos no conflito, que ocorre em paralelo às missões de paz da ONU,

⁷³ BASEADO EM FATOS REAIS. Somália – África Oriental – 1992. Anos de guerra entre clãs rivais causa uma fome de proporções épicas. 300.000 civis morrem de fome. Mohamedi Farrah Aidid, o mais poderoso dos Senhores da Guerra, governa a capital, Mogadíscio. Ele se apodera das remessas internacionais de comida nos portos. A fome é sua arma. O mundo responde. Com uma ajuda de 20.000 fuzileiros dos Estados Unidos, a comida é entregue e a ordem é restaurada. Aidid espera a retirada dos fuzileiros e então declara guerra às “forças de paz” (capacetes azuis) da ONU que permaneciam. Em junho, a milícia de Aidid embosca e mata brutalmente 24 soldados paquistaneses, e começa a ter como objetivo atacar o pessoal norte-americano. Em fins de agosto, a Delta Force, soldados de elite dos Estados Unidos da América, os Rangers do Exército e o 160° SOAR foram enviados a Mogadisco para derrubar Aidid e restaurar a ordem. A missão deveria durar três semanas, mas seis semanas mais tarde, em Washington, a impaciência crescia (BLACK HAWK DOWN, 2001).

é justificada com “base na crença de que se pode levar a paz a uma nação utilizando-se o recurso de bombardeá-la” (NIGRA, 2009, p. 34). Além disso, o filme conta com sequências extremamente rápidas, sem tempo para qualquer reflexão sobre o conflito ou o povo somali.

Contudo, Nigra aponta que, “as Nações Unidas praticamente invadiram a Somália, buscando impor um conjunto de valores políticos, sociais e econômicos entendidos como lógicos, humanos e eticamente nobres” (2009, p. 16). Além disso, conforme a análise de Nigra,

É um filme muito interessante pela surpreendente simplificação de um conjunto de problemas cuja complexidade mereceria um tratamento um pouco mais amplo e respeitoso, mas também porque se pretende tergiversar de forma grotesca sobre uma ação internacional dos Estados Unidos e das Nações Unidas, caracterizada pela soberba, o despreço pela diferença e a ignorância de elementos políticos e culturais mínimos do território onde estava (NIGRA, 2009, p. 15).

Em cena subsequente, mostram-se os alimentos enviados por organizações internacionais sendo confiscados pela Milícia de Aidid, que passa a atirar sobre uma multidão de civis desarmados. A hostilidade dos milicianos somalis com as organizações internacionais, reforça que a missão dos Estados Unidos naquele país é levar a civilização e a liberdade contra a barbárie e o terror.

A sequência começa com um homem em vestes islâmicas brancas, entoando uma canção em árabe. A cena corta para o deserto, onde um homem faz sua prece ao lado de um fuzil. O evidente simbolismo dessa sequência associa a imagem do islamismo com a violência e o terror. Influenciando na formação de uma perspectiva negativa dos povos islâmicos por parte dos espectadores. Além disso, a constante associação dos somalis com a milícia serve como um elemento desumanizador.



Figura 2. Cena do filme *Black Hawk Down*, 2001.

Black Hawk Down é um filme no qual dos seus 144 minutos de duração, cerca de 100 são dedicados a retratar as 15 horas de uma impiedosa e sangrenta batalha. Nesse momento, o artifício narrativo utilizado é emprestado de filmes de horror, no sentido que conforme o filme avança a imagem do mal/inimigo vai ficando mais nítida e próxima do espectador.



Figura 3. Cena de *Black Hawk Down*, 2001.

A composição geral do filme chama a atenção para as vantagens tecnológicas dos Estados Unidos através de *Black Hawks* (Falcões), *Little Birds* (Passarinhos), jipes, armas e muita munição. Exaltando a organização e a superioridade tecnológica estadunidense em contraste com a milícia e a população somali (homem, mulher, criança) que luta com pedras, pistolas, metralhadoras e lançadores de míssil. Os soldados americanos, por sua vez, são retratados como seres superiores que respeitam as regras do jogo (*rules of engagement*), sempre emanando a mensagem que ninguém será deixado para trás.

Com isso, a tensão entre civilização e barbárie é o fio condutor do filme, que constantemente reforça a missão do homem branco de civilizar e levar valores éticos para o inimigo brutal, insensível, inumano e egoísta (NIGRA, 2009). É por isso que,

Particularmente quando visam promover abertamente a democracia, as Operações de Paz enfrentam outros desafios à sua legitimidade: afinal, elas representam uma ordem internacional que não é, em si mesma, plenamente legítima. É fácil para as elites locais caracterizar as intervenções internacionais como tentativas de renovar políticas imperialistas ou, ainda, como novas versões do argumento do ‘fardo do homem branco’, uma vez que as memórias do passado colonial estão muito vivas (CEPIK, 2010, p. 213).

De acordo com Nigra (2009), o filme recebeu um apoio militar das Forças Armadas estimado em um milhão de dólares, contudo, para receber os recursos foram necessárias diversas restrições no roteiro, haja vista que todos os roteiros submetidos são devidamente censurados por esse departamento específico do Pentágono que avalia a representação do exército norte-americano no cinema. Para o autor,

Esses exemplos mostram alguns dos problemas enfrentados pelos produtores de Hollywood ao filmar, mas também a escassa preocupação em mostrar os fatos históricos com um grau de suficiente objetividade. A negociação entre Hollywood e o Pentágono não levava em conta o ponto central, que seria a transmissão exata dos fatos (pelo menos, quando se fizessem filmes históricos ou sobre fatos acontecidos, ou com base em fatos reais). Os produtores têm objetivo de lucro, e quando a realidade se interpõe em seu caminho, ela é fácil e rapidamente sacrificada; o Pentágono tem o objetivo de construir uma visão da verdade dos fatos que justifique seus atos, de forma independente caso resultem funcionais ao objetivo que os origina (a defesa dos interesses do seu país) (NIGRA, 2009, p. 35-36).

Black Hawk Down, trata, portanto, de retratar uma guerra assimétrica, “nos quais um dos combatentes dispõe de meios incomparavelmente maiores que os de outro ou dos outros” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 82). No filme, os Estados Unidos, para manter seu status de potência militar dominante, empregam deliberadamente o uso da força, automaticamente isso é tido como algo natural para a garantia da segurança das forças estadunidenses, que se encontram frequentemente em desvantagem em relação às estratégias de guerrilha da milícia somali. Na qual, os guerrilheiros de Aidid buscam constantemente “inverter a relação do poder militar e transformar a fraqueza em força” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 82). Assim como aponta Nigra, os desdobramentos do conflito apontam para “um desastre humano com milhares de mortos, feridos e mutilados” (NIGRA, 2013, p. 16). Até porque, nesse tipo de conflito “os corpos dos inimigos certamente existem para morrer (e cada vez mais as baixas entre os inimigos, sejam civis ou militares, não são informadas ou sequer calculadas) (HARDT; NEGRI, 2005, p. 76).

4.2 IMPERIALISMO CONTEMPORÂNEO

Em o Novo Imperialismo, David Harvey parte para a análise da “atual condição do capitalismo global e o papel que um ‘novo’ imperialismo poderia estar desempenhando em seu âmbito” (HARVEY, 2004, p. 12), por meio do entendimento das tendências do capitalismo contemporâneo, o autor identifica a acumulação por espoliação ou acumulação primitiva como

principal elemento do novo imperialismo. Para Harvey (2003, p. 124), “o que a acumulação por espoliação faz é liberar um conjunto de ativos (incluindo força de trabalho) a custo muito baixo (e, em alguns casos, zero). O capital sobre acumulado pode apossar-se desses ativos e dar-lhes imediatamente um uso lucrativo”. Trata-se de uma resposta neoliberal para a mudança da lógica do modo de produção capitalista (MPC) a partir dos anos 1970, que impede a reprodução ampliada do capital. O novo imperialismo é, nesse sentido, o velho imperialismo em um tempo e lugar distinto.

Nesse momento, tendo em vista a disseminação global do capitalismo, o surgimento da doutrina neoliberal constitui o mecanismo essencial para a expansão desse novo sistema econômico, ao mesmo tempo em que deu início ao estágio do imperialismo neoliberal. Assim, o projeto neoliberal empenhava-se para impor estruturas de dominação e de exploração através de políticas como, privatização, liberalização do mercado, injeção de matérias-primas baratas e instituições mediadoras com apoio do poder estatal (como o FMI para os fracos), promovendo, portanto, uma série de mudanças na forma do Estado. Aqui, a segurança é removida da esfera teórica tradicional em que foi colocada e se torna a segurança de grupos sociais por interesses socioeconômicos específicos.

Ainda, na avaliação de Chomsky,

Quando o Estado está comprometido com tais políticas, deve de alguma forma buscar uma maneira de distrair a população, para impedi-la de ver o que está acontecendo ao seu redor. Não há muitas maneiras de fazer isso. As mais comuns são inspirar medo e inimigos terríveis que estão prestes a nos subjugar e reverenciar nossos grandes líderes, que nos salvam a tempo do desastre (CHOMSKY, 2005, p. 85).

Através de abordagens como novo imperialismo, é possível compreender como os Estados Unidos exercem e ampliam o seu poder em um mundo contemporâneo, isso porque, “para manter o processo de acumulação capitalista, o Estado promove práticas de imperialismo que alimentam a acumulação por espoliação” (LEITE, 2014, p. 516). Isso pode ser percebido claramente no âmbito do império norte-americano, que têm o domínio de um poder único, sem barreiras espaciais e que está além de qualquer potência capitalista. Ademais, para Harvey (2004, p. 15), “têm havido muitos tipos diferentes de império (...). A partir desse heterogêneo grupo, podemos concluir com facilidade que há considerável espaço de manobra quanto ao modo de conceber, administrar e implantar ativamente o império”. É nesse sentido que o autor destaca o modo específico de poder imperial seguido pelos Estados Unidos:

defino aqui a variedade especial dele chamada ‘imperialismo capitalista’, como uma fusão contraditória entre ‘a política do Estado e do império’ (o imperialismo como projeto distintivamente político da parte de atores cujo poder se baseia no domínio de um território e numa capacidade de mobilizar os recursos naturais e humanos desse território para fins políticos, econômicos e militares) e ‘os processos moleculares de acumulação do capital no espaço e no tempo’ (o imperialismo como um processo político-econômico difuso no espaço e no tempo no qual o domínio e uso do capital assumem a primazia) (HARVEY, 2004, p. 31).

Para Harvey (2004), os processos políticos e econômicos são conduzidos pelas estratégias do Estado e do império. É nesse sentido que os Estados Unidos tinham como um de seus objetivos expandir a sua agenda estratégica de segurança nacional. Essa expansão ocorre para garantir os interesses essenciais da política econômica estadunidense, entre eles, o acesso às reservas de recursos energéticos não renováveis, especialmente aqueles pelos quais os Estados Unidos mantêm uma relação de dependência externa, como o petróleo. O que resultou também em um plano estratégico mais amplo, tendo em vista que a disputa pelo controle das reservas se torna ainda mais suscetível na era contemporânea.

Como consequência, durante as décadas de 1970 e 1980, a geopolítica dos recursos energéticos adquire força e destaque. Na mesma medida, o discurso do uso da incontestável força militar norte-americana para a exploração e uso do petróleo externo se torna agenda de governo. A invasão soviética ao Afeganistão em 1979, nesse sentido, não foi só um cenário favorável para os Estados Unidos, como expõe Tariq Ali, tratava-se de uma armação dos serviços de inteligência norte-americanos para atrair os russos para a guerra, mais detalhadamente:

Brzezinski: (...) segundo a versão oficial da história, a CIA ajudou os *mujahidin* durante 1980, isto é, depois de o exército soviético invadir o Afeganistão em 24 de dezembro de 1979. Mas a realidade, guardada até agora, é completamente diferente: de fato, foi em 3 de julho de 1979 que o presidente Carter assinou a primeira diretiva para ajuda secreta aos opositores do regime pró-soviético em Cabul. E naquele mesmo dia eu escrevi um bilhete para o presidente, explicando que em minha opinião essa ajuda ia induzir uma intervenção militar soviética. (...)

P: Quando os soviéticos justificaram a intervenção afirmando que pretendiam lutar contra um envolvimento secreto dos Estados Unidos no Afeganistão, as pessoas não acreditam. Mas havia uma base de verdade. O senhor não se arrepende?

B: Me arrepender de quê? Aquela operação secreta foi uma ideia excelente. Teve o efeito de atrair os russos para a armadilha do Afeganistão, e você quer que eu me arrependa? No dia em que os soviéticos atravessaram oficialmente a fronteira, eu escrevi ao presidente Carter: Agora nós temos a oportunidade de dar à URSS sua guerra do Vietnã. De fato, durante quase dez anos, Moscou teve de manter uma guerra insuportável para o governo, um conflito que trouxe a desmoralização e finalmente o rompimento do império soviético (ALI, 2005, p. 288-289).⁷⁴

⁷⁴ Ali estava se referindo a uma entrevista com o chefe de segurança nacional de Carter (1977-1981) Zbigniew Brzezinski, publicada pelo semanário francês *Le Nouvel Observateur* em janeiro de 1998.

Charlie Wilson's War (Jogos do Poder)⁷⁵ foi lançado em 2007 nos Estados Unidos, baseado no livro *Charlie Wilson's War: The Extraordinary Story of the Largest Covert Operation in History*, de George Crille III. O filme foi dirigido por Mike Nichols, o mesmo diretor que integrou o movimento cinematográfico de renovação e expansão dos limites da linguagem cinematográfica *New American Cinema* (NAC) ou a chamada Hollywood pós-clássica nos anos 1960, de modo que o movimento ganhou destaque por explorar temas críticos ao consumo e ao *american way of life* como um todo. *Charlie Wilson's War*, em contrapartida, é uma apologia aos valores estadunidenses e o que esses valores representam.

O filme foi orçado em US\$75 milhões de dólares, mas teve um faturamento pouco expressivo de público e bilheteria de US\$ 66.661.095 milhões nos Estados Unidos e de US\$ 52.822.351⁷⁶ em outros países. O filme conta com as atuações de Tom Hanks, Julia Roberts, Philip Seymour Hoffman e Amy Adams. Com Hanks, Roberts e Hoffman vivenciando, respectivamente, os protagonistas Charles Wilson, Joanne Herring e Gust Avrakotos, conduzindo o enredo que conta a história do político Charles Wilson e o seu papel fundamental na política externa norte-americana, articulando uma aliança entre os paquistaneses, egípcios, sauditas, israelenses e a própria CIA, para minar a aproximação do Afeganistão com os bolcheviques, além de fomentar uma guerra civil financiada também por Washington.

Ao longo de 102 minutos, a história retratada no filme tem grande relevância até hoje, quando os Estados Unidos lutam contra a ameaça do terrorismo. O papel dos Estados Unidos na guerra afegã é ilustrado através do congressista Charles Wilson, por meio da utilização do serviço de informações dos países aliados no Oriente Médio para a criação e treinamento de uma rede internacional de militantes islâmicos para lutar contra o avanço dos soviéticos no Afeganistão.

O filme dá todas as pistas da construção do discurso para legitimar o envolvimento dos Estados Unidos no Afeganistão. Em um diálogo entre Charlie e Joanne (socialite, ativista religiosa e conservadora), ela diz:

Joanne: This is what I want you to do. I want you to save Afghanistan for the Afghans. I want you to deliver such a crushing defeat to the Soviets that Communism crumbles, and in so doing, end the Cold War (CHARLIE WILSON'S WAR, 2007).⁷⁷

⁷⁵ CHARLIE WILSON'S WAR (JOGOS DO PODER). Direção de Mike Nichols, Produção de Tom Hanks, Celia D. Costas, Gary Goetzman. Roteiro de Aaron Sorkin. Estados Unidos. Distribuidora: Relativity Media, 2008, (102 min).

⁷⁶ Informações de Box Office Mojo.

⁷⁷ "Joanne: É isso que eu quero que você faça. Quero que você resgate o Afeganistão para os afegãos. Quero que derrote contundentemente o comunismo soviético, e fazendo isso, acaba com a Guerra Fria" (CHARLIE WILSON'S WAR, 2007, tradução nossa).

Em seguida, com a ajuda de Joanne, Charlie parte para encontrar o Presidente do Paquistão, Zia, que por sua vez, se mostra insatisfeito com o baixo apoio estadunidense no combate aos russos, para ele, os rifles da Primeira Guerra Mundial oferecidos pelos Estados Unidos não são mais suficientes para lidar com os helicópteros soviéticos. Com isso, Zia convence Charlie a visitar os campos de refugiados. Aqui, o filme põe em evidência os abusos cometidos pelos soviéticos, através de comoventes relatos, como o das crianças mutiladas pelas minas terrestres:



Figura 4. Cena do filme *Charlie Wilson's War*, 2007.



Figura 5. Cena do filme *Charlie Wilson's War*, 2007.

Afghan boy: I saw something shiny on the ground. I thought it was a toy. When I reached down to grab it, it exploded in my hand. I should have known. Because last year my little brother tried to pick up a piece of candy. It split him in half.

Afghan woman: It takes more work to take care of a wounded child than a dead one. So when the Russians cover fields with toy mines, adults who might help with the war effort... have to take care of the children (CHARLIE WILSON'S WAR, 2007).⁷⁸

Com Charlie decidido a mover uma operação militar contra os soviéticos, entra em cena o agente da CIA, Gust Avrakotos, ele explica que o envolvimento dos Estados Unidos no Afeganistão não pretende chamar atenção injetando grandes quantias de dinheiro e armamentos, evitando também uma ação militar direta na região. Assim, a alternativa encontrada por Charlie é contatar seus amigos de Israel e do Egito:

Gus: It's not that simple.

Charlie: Why not?

Gus: Well, for one thing it's covert. **When an Afghan freedom fighter gets captured, it can't be with an American-made weapon on him. That's how a cold war turns into an actual war,** and that's something you want to keep a good eye on.

Charlie: So anything we give them has to look like it could have plausibly been captured from the Soviets.

Gus: Yeah, that's right.

Charlie: You know who's good at that?

Gus: Israel and Egypt.

Charlie: That's right.

Gus: You know what Vickers [colega do Gus, ele estava se referindo a uma explicação detalhada do armamento necessário] just described back there could cost as much as \$40 million.

Charlie: I can get the appropriation (CHARLIE WILSON'S WAR, 2007, grifo nosso).⁷⁹

Em outro momento emblemático do filme, Charlie ainda na busca para conseguir financiar a resistência afegã, em uma das suas manobras, leva a figura Doc Long (Ned Beatty) para os campos de refugiados, que logo aceitou participar da operação e já estava gritando para a multidão “God is great! Allahu Akbar!”⁸⁰. Enquanto isso nos Estados Unidos, os fundamentalistas islâmicos eram festejados como “guerreiros pela liberdade”. Nas figuras 6 e 7, a versão contemporânea do “fardo do homem branco” e seus interesses neoimperiais, pode

⁷⁸ “Menino afegão: Vi algo brilhante no chão. Achei que fosse um brinquedo. Quando fui levá-lo ele explodiu em minhas mãos. Deveria ter imaginado. Porque ano passado meu irmão menor tentou pegar um pedaço de doce. O partiu em dois pedaços.

Mulher afegã: Dá mais trabalho cuidar de um menino ferido do que um morto. Os russos põem minas que imitam brinquedos e os adultos têm que deixar a guerra para cuidar de seus filhos” (CHARLIE WILSON'S WAR, 2007, tradução nossa).

⁷⁹ “Gus: Não é tão simples. Charlie: Por que não? Gus: Primeiro, é segredo. Não podem capturar um afegão com armas dos Estados Unidos. A guerra fria se transformaria numa guerra de verdade. Charlie: Então tudo que dermos a eles vai ter que parecer que são armas capturadas dos soviéticos. Gus: Sim, é isso aí. Charlie: Sabe quem é bom nisso? Gus: Israel e Egito. Charlie: Correto. Gus: Sabe, o que Vickers disse poderia acabar custando \$40 milhões. Charlie: Posso segui-los (CHARLIE WILSON'S WAR, 2007, tradução nossa).

⁸⁰ “Deus é o maior!”

ser facilmente verificada. Em contraste com as figuras 8, 9 e 10, em que retrata a reação dos afegãos ao primeiro acesso privilegiado a equipamentos e tecnologia. De acordo com Ali, isso ocorreu em grande medida, pois, “cobiçadas no fim do século XIX pelo czar russo e pelo vice-rei britânico, as intransponíveis montanhas afegãs permitiram que o país evitasse ser ocupado por qualquer poder colonial” (ALI, 2002, p. 283). É nesse sentido que, “a sociedade afegã nunca passou sequer por uma modernização imperial parcial, permanecendo mais ou menos estacionária durante mais de um século” (ALI, 2002, p. 283).



Figura 6. Cena do filme *Charlie Wilson's War*, 2007.



Figura 7. Cena do filme *Charlie Wilson's War*, 2007

Em seguida, somos levados para as montanhas do Afeganistão, onde podemos ver que, de fato, os armamentos mandados para os *mujahidins*, como lançadores de mísseis para atingir os helicópteros soviéticos, conseguem causar um prejuízo irreversível à força aérea da URSS. O sucesso da operação levou a um aumento constante das verbas, que salta de 5 milhões para 500 milhões de dólares.



Figura 8. Cena do filme *Charlie Wilson's War*, 2007.



Figura 9. Cena do filme *Charlie Wilson's War*, 2007.



Figura 10. Cena do filme *Charlie Wilson's War*, 2007

É interessante notar que, nesse momento específico da trama, o diretor opta por intercalar as cenas entre imagens filmadas com câmeras profissionais e imagens no estilo *found footage* (filme se passando por um documentário e/ou filmado com uma simples filmadora), tudo isso, no intuito de trazer veracidade ao enredo. Em seguida, a retirada da URSS do Afeganistão é marcada pelo acordo de paz assinado pelos Estados Unidos, URSS, Afeganistão e Paquistão em Genebra em 1988. Esse tratado previa a retirada das tropas soviéticas do Afeganistão e com isso o retorno dos refugiados afegãos que viviam no Paquistão.

No final do filme, Charlie ainda demonstra se importar com o futuro das crianças em campos de refugiados e volta a pedir verbas, agora para a construção de uma escola, mas o seu pedido é negado com desprezo. O filme evidenciou, nesse aspecto, o cenário interno do Afeganistão no início da década de 1990 após a retirada do apoio estadunidense, um país desestruturado, sem infraestruturas e destruído pela guerra.

Ainda no contexto do poder imperial estadunidense, em 1990, a invasão do Kuwait pelo Iraque que levou a Guerra do Golfo é um exemplo importante. Tendo em vista que a agressão iraquiana resultou em um conjunto de operações militares dos Estados Unidos e seus aliados no Oriente Médio, essa investida militar ajuda a explicitar a relação de dependência entre poder e petróleo no âmbito do império. A questão mais interessante, talvez possa ser a repetição dos mesmos truques dos Estados Unidos para atrair novas guerras. No sentido que, ‘the 1990-1 Iraq-Kuwait crisis was widely seen as American trick to lure Saddam’s Iraq, the strongest force

in the Arab world, into a trap, with the result that its ability to project power had been greatly diminished” (FAWCETT, 2009, p. 292).⁸¹

O filme *Jarhead*⁸², traduzido no Brasil como Soldado Anônimo, foi lançado em janeiro de 2005, nos Estados Unidos. Em linhas gerais, a trama narra as memórias do escritor e *Marine* (fuzileiro naval) dos Estados Unidos Anthony Swofford na Guerra do Golfo, indo além da demonstração massiva de poder militar estadunidense. O filme foi baseado no *best-seller* do mesmo nome e dirigido por Sam Mendes, mesmo diretor de filmes como, *American Beauty* (Beleza Americana, 1999), *Revolutionary Road* (Foi Apenas um Sonho, 2008), *Skyfall* (077 - Operação Skyfall, 2012) e *1917* (2019).

Jarhead por pontuar as condições do soldado na guerra a partir da perspectiva do indivíduo, utilizando-se de uma representação fotográfica, objetiva e realista, foi comparado a outros filmes do mesmo gênero lançados em décadas anteriores como *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) e *Full Metal Jacket* (Nascido para Matar, Stanley Kubrick, 1987). Em *Jarhead*, entretanto, o diretor trabalha com relatos novos e mais complexos dessas experiências, ao invés de uma representação cinematográfica puramente carregada de brutalidade, ação, sangue e violência (WILZ, 2010, p. 594). Nesse sentido, *Jarhead* apresenta uma imagem distinta da guerra, de maneira que “the film presented a series of mounting anticlimaxes and a depiction of war where Marines end up primarily fighting against boredom, existential misery, and military impotence” (WILZ, 2010, p. 594)⁸³.

Sam Mendes ao assumir a direção de *Jarhead*, se propõe a abordar como a vivência desses eventos constituem uma ameaça à saúde do soldado, tendo em vista o transtorno de estresse pós-traumático desencadeado pelos traumas da guerra, além dos reflexos em termos de ansiedade e insegurança na sociedade e na política doméstica estadunidense. É o que podemos observar na comovente voz em *off* de Swofford, interpretado por Jake Gyllenhaal, narrando essas experiências:

A story. A man fires a rifle for many years... and he goes to war. And afterward, he turns the rifle in at the armory... and he believes he's finished with the rifle. But no matter what else he might do with his hands, love a woman, build a house, change his son's diaper... his hands remember the rifle (SAM MENDES, 2005).

⁸¹ “A crise Iraque-Kuwait de 1990-1 foi amplamente vista como um truque americano para atrair o Iraque de Saddam, a força mais forte do mundo árabe, para uma armadilha, com o resultado que sua capacidade de projetar poder diminuiu muito” (FAWCETT, 2009, p. 292, tradução nossa).

⁸² JARHEAD (SOLDADO ANÔNIMO) Direção de Sam Mendes. Produção de Bobby Cohen *et al.* Estados Unidos. Distribuidora: Red Wagon Entertainment; Neal Street Productions; Motion Pictures KAPPA Produktionsgesellschaft, 2005, (123 min).

⁸³ “O filme apresentou uma série de anticlimaxes crescentes e uma representação da guerra em que os fuzileiros navais acabam lutando principalmente contra o tédio, a miséria existencial e a impotência militar” (WILZ, 2010, p. 594, tradução nossa).

Ao longo do filme, Swofford retrata ele próprio como um *Marine* que não se adaptou aos moldes do exército estadunidense e, por isso, levanta questionamentos sobre o seu propósito na vida, ao mesmo tempo em que tenta compreender o sentido da Guerra do Golfo. O filme também se apoia em outros personagens para compor a imagem dos soldados estadunidenses nesse cenário, entre eles, destaca-se o Sargento Sykes (Jamie Foxx) que comanda a *Operation Desert Storm* (Operação Tempestade no Deserto), impulsionado por um patriotismo acentuado e Dave Fowler (Evan Jones), a figura imatura, sanguinária e inconsequente do filme, apresentada sempre em contraste a Swofford.

Jarhead foi reconhecido por retratar a Guerra do Golfo ao mesmo tempo em que foi exibido durante a segunda guerra no Iraque, sendo direcionado a um público *mainstream*. O filme representava, nesse sentido, um paralelo do conflito com os mesmos inimigos e os mesmos soldados americanos considerados heróis.

A partir das cenas iniciais do filme o espectador passa a seguir os passos do protagonista e é apresentado aos relatos e percepções dele próprio a respeito de sua atividade como *Marine*. Assim, é possível acompanhar o processo de treinamento de Swofford, que segue por um típico programa de formação e coesão militar. Ao longo de quatro meses de espera para o início da guerra, é possível perceber a exaltação dos soldados e da instituição militar, ainda que o filme se posicione como defensor de um discurso anti-guerra. Isso porque, com a ajuda de cenas como trotes e rituais de iniciação humilhantes e violentos, ocorre a construção de vínculos fraternais entre Swofford e os seus companheiros soldados, na mesma medida em que é possível estabelecer uma aproximação entre personagens e público.

Na cena seguinte, letreiros nos informam que estamos no deserto e é definida a missão dos soldados de proteger os poços de petróleo. Nesse momento, os Estados Unidos despacharam uma enorme força militar para o Golfo, a qual a Inglaterra se aliou, tudo isso apoiado pelas ditaduras das famílias que governam os países petrolíferos no Golfo.

Todos os elementos para justificar o envolvimento militar dos Estados Unidos na Guerra do Golfo estão no discurso persuasivo do tenente-coronel Kazinski (Chris Cooper), como a criação de inimigos e figuras de retórica:

Saddam Hussein's got one million Iraqi soldiers. And some of those boys have been fighting... since you were nine or ten years old. They are tough. They will stop at nothing. They've used nerve gas against Iranians and the Kurds. I know what you're thinking: 'Let's kick ass and take names... and end this shit the day before yesterday'. But the bureaucrats have a lot of jawboning to do. So for now, these Iraqis who have raped and pillaged poor little Kuwait are not yet in our gun sights. Our current mission is to protect the oil fields... of our good friends in the Kingdom of Saud until further notice. And gentlemen, I'm talking a lot of oil (...) You will maintain a constant state

of suspicious alertness... and one day soon Saddam Hussein is gonna regret pulling this sorry shit (JARHEAD, 2005).⁸⁴

Contudo, *Jarhead* se distingue de outros filmes do gênero, justamente, pela sua aura de autenticidade em retratar o aspecto humano no contexto da guerra. Conforme o filme avança, a demonstração de desconforto dos soldados aumenta, ao passo que se tornam sensíveis ao que veem. Principalmente por essa sequência, o filme indica que a instabilidade psicológica se torna um elemento constante. Quando os *marines* encontram os corpos de civis iraquianos completamente reduzido as cinzas, o desprezo pelo outro é comprovado, ainda que apenas por uma pequena parte dos soldados. Em um certo momento Fowler diz: “the whole goddam desert is shitting dead ragheads. Have we done anything? Have we done anything but walk around in the sand? I dind’t kill him. He’s dead” (JARHEAD, 2005).⁸⁵ Essas construções reforçam as dualidades entre “nós” e “eles”. Isso pode ser analisado também em uma cena que Swofford comenta: “Então é assim que eles se parecem!”, quando finalmente consegue ver o rosto do inimigo através da mira de seu rifle.

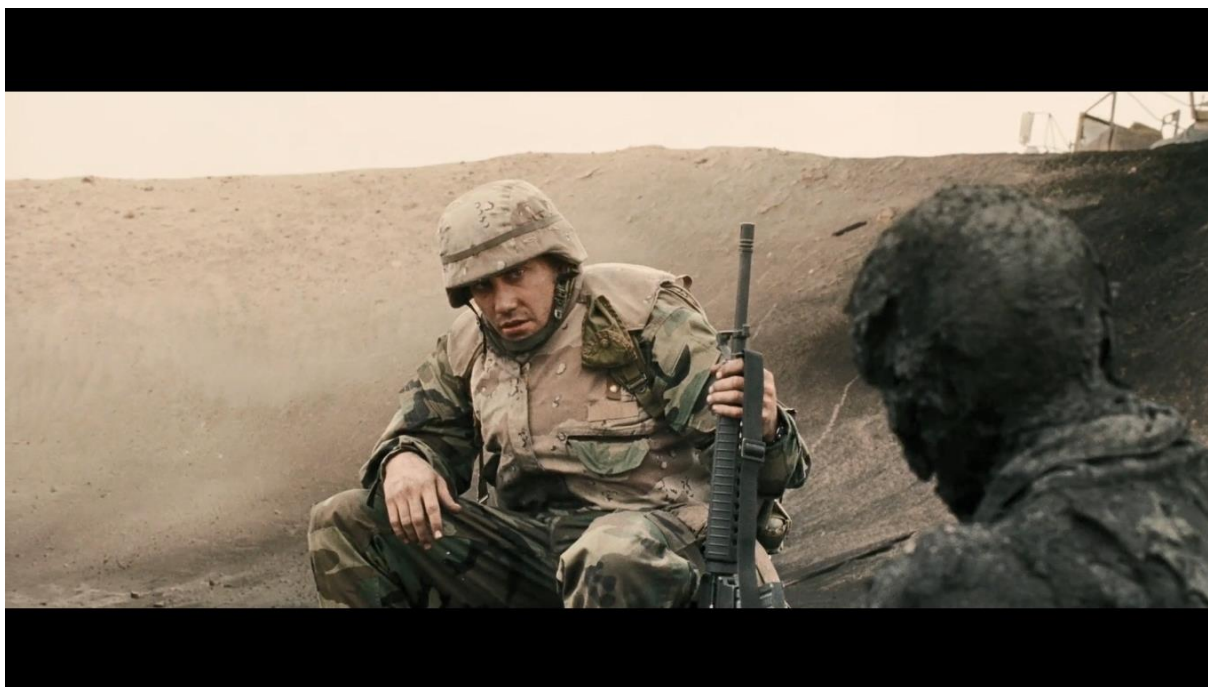


Figura 11. Cena do filme *Jarhead*, 2005.

⁸⁴ Saddam Hussein tem um milhão de soldados iraquianos. Alguns deles lutam desde que vocês tinham nove ou dez anos. Eles são durões. Não vão parar por nada. Usaram gás nervoso contra iraquianos e os curdos. (...) Sei o que estão pensando: ‘Vamos acabar com eles... e acabar com essa merda ontem’. Mas os burocratas têm muito papo pela frente. Então, por enquanto, os iraquianos que estupraram e roubaram o pobre Kuwait ainda não estão na nossa mira. Nossa missão atual é proteger os poços de petróleo dos nossos amigos da Arábia Saudita até segunda ordem. E, senhores, falo de muito petróleo. (...) Fiquem em estado de alerta constante e um dia, em breve, Saddam Hussein se arrependerá de ter começado essa merda (JARHEAD, 2005, tradução nossa).

⁸⁵ “Todo o deserto está lotado de árabes imundos. Fizemos alguma coisa? Fizemos algo além de andar na areia? Não o matei. Estava morto” (JARHEAD, 2005, tradução nossa).

Haja vista a concentração militar de quinhentos milhões de soldados na região próxima às fronteiras iraquianas, não havia a possibilidade de o Iraque desocupar o Kuwait de modo pacífico, assim, o Iraque acaba colocando fogo nos poços de petróleo. Tal aspecto é representado graficamente no filme de Sam Mendes. Entretanto, o filme falha em considerar uma retratação dos outros atores envolvidos no conflito, por isso, é preciso recorrer a outros autores para uma explicação um pouco mais detalhada desses fatores. Para Louise Fawcett,

The Gulf micro-political climate should be viewed as a condensed area of its own, because of the concentration of much of the world's oil resources and the slender and precarious geography through which those hydrocarbons and the goods traded against them have to pass. The scalene triangle of power in Gulf, between the two regional powers, Iran and Iraq, and the six predominantly small and micro-states (loosely bonded together as the Gulf Cooperation Council (GCC), the difficulty of achieving a balance of power, and the intense experiences of conflict and instability since the late 1970s heighten the sense of uncertainty that characterizes it (FAWCETT, 2009, p. 294).⁸⁶



Figura 12. Cena do filme *Jarhead*, 2005.

A sequência fundamental para compreendermos a intensa assimetria de recursos entre os Estados Unidos e as forças sub-regionais, é retratada, mais uma vez, através dos olhos de

⁸⁶ O clima micropolítico do Golfo deve ser visto como uma área condensada, por causa da concentração de muitos dos recursos petrolíferos mundiais e da geografia precária pela qual esses hidrocarbonetos e os bens comercializados contra eles têm de passar. O triângulo escaleno de poder no Golfo, entre as duas potências regionais, Irã e Iraque, e os seis predominantemente pequenos e microestados (vagamente ligados como o Conselho de Cooperação do Golfo (GCC), a dificuldade de alcançar um equilíbrio de poder e as experiências intensas de conflito e instabilidade desde o final dos anos 1970 aumentam a sensação de incerteza que os caracteriza (FAWCETT, 2009, p. 294, tradução nossa).

Swofford, que após assistir através de um vidro o ataque aéreo das forças militares estadunidenses, fica ainda mais distante de encontrar um sentido para a Guerra do Golfo. A guerra de Swofford acaba em apenas quatro dias, quatro horas e um minuto.



Figura 13. Cena do filme *Jarhead*, 2005.

A guerra do Afeganistão em 2001 e a segunda invasão do Iraque em 2003, cujas justificativas foram baseadas amplamente nas intenções imperiais dos Estados Unidos, ainda necessitavam de “um reconhecimento mais explícito e um compromisso mais firme” (HARVEY, 2004, p. 14) do governo republicano no caso de assumir publicamente uma pauta imperial no exterior. Isso porque, o presidente Bush rejeita o termo imperialismo, na medida em que insiste na retórica do estado de emergência global na luta contra o terrorismo internacional. O autor nota, entretanto, que, “trata-se de um compromisso que o presidente Bush parece disposto a assumir, apesar de sua declaração, proferida na Academia Militar de *West Point*, segundo a qual ‘a América não tem um império a estabelecer nem uma utopia a implantar’” (2004, p. 14).

Teixeira (2010, p. 33), nessa perspectiva, ainda acrescenta que, “aliado ao discurso da unipolaridade, a ideia dos Estados Unidos como ‘império’ também ganhava força no pensamento neoconservador”. Assim, na visão dos neoconservadores, as diretrizes que a política externa norte-americana deveria seguir na contemporaneidade leva ao surgimento de abordagens como “a tese do ‘império benevolente’, segundo a qual os Estados Unidos seriam a única nação com capacidade para resolver crises internacionais, e que a ordem criada pelos Estados Unidos beneficiaria um número maior de países, traria mais justiça e prosperidade”

(TEIXEIRA, 2010, p.33). É interessante notar que as declarações da imprensa, especialmente as notícias publicadas no *New York Times*, uma das maiores empresas de comunicação dos Estados Unidos, já anunciavam os objetivos imperiais da política externa norte-americana, conforme evidenciado por Harvey (2004, p. 13), as “súbitas alegações beligerantes, cujo exemplo mais notável foi a capa da revista *New York Times* de 5 de janeiro de 2003: ‘Império Norte-Americano: Acostume-se com ele’. Mais especificamente:

Michael Ignatieff, autor da matéria do *New York Times*, reitera vigorosamente uma afirmação anterior (também constante da revista *New York Times*, edição de 28 julho de 2002) segundo a qual ‘toda a guerra norte-americana ao terror é um exercício de imperialismo. Isso talvez choque os norte-americanos, que não gostam de conceber seu país como um império. Mas que outro nome podemos dar às legiões norte-americanas de soldados, de agentes secretos e de forças especiais espalhadas pelo globo?’ Os Estados Unidos já não podem favorecer a versão ‘leve’ do império ou esperar praticá-lo sem custos, alega ele” (HARVEY, 2004, p. 13).

Lançado no contexto da guerra contra o Afeganistão, em novembro de 2007, *Lions for Lambs* (Leões e Cordeiros)⁸⁷ de Robert Redford é um filme que pode ser interpretado como uma ferramenta para dinamizar o debate sobre as guerras que os Estados Unidos iniciaram no Oriente Médio, isso porque, o diretor se preocupa em trazer perspectivas distintas para a tela. O enredo do filme é composto por seis personagens: o senador Republicano Jasper Irving (Tom Cruise), que defende agressivamente a Guerra ao Terror e compartilha os detalhes de sua nova estratégia para vencer a guerra com uma jornalista liberal; a jornalista Janine Roth (Meryl Streep) que com a publicação de um artigo que apontava o senador Irving como o futuro do seu partido, ajudou o senador a conquistar 77% dos votos. Mas agora é enfática em suas críticas à guerra que se desenvolvia no Afeganistão e ao senador por fomentá-la; o professor californiano de ciência política Stephen Malley (Robert Redford) e seus três alunos: dois que foram convocados pelas forças especiais americanas para o campo de batalha e estão engajados diretamente na guerra, Ernest (Michael Peña) e Arian (Derek Luke), e um aluno excepcional que deixou suas notas e seu idealismo caírem, além de faltar muito as aulas, Todd Hayes (Andrew Garfield).

Em *Lions for Lambs*, é importante que compreendamos os personagens e suas diferentes motivações e escolhas. Todos eles, são construídos por meio de um ritmo narrativo em que os

⁸⁷ LIONS FOR LAMBS (LEÕES E CORDEIROS). Direção de Robert Redford. Produção de Tom Cruise, Robert Redford, Paula Wagner, Tracy Falco, Matthew Michael Carnahan, Andrew Hauptman. Roteiro de Matthew Michael Carnahan. Estados Unidos. Distribuidora: Wildwood Enterprises; Andell Entertainment; ; Metro-Goldwyn-Mayer, 2007, (92 min).

arcos vão avançando juntos, ao passo que todas as subtramas estão conectadas. O filme sustenta tudo isso ao longo de 88 minutos de projeção.

Redford, aqui, em seu sétimo filme como diretor, consegue costurar a trama entre os núcleos e desenvolver a história dos seis personagens de forma coesa, mas não original. O diretor estadunidense oferece um enredo que envolve interesses geopolíticos, disputas por petróleo e terrorismo, por meio de um roteiro que supostamente se posiciona contra a beligerância neoconservadora da Doutrina Bush, ao mesmo tempo em que associa a sensibilidade ferida da sociedade americana no pós-11 de setembro ao sentimentalismo patriótico tanto para estimular quanto para manipular o espectador.

Nas cenas que se passam no gabinete do senador Irving em Washington DC, o diretor transmite a tensão e o ceticismo que permeiam toda a entrevista. Todos os elementos que constituem o poder do discurso estão presentes na caracterização do articulado senador Irving, quais sejam, o objetivo de justificar guerras, o uso sistemático de propaganda política, a manutenção da cultura militarista e a criação de inimigos e urgências. Na tentativa de reverter as matérias que eram publicadas denunciando as consequências violentas da estratégia norte-americana no Afeganistão, o senador procura a jornalista Janine e informa que ainda assim a força militar será usada como principal instrumento político nessa nova fase. Com isso, o senador Irving demonstra que está disposto a ignorar essa espiral de violência por interesse próprio, na medida em que usa a guerra ao terror para promover sua imagem e colocar a opinião pública doméstica ao seu lado.

A política dos Estados Unidos para o Oriente Médio, tem sido a mesma durante muitos anos, no governo Bush isso fica ainda mais evidente, haja vista o claro objetivo de conter a resolução de conflitos por meios pacíficos que, justamente, possam representar os interesses dos outros envolvidos nas negociações, especialmente em relação aos países periféricos. Como aponta Chomsky, “A diplomacia é particularmente uma opção indesejável, a menos que seja exercida sob a mira do fuzil” (2005, p. 83). Esse elemento da política externa é evidenciado no filme, como se mostra na entrevista do senador Irving por Janine Roth:

Irving: Our Special Forces soldiers are going to take the high ground in key positions throughout Afghanistan before the snow thaws.

Janine: And the military part has to come first why?

Irving: Because only after we have eradicated the enemy can we then get down to the true work of keeping this new democracy breathing.

Janine: So, it's basically kill people to help people.

Irving: No. That is not what I said. I said, 'The enemy'. Don't take that out of context. [...]

Janine: In 2002, I remember you said something like: the Taliban's back is forever broken, then big applause.

Irving: ‘Mission accomplished’. Writ small. Mistake.

Janine: Mistake?

Irving: Because we now know the enemy with broken backs can still crawl and we also know that the enemy learned their lesson from that first backbreaking.

Janine: So you’re taking it for granted there’s gonna be a second backbreaking.

Irving: Would we be having this meeting if I didn’t? (LIONS FOR LAMBS, 2007).⁸⁸

Esse diálogo ocorre no exato momento em que o professor Stephen Malley discutia com Todd Hayes sobre o seu papel na sociedade e o que ele poderia fazer para ajudar o seu país, além de outras questões de política doméstica dos Estados Unidos. Durante toda a conversa o professor estava direcionando a perspectiva do aluno para a realização de grandes feitos na política do país, por meio de diversas provocações sobre onde os Estados Unidos estavam naquele momento e a responsabilidade social de promover mudanças. O professor menciona o caso dos seus ex-alunos, igualmente brilhantes, Ernest e Arian:

Professor: Didn’t come easy for them, like you. [...] They went to these high schools in the area around where they grew up. Godforsaken places that bear no resemblance to the schools you or I went to. [...] And these awful places did them no one favor. Saw the same thing when I was in Vietnam.

Tom: What?

Professor: The first guys to sign up to fight are the very ones this country really doesn’t treat that well. And here are Ernest and Arian, growing up in these neighborhoods where people butcher each other for the most simple-minded shit. [...] And what do they do after they scrape themselves up and get out of these places in one piece? They go out to fight for the very country that all but ignores these neighborhoods unless there’s a riot or a drive-by epidemic. Then on the flip side, you got kids that can take advantage of every single gift this country has.

Tom: Just like me, right?

Professor: And usually they’re the first ones to take a big step back when it comes time for volunteers.

Tom: Are you recruiting me?

Professor: Recruiting you?

Tom: You sold the army to Ernest and Arian and now you’re trying to sell it to me. [...]

Professor: I did just the opposite of recruiting Ernest and Arian. Did I like what they did? No. In fact, it broke my heart. But that doesn’t mean I don’t revere the reasons

⁸⁸ Irving: Nossas Forças Especiais tomarão a região elevada em posições estratégicas em todo o Afeganistão antes que a neve derreta.

Janine Roth: E por que a parte militar tem de vir primeiro?

Irving: Somente depois de erradicar o inimigo podemos nos dedicar à tarefa de manter essa nova democracia ativa.

Janine Roth: Matar pessoas para ajudar pessoas.

Irving: Eu não disse isso. Eu disse ‘o inimigo’. Não tire isso do contexto. [...]

Janine Roth: Em 2002, você afirmou “a espinha dorsal do Talibã foi quebrada” e foi aplaudido.

Senador: “Missão cumprida”. Simples. Engano. Hoje sabemos que o inimigo de espinha quebrada ainda consegue rastejar e sabemos que o inimigo aprendeu uma lição com essa primeira quebra de espinha dorsal.

Janine Roth: Você está presumindo que haverá uma segunda quebra de espinha dorsal.

Senador: Estaríamos nos reunindo se eu não presumisse?

Janine Roth: Pode me dar um exemplo de que o inimigo aprendeu a lição?

Senador: Eles perceberam que estamos lutando em duas frentes (LIONS FOR LAMBS, 2007, tradução nossa).

they went. They took action because they believed the best way to change things in this country was to go fight for it” (LIONS FOR LAMBS, 2007).⁸⁹

O filme corta para as montanhas geladas do Afeganistão, onde as bases militares estadunidenses instaladas no Oriente Médio partem para conter o avanço da Al-Qaeda e impor aos inimigos o “máximo da impiedade americana”. Ali, a capacidade destrutiva do armamento dos Estados Unidos e a inserção de novas tecnologias que facilitam matar o inimigo à distância, acaba incentivando ações unilaterais nessas que são cada vez mais agressivas e eficientes. Em *Lions for Lambs*, esse recurso pode ser observado através da estratégia do senador que consistia em atacar pelo ar a capital do Afeganistão, através de pequenos grupos de soldados e em pontos muito específicos do território. Para além disso, conforme Janine confronta o ponto de vista do senador, a maneira norte-americana de justificar determinadas visões de guerra e dos inimigos podem ser questionadas.

Janine: I’ve heard of ‘forward operating bases’, but no ‘forward operating points’. ‘Point sounds smaller than ‘base’.

Irving: Because it is. (...)

Janine: It also sounds like Pentagonese for ‘bait’.

Irving: Janine. It’s not like we’re putting one or two guys on the mountain here. All right? But small is how we fight now.

Janine: Says the man in the air-conditioned room.

Irving: This is a fight that we’re in. And, unfortunately, civilizations do not sustain themselves through nonviolent responses.

Janine: What does that mean? Are you going to now forgo diplomacy and State Department treaties, too?

Irving: We were attacked. You do not respond to an attack with diplomacy. Bin Laden’s idea of diplomacy is not filming the beheadings. Saddam violated 16 UN resolutions and the UN responded by issuing thirty-plus sternly worded statements condemning his behavior. All the while France, China and Russia continued to trade with Saddam under the table.

Janine: And didn’t we also arm Saddam in the 80’s?

Irving: But here we are now.

⁸⁹ Professor: [...] não foi fácil para eles. Eles frequentaram escolas secundárias da área em que foram criados, lugares miseráveis que nem chegam perto das escolas que você frequentou, lugares miseráveis que nem chegam perto das escolas que você frequentou.[...] Esses lugares horríveis não os favoreceram em nada. Eu vejo o mesmo no Vietnã.

Tom: O quê?

Professor: Os primeiros que se alistam são aqueles que o país não trata bem. Ernest e Arian foram criados em áreas em que as pessoas se matam por bobagem. [...] O que eles fazem quando conseguem sair inteiros desse inferno? Vão lutar pelo país que ignora essas áreas a menos que haja um tumulto ou uma onda de chacinas. No outro lado da moeda temos garotos que podem aproveitar todos os recursos do país.

Tom: como eu?

Professor: Esses são os primeiros a recuar quando se solicitam voluntários.

Tom: Você está me recrutando?

Professor: Recrutando você?

Tom: Vendeu a ideia do exército a Ernest e Arian e agora está tentando vende-lá a mim?

Professor: Eu fiz o contrário de recrutar Ernest e Arian. [...] Gostei do que fizeram? Não. Concordei? Não. Na verdade, fiquei muito abalado. Mas respeito os motivos deles. Eles acreditavam que a melhor maneira de mudar a situação do país era lutar por ele (LIONS FOR LAMBS, 2007, tradução nossa).

Janine: Yes, here we are now. And don't you think it might be critical to examine how we got to this point?

Irving: How and why is not the issue now. We have to move forward. We're fighting a brand of evil that thinks the last 1,300 years of human progress is heresy punishable by violent death. Now, if that's something that you don't feel should be wiped...

Janine: Me? I would like to see bin Laden dead and gone as much as anybody, but I just don't understand how you can not want to look at the past. Not think it's critical.

Irving: What is critical, what is relevant, is the implementation of a new strategy that will win this war (LIONS FOR LAMBS, 2007).⁹⁰

Diante disso, o argumento do filme reforça que essa outra estratégia já nasce desgastada. Isso porque, já no início a missão é marcada por falhas estratégicas. Em ação vemos que os Talibãs que esperavam estrategicamente nas montanhas, interrompem a passagem do helicóptero, somando assim, mais baixas para o lado estadunidense. Além de dois soldados sobreviventes que acabaram se tornando alvos fáceis em um local perigoso e de difícil acesso. O comandante da ação, na tentativa de salvar a vida dos soldados enviou helicópteros de resgate, mas não havia mais tempo, os dois soldados e amigos morrem em combate.

⁹⁰ Janine Roth: Ouvi falar de 'bases de operação de linha de frente', mas não de 'pontos'. 'Ponto' parece menor que 'base'.

Senador: Porque é.

Janine Roth: Parece jargão do Pentágono para 'isca'.

Senador: Janine, não estamos colocando um ou dois caras nesta montanha. Mas hoje lutamos em uma escala menor.

Janine: Fala isso em uma sala com ar-condicionado.

Senador: É a nossa luta. Infelizmente as civilizações não sobrevivem pela não-violência.

Janine: Você vai agora abandonar a diplomacia no departamento de Estado?

Senador: Fomos atacados. Não se reage a um ataque com diplomacia. A noção de diplomacia de Bin Laden é não filmar as decapitações. Saddam violou 16 resoluções da ONU, que reagiu emitindo mais de 30 condenações graves ao seu comportamento. Enquanto isso, a França, China e Rússia continuavam a fazer negócios com ele.

Janine: Nós não fornecemos armas a Saddam nos anos 80?

Senador: Mas estamos tratando do agora.

Janine: Sim, e não acha crucial analisar como...?

Senador: Como e por que não importam agora. Temos de seguir em frente. Lutamos contra um mal que acredita que os últimos 1.300 anos de progresso humano são uma heresia que deve ser punida por morte violenta. Se você não acha que isso deve ser eliminado...

Janine: Como todo mundo, eu gostaria de ver Bin Laden morto, mas não entendo como você pode não considerar o passado crucial.

Senador: O que é crucial, o que é relevante é a implementação de uma nova estratégia que vencerá essa guerra (LIONS FOR LAMBS, 2007, tradução nossa).



Figura 14. Cena do filme *Lions fo Lambs*, 2007.

Em seguida, temos a interrupção da sequência cronológica dos eventos e descobrimos através de *flashbacks* que os dois soldados são, na verdade, os antigos alunos do professor Malley. Após a influência do professor sobre responsabilidade individual e coletiva, com a ajuda de uma pesquisa detalhada sobre recrutamento militar, Ernest e Arian resolveram fazer a sua parte e se alistar. Nesse momento, o professor tentou persuadir os alunos a desistir dessa ideia, fazendo uma forte declaração antiguerra, mas eles já estavam próximos a serem enviados ao Afeganistão. Inclusive, o título do filme foi inspirado em uma reflexão sobre os soldados serem melhores do que seus comandantes, na qual Redford expõe seu posicionamento em relação a guerra ao terror com grande clareza:

Professor: I didn' enlist. I was drafted. World War I, German soldiers wrote poems about the bravery of British grunts, admired them, almost as much as they laughed at the high command who wasted those same grunts by the hundreds of thousands. A German general wrote: 'Nowhere else have I seen such lions led by such lambs'. Christ, that statement is so dead-on right now. These starched collars that started this war, that are running it now, nowhere near the best and the brightest, not even in the same galaxy. They're the ones that, when our men are blown to bits in the middle of a gun battle, say shit like, 'The enemy has bloodied our nose, but we're learning from mistakes' (LIONS FOR LAMBS, 2007).⁹¹

⁹¹ Professor: Eu não me alistei. Fui convocado. Na 1ª Guerra, os soldados alemães fizeram poemas sobre a bravura da infantaria inglesa, admiraram-nos e riram do comando maior, que desperdiçou centenas de milhares de soldados dessa mesma infantaria. Um general alemão escreveu: "Nunca vi leões comandados por cordeiros". Essa frase descreve com perfeição este momento. Esses almofadinhas que estão comandando esta guerra longe de serem os melhores e mais brilhantes, nem mesmo na mesma galáxia. Eles são aqueles que, quando nossos estão massacrados em uma batalha, dizem tolices como 'o inimigo nos tirou sangue, mas aprendemos com os nossos erros' (LIONS FOR LAMBS, 2007, tradução nossa).

O personagem de Todd tem uma função essencial no filme, ele representa o símbolo de uma juventude norte-americana de classe alta acomodada. Já o professor, nesse sentido, tem o papel de instigar o aluno a fazer mudanças por meios políticos. De qualquer forma, Redford opta por um final em aberto em relação as decisões e ao futuro de Todd. Haja vista que, Ernest e Arian retratam um fenômeno social que constitui o exército norte-americano, conforme salientam Hardt e Negri,

As próprias forças militares americanas, cabe notar, são constituídas predominantemente dos segmentos mais pobres e menos favorecidos da população, com uma quantidade desproporcional de americanos de origem africana, ao lado de muitos que só recentemente obtiveram cidadania americana. A imagem representativa do soldado americano não é mais a de John Wayne, e, o que é mais importante, os perfis dos soldados americanos não se assemelham aos perfis da cidadania americana. (HARDT; NEGRI, 2005, p. 77).

Quando o filme se encaminha para seu desfecho, são intercaladas imagens de um carro em que Janine observa apreensivamente o grande cemitério do *National World War II Memorial* (Memorial Nacional da II Guerra Mundial) e a Casa Branca, nesse momento, a jornalista, que trabalha em uma estação de TV conversadora, decide definitivamente que não irá apoiar o novo programa do senador.

Lions for Lambs não é, portanto, um filme que glorifica a guerra. Mas, acaba assumindo um viés pró-soldado ao evidenciar os seus sacrifícios e princípios éticos em nome do país. Da mesma forma, a vidas dos “outros” mortos em combate não são contabilizadas como perdas humanas, até porque, o uso da imagem do inimigo aparece apenas de forma abstrata, um inimigo invisível com características específicas em um cenário que o espectador, após tanto tempo sendo exposto a essa determinada visão de inimigo, já está instruído a identificar.

4.2 RELIGIÃO E TERRORISMO

Bruce Hoffman (2006, p. 82) mostra que a conexão entre terrorismo e religião é algo que de fato pode ser evidenciado, haja vista que muitos grupos terroristas contemporâneos revelam um forte componente religioso, tais como a Al Qaeda em que o islamismo constitui o motivo predominante ou, segundo o autor, o movimento *American Christian Patriot* de fundamentalistas cristãos da extrema direita estadunidense, “which, acting on an even more complex and less comprehensible mixture of seditious, millenarian, paranoiac, and

antigovernment beliefs has waged an inchoate campaign of bombing and assassination in the United States” (HOFFMAN, 2006, p. 82-83)⁹². O fundamentalismo, nesse sentido, constitui, o retorno aos textos sagrados ou a adaptação desses textos às necessidades contemporâneas. Os grupos terroristas fundamentalistas religiosos ao praticarem atos de violência legitimados por bases teológicas, como acrescenta Hoffman (2006, p. 88), “assumes a transcendental dimension, and its perpetrators therefore often disregard the political, moral, or practical constraints that may affect other terrorists”⁹³. O autor ainda nota que “in all these groups it is the political, not the religious aspect of their motivation that is dominant; the preeminence of their ethno-nationalist and/or irredentist aims is incontestable”⁹⁴ (HOFFMAN, 2006, p. 82).

É possível ainda observar uma ampliação da religião como força motriz do terrorismo internacional, como Hoffman revela na seguinte análise:

Significantly, during the 1990s the growth in the number of religious terrorist groups as a proportion of all active international terrorist organizations not only continued but increased appreciably. (...) A decade later, it is perhaps not surprising to find that this trend not only continued but solidified. In 2004, for instance, nearly half (fifty-two, or 46 percent) of the terrorist groups active that year were religious, while thirty-two (28 percent) were left-wing groups, and twenty-four (21 percent) were ethno-nationalist/separatist organizations (HOFFMAN, 2006, p. 86)⁹⁵.

Contudo, tendo em vista que a mídia ocidental fortalece uma divisão maniqueísta do mundo entre bons e maus, é preciso ficar claro que grupos terroristas não islâmicos existem e operam até os dias de hoje. Segundo Hoffman, “in the heartland of America, the use of violence is similarly justified by theological imperative as a means to overthrow a reviled secular government and attain both racial purification and religious redemption” (2006, p. 102)⁹⁶. Em resumo, é possível traçar alguns princípios e crenças básicas que norteiam os segmentos

⁹² “que, agindo em uma mistura ainda mais complexa e menos compreensível de crenças sediciosas, milenares, paranoicas e antigovernamentais iniciou uma campanha incipiente de bombardeios e assassinatos nos Estados Unidos” (HOFFMAN, 2006, p. 82-83, tradução nossa).

⁹³ “assume uma dimensão transcendental e, portanto, seus perpetradores frequentemente desconsideram as restrições políticas, morais ou práticas que podem afetar outros terroristas” (HOFFMAN, 2006, p. 88, tradução nossa).

⁹⁴ “em todos esses grupos, é o aspecto político, não o religioso de sua motivação que é dominante; a preeminência de seus objetivos étnico-nacionalistas e/ou irredentistas é incontestável” (HOFFMAN, 2006, p. 82, tradução nossa).

⁹⁵ Significativamente, durante a década de 1990, o crescimento do número de grupos terroristas religiosos como proporção de todas as organizações terroristas internacionais ativas não apenas continuou, mas aumentou consideravelmente. (...) Uma década depois, talvez não seja surpreendente descobrir que essa tendência não só continuou, mas se solidificou. Em 2004, por exemplo, quase metade (cinquenta e dois, ou 46 por cento) dos grupos terroristas ativos naquele ano eram religiosos, enquanto trinta e dois (28 por cento) eram grupos de esquerda, e vinte e quatro (21 por cento) eram organizações étnico-nacionalistas/separatistas (HOFFMAN, 2006, p. 86, tradução nossa).

⁹⁶ “no coração da América, o uso de violência é igualmente justificado pelo imperativo teológico como um meio de derrubar um governo secular injuriado e obter tanto a purificação racial quanto a redenção religiosa (2006, p. 102, tradução nossa).

identitários dos movimentos de fundamentalistas cristãos: “Jesus Christ was not a Semite but an Aryan; the lost tribes of Israel are composed not of Jews but of ‘blue-eyed Aryans’; white Anglo-Saxons and not Jews are the true ‘Chosen People’; and the United States is the “Promised Land” (HOFFMAN, 2006, p. 109)⁹⁷.

Ademais, uma breve análise já é suficiente para nos mostrar que “[a] história comparada do Islã e do cristianismo nos informa que o ‘histórico dos direitos humanos’ do Islã é muito melhor do que o do cristianismo: em séculos passados, o Islã sempre foi significativamente mais tolerante com as outras religiões do que o cristianismo” (ŽIŽEK, 2015, p. 60). Apesar de atualmente segmentos mais radicais do Islã assumirem posições cada vez mais extremas e violentas, “esses fatos ainda assim demonstram que estamos tratando não com uma característica inscrita no Islã em si, mas como resultado das condições sociopolíticas modernas” (ŽIŽEK, 2015, p. 60-61).

Contudo, a forma como os filmes hollywoodianos irão retratar o tema do terrorismo, instala o medo do islamismo na sociedade norte-americana, ao qualificar de maneira simplificada e preconceituosa os islâmicos ao papel de terrorista. Na mesma medida em que reforça as representações caricaturais do povo muçulmano, marcado pelo rótulo de inimigo, atrasado, violento e incoerente, além de ignorar as distinções e os refinamentos do Islã.

Portanto, a concepção ideológica de que as redes terroristas transnacionais são lideradas somente por parte de fundamentalistas islâmicos é reafirmada pela grande mídia, principalmente pela indústria cultural dos jornais e do cinema, na medida em que produzem reportagens e produções que fazem com que o terrorismo seja retratado como reflexo dos atos de todos os seguidores do islamismo mundialmente. Existe, nesse sentido, uma distinção discriminatória de origem étnica e religiosa associada às motivações e as características dos terroristas, no sentido de que as ações terroristas de membros cristãos não são apresentadas como parte da cristandade, enquanto que recebem outro tratamento midiático quando são praticadas por árabes e/ou muçulmanos e até mesmo estadunidenses com raízes árabes e/ou estadunidenses muçulmanos. Para Žižek,

Toda característica atribuída ao Outro já está presente no coração mesmo dos EUA. Fanatismo assassino? Existem hoje nos EUA mais de dois milhões de ‘fundamentalistas’ populistas de direita que também praticam seu próprio tipo de terror, legitimado pelo (seu modo de entender o) cristianismo (ŽIŽEK, 2015, p. 63).

⁹⁷ “Jesus Cristo não era um semita, mas um ariano; as tribos perdidas de Israel não são compostas de judeus, mas de ‘arianos de olhos azuis’; anglo-saxões brancos e não judeus são o verdadeiro ‘Povo Escolhido’; e os Estados Unidos são a ‘Terra Prometida’” (HOFFMAN, 2006, p. 109, tradução nossa).

Desse modo, para uma análise mais atenta do tema terrorismo no contexto da Guerra ao Terror da Doutrina Bush, é importante ter em vista “o cenário econômico do conflito – o choque de interesses econômicos e dos interesses geopolíticos dos próprios Estados Unidos (como manter ligações privilegiadas com Israel e com os regimes árabes conservadores como os da Arábia Saudita e do Kuwait) (ŽIŽEK, 2015, p. 61). Além de outros fatores como instabilidades geopolíticas locais ou regionais, isso porque, “o alvo dos ‘fundamentalistas’ muçulmanos não se resume ao impacto corrosivo do capitalismo global na vida social, mas também aos corruptos regimes ‘tradicionalistas’ da Arábia Saudita, Kuwait, e outros” (ŽIŽEK, 2015, p. 61).

Com a reeleição de Bush (20/01/2005 - 20/01/2009), é possível notar que a indústria cinematográfica norte-americana se volta mais incisivamente para a produção de filmes que tratavam de representar os eventos do 11 de setembro. Com isso, destaca-se dois *blockbusters* lançados no mesmo ano: *World Trade Center* (As Torres Gêmeas, 2006)⁹⁸ e *United 93* (Voo United 93, 2006).⁹⁹

O filme *Voo United 93*, de Paul Greengrass, narra a trajetória de duas das quatro aeronaves que foram sequestradas pela rede Al-Qaeda em 11 de setembro de 2001. O objetivo inicial do filme é apresentar para o espectador o sequestro da aeronave que não atingiu o World Trade Center, e, portanto, não recebeu a devida atenção da mídia, tratava-se do voo 93 da linha comercial da United Airlines.¹⁰⁰

United 93 é um filme que se assemelha ao formato do chamado docudrama, em que a realidade e a ficção são mescladas para compor a narrativa. A peça fundamental para esse tipo de narrativa fílmica é a humanização dos personagens no intuito de promover a identificação do público com o que está sendo construído. Ainda, nesse tipo de narrativa os produtores e o diretor geralmente optam por não definir um protagonista para a história, intercalando as mais diversas situações de uma forma dinâmica através de cortes rápidos e uma câmera inquieta. Assim, o filme ora mostra os muçulmanos, depois já corta para a ação nas torres de comando (em que a clara ineficiência dos agentes em prever e/ou controlar os ataques é evidenciada pelo diretor), em seguida já passa para base da Força Aérea e para as cenas de tensão dentro do avião sequestrado. Esses elementos, em conjunto, atribuem a densidade da experiência cinematográfica.

⁹⁸ WORLD TRADE CENTER (AS TORRES GÊMEAS). Direção de Oliver Stone. Produção de Debra Hill, Michael Shamberg, Stacey Sher, Moritz Borman, Matthew Spiegel. Estados Unidos. Distribuidora: Paramount, Double Feature Films, Intermedia Films, 2006, (128 min).

⁹⁹ UNITED 93 (VOO UNITED 93). Direção de Paul Greengrass. Produção de Lloyd Levin, Tim Bevan, Eric Fellner, Debra Hayward, Liza Chasin, Paul Greengrass, Michael Bronner, Kate Solomon. Estados Unidos. Produção: Studiocanal, 2006, (152 min).

¹⁰⁰ Alguns dizem que essa última aeronave United 93 supostamente atingiria a Casa Branca, em Washington.

Além disso, outra decisão por parte do diretor Greengraas que implica diretamente na percepção do espectador, foi a utilização de atores desconhecidos para vivenciarem os personagens da trama, dessa maneira, a busca por expor o que está sendo retratado ganha em veracidade. Reforça-se a impressão de que aquelas pessoas são cidadãos comuns norte-americanos, vivendo suas vidas normalmente até o fatídico evento as interrompe brutalmente. Diante disso, o filme reforça que nenhum dos 227 civis e dos 19 sequestradores a bordo dos aviões sobreviveram.¹⁰¹

O filme intenta mostrar, ao menos parcialmente, a perspectiva dos terroristas *jihadistas*,¹⁰² haja vista que os principais líderes da rede Al-Qaeda, Abdullah Yusuf Azzam e Osama Bin Laden acreditam na *Jihad* como o pilar central do Islã. Um exemplo disso, é a primeira cena do filme, em que os jovens muçulmanos estão fazendo o ritual de purificação para a *jihad*, que deveria ser promovida para combater o inimigo imperialista estadunidense. Aqui, é necessário ter em vista que, ao contrário do que é retratado no filme, “the terrorist decision to employ this tactic therefore is neither irrational nor desperate, as is sometimes portrayed; rather it is an entirely rational and calculated choice, consciously embraced as a deliberate instrument of warfare – the ‘strategic logic’” (HOFFMAN, 2006, p. 132)¹⁰³. Apesar de tudo, os custos de tais operações são consideravelmente baratos, ainda assim, “this modest sum yields a very attractive return: on average, suicide operations worldwide kill about four times as many people as other kinds of terrorist attacks”¹⁰⁴ (HOFFMAN, 2006, p. 133).

Bush também já havia alertado sobre tal articulação, para ele, “os terroristas estão organizados para penetrar em sociedades abertas e voltar contra nós o poder da tecnologia moderna” (2002, p. 78). É nesse sentido que, nos atentados do 11 de setembro é possível identificar basicamente todos os preceitos para o sucesso de uma ação terrorista. No filme, é possível apontar que todas as cenas que retratam os muçulmanos são de caráter dúbio, uma vez que reforçam as assimetrias entre os norte-americanos e os islâmicos (o ocidente desenvolvido

¹⁰¹ Além disso, Greengraas dedica o filme à memória de todos aqueles que perderam a vida no 11 de setembro.

¹⁰² A *Jihad* – geralmente traduzida como Guerra Santa – tem desdobramentos históricos, intelectuais e políticos no contexto da vida islâmica, para Hoffman: “Jihad [literally “striving,” but in this context “holy war”] in Islam is a defensive movement against those who impose violence” (2006, p. 91). De modo que nesse capítulo, refere-se ao máximo esforço e a prática da luta revolucionária da *jihad* islâmica.

¹⁰³ “A decisão terrorista de empregar essa tática, portanto, não é irracional nem desesperada, como às vezes é retratado; é uma escolha inteiramente racional e calculada, conscientemente adotada como um instrumento deliberado de guerra - a ‘lógica estratégica’” (HOFFMAN, 2006, p. 133, tradução nossa).

¹⁰⁴ “essa quantia modesta gera um retorno muito atraente: em média, as operações suicidas em todo o mundo matam cerca de quatro vezes mais pessoas do que outros tipos de ataques terroristas” (HOFFMAN, 2006, p. 133, tradução nossa).

e o oriente atrasado/nós e eles), o que fica ainda mais evidente quando a primeira cena externa exhibe o conhecido slogan *God Bless America*.¹⁰⁵

No decorrer da trama o viés islamofóbico do filme é acentuado. Quando os terroristas patrocinados pela Al-Qaeda assassinam de maneira brutal os pilotos do avião e uma das aeromoças, os eventos se desencadeiam de forma caótica, o que aponta para a barbárie das ações dos terroristas, que é pontuada pela falta comunicação e organização. No desfecho do filme, a luta contra o terrorismo está representada pelo surgimento de focos de contestação das ações terroristas, nesse caso, o ato heroico dos passageiros que articulam um contra-ataque aos terroristas, fazendo com que os terroristas não alcancem o seu alvo principal. Até porque, a função de um filme como esse no contexto da Doutrina Bush, é atribuir aos muçulmanos todas as práticas perversas e desumanas. Por fim, cabe destacar o texto que sobe ao final do filme:

Of the four aircraft hijacked that day, United 93 was the only one that did not reach its target. It crashed near Shanksville, Pennsylvania at 10:30am.

No one survived.

Military commanders were not notified that United 93 had been hijacked until four minutes after it had crashed. The nearest fighter jets were 100 miles away.

At 10:18am, the President authorized the military to engage hijacked aircraft. Fearing an accidental shoot down. Military commanders chose not to pass the order to pilots in the air.

By 12:06pm every civilian airliner over America had been forced to land. Amidst an unprecedented military mobilization, US airspace was closed until further notice (UNITED 93, 2006).¹⁰⁶

¹⁰⁵ Deus abençoe a América.

¹⁰⁶ Dos quatro aviões sequestrados nesse dia, o United 93 foi o único que não chegou ao alvo. Caiu perto de Shanksville, Pensilvânia. Ninguém sobreviveu. Os comandantes militares não foram notificados do sequestro do United 93 até quatro minutos depois de eles caírem. Os caças mais próximos estavam a 100 milhas. Às 10:18, o Presidente autorizou o abate do avião sequestrado. Temendo o abate de um avião não sequestrado, os comandantes militares não passaram a ordem aos pilotos. Às 12:06 todos os voos tinham sido forçados a aterrissar. Após uma mobilização militar sem precedentes, o espaço aéreo americano foi fechado até informações contrárias (UNITED 93, 2006; tradução nossa).



Figura 15. Cena do filme *United 93*, 2006.

De maneira semelhante, em *World Trade Center* (2006), de Oliver Stone, vemos o mesmo tema visual se repetindo. A filmografia de Stone se destaca por conter vários filmes que abordam a política estadunidense, como os ganhadores de Oscar *Platoon* (1986) e *Born on the Fourth of July* (1989).

World Trade Center segue uma narrativa de reconstituição dramática dos fatos através dos relatos dos entrevistados e, em especial, dos bombeiros John McLoughlin (Nicolas Cage) e Will Jimeno (Michael Peña), que conseguiram sobreviver aos escombros do World Trade Center. Assim, o espectador é conduzido de um lado pela narrativa dos dois bombeiros presos nos escombros, e do outro das suas respectivas famílias.

Os eventos do 11 de setembro, e em especial a queda das Torres Gêmeas, tornou-se imediatamente o assunto mais noticiado em todo o mundo, sendo esse, “um acontecimento que marcou a memória coletiva de milhões de pessoas e entrou para história norte-americana” (RÉGIO, 2016, p. 47). É nesse contexto que ocorre a transmissão em tempo real do que estava acontecendo na cidade de Nova York para todas as partes do mundo, até porque, “não era um filme, era a realidade. E as imagens dos aviões que abateram as torres circularam de forma repetida, pois todos estavam estupefatos com que assistiam e em dúvidas com que estava acontecendo” (RÉGIO, 2016, p. 47). No filme de Oliver Stone, é possível visualizar tal fenômeno midiático, conforme alerta o noticiário da televisão:

REPÓRTER: I'll leave that to you to determine just how widespread the human loss will be in New York City alone. America has changed today. This is a dark day in this

country. It's in bold print in future history books about how America was attacked within it's continental borders to devastating effect by terrorists in a coordinated assault using hijacked civilian airliners (WORLD TRADE CENTER, 2006).¹⁰⁷

Aqui, o diretor opta por mostrar o lado heroico da tragédia, que só é possível por meio do constante resgate de sentimentos e princípios cristãos norte-americanos. Já que os atentados terroristas também foram perpetuados em nome de um Deus, mas um Deus que é, na perspectiva do diretor, vingativo e destruidor. É nesse sentido que, o antigo fuzileiro da marinha Dave Karnes (Michael Shannon) entra em cena, já no intuito de reforçar que os americanos estão respaldados por um Deus que traz paz e ajuda:

DAVE: Pastor, I gotta go down there.

PASTOR: Where?

DAVE: New York.

PASTOR: You can't. Only emergency responders are being allowed in.

DAVE: I've spent my best years with the Marines. God gave me a gift to be able to help people, to defend our country. And I feel him calling me now for this mission"

PASTOR: Then find a way to listen, Dave. (WORLD TRADE CENTER, 2006).¹⁰⁸



Figura 16. Cena do filme *World Trade Center*, 2006.

¹⁰⁷ Repórter: Eu vou deixar para vocês determinarem a dimensão da quantidade de vidas perdidas somente em Nova York. A América está mudada hoje. Este é um dia escuro nesse país. Está em negrito nos futuros livros de História como a América foi atacada dentro de suas fronteiras continentais com efeito devastador por terroristas num ataque coordenado usando aviões comerciais sequestrados (WORLD TRADE CENTER, 2006).

¹⁰⁸ **DAVE:** Pastor, eu tenho que ir para lá. **PASTOR:** Para onde? **DAVE:** Nova Iorque. **PASTOR:** Você não pode. Apenas o pessoal da emergência está podendo entrar. **DAVE:** Eu passei meus melhores anos com os fuzileiros navais. Deus me deu o dom de estar apto a ajudar as pessoas, a defender o nosso país. E eu sinto ele me chamando para essa missão. **PASTOR:** Então arrume um jeito de escutar, Dave (WORLD TRADE CENTER, 2006; tradução nossa).

Outra cena interessante para analisar aqui, reforça o elemento central da Doutrina Bush de construção da identidade nacional norte-americana por meio dos valores e modo de vida americano. À medida que a narrativa enfatiza a história pessoal de McLoughlin e Jimeno e trabalha com a visão dos pensamentos internos dos dois personagens, é reforçado o individualismo que tradicionalmente qualifica o caráter e a identidade nacional norte-americana. A cena passa quando o bombeiro Jimeno gravemente ferido e quase delirando sob os destroços do Trade Center, reclama de sua sede insuportável. Já inconsciente, Jimeno enxerga a imagem do profeta Jesus Cristo se aproximando dele e oferecendo-lhe uma garrafa de água, esse sonho lhe dá forças para suportar as horas restantes sob os escombros. Na cena em questão, é possível observar como a reafirmação do cristianismo e a força dos cristãos está sendo construída na narrativa. A figura de Jesus Cristo está direta ou indiretamente ligada a princípios positivos, como, solidariedade, coragem, heroísmo e patriotismo. E por fim, reforça a mensagem geral do filme, que está diretamente relacionada ao Bush, “nos dias de hoje, a humanidade tem em suas mãos a oportunidade de promover o triunfo da liberdade sobre todos esses inimigos. Os Estados Unidos aceitam de bom grado a responsabilidade de liderar essa grande missão” (BUSH, 2002, p. 81)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

São inegáveis os laços que ligam a utilização de Hollywood ao *american way of life*, mas ainda são mais claras as afinidades entre produções cinematográficas hollywoodianas e a agenda política norte-americana do contexto em que os filmes foram produzidos. Nesse sentido, o presente trabalho teve como objetivo fundamental investigar a caracterização do novo inimigo da nação e dos valores norte-americanos nas produções fílmicas do contexto da Doutrina Bush, por meio da projeção da hegemonia estadunidense nos *blockbusters*.

A partir da hipótese de que a política externa estadunidense instrumentaliza politicamente as produções cinematográficas hollywoodianas, especialmente aquelas caracterizadas como *blockbusters*, buscou-se analisar por meio de narrativas, cenários e autores, se, nas produções cinematográficas em sua forma hollywoodiana, o discurso político da Doutrina Bush foi realmente implementado. Em consequência disso, a contextualização temática de eventos como o 11 de setembro de 2001 tornara-se claramente determinante para a expansão das abordagens sobre o gênero guerra, bem como subgênero terrorismo no cinema.

Diante disso, torna-se possível identificar os roteiros que colaboram (consciente ou inconscientemente) para a construção da identidade nacional norte-americana, que se explicita no discurso, nos valores e na simbologia apresentada nos filmes hollywoodianos. Ao mesmo tempo em que a força do poder do cinema promove imagens de violência, terrorismo e guerra. Tais produções reforçaram o imaginário de desastre que aterrorizava a população estadunidense no período pós 11 de setembro, na mesma medida em que o público consome grande quantidade de imagens de ataques terroristas e destruição. Ademais, em termos fílmicos, as duas guerras no Iraque e Afeganistão, forneceram imagens específicas sobre a população e o território alheio e exótico do Oriente Médio, esse recorte da realidade acaba evidenciando a alteração da imagem que se queria passar sobre os conflitos e guerras do Oriente Médio nos filmes da época que retratavam o terrorismo ao redor do mundo.

Nos filmes analisados, é possível perceber que ocorre uma construção dualista das relações internacionais entre “nós” e “outros”, dentro de um contexto ocidental, que além de se apropriar de temáticas como as relações internacionais dos Estados Unidos para o Oriente Médio, também revela ser contra o diferente, o não americano. É nesse sentido que as produções analisadas usam esquemas narrativos bem estabelecidos, sem qualquer questionamento sobre como esses filmes acabam perpetuando uma imagem de outros povos que é construída através de preconceito e estereótipos. Autores como Jack Shaheen e Rubina Ramji propõem abordagens que finalmente nos levam à reflexão a respeito de como a instrumentalização das grandes

produções cinematográficas estadunidenses tem implicações políticas, e a histórica projeção desumanizadora dos povos da civilização islâmica como perpetuadores de violência tem um papel importante na construção da percepção de que todos os árabes e muçulmanos são terroristas. Nesse contexto, a exposição do Islã por meio de uma visão que não compreende toda a sua complexidade é construída como uma ameaça a tudo que é ocidental, esse tipo de abordagem reforça as múltiplas manifestações da islamofobia na atualidade.

Após anos de uma guerra desgastada no Afeganistão e no Iraque, a política dos Estados Unidos enfraqueceu, ao mesmo tempo em que o governo perde o apoio da população, já que as metas do plano ambicioso de Bush não são mais alcançadas. Além disso, ocorre também o desgaste da retórica da Guerra ao Terror, seguido pelo enfraquecimento econômico causado pela crise financeira de 2008. Bush, o grande protetor do liberalismo e financiador da guerra ao terror encontra-se, portanto, em uma posição fragilizada. Tais aspectos são refletidos diretamente nas produções cinematográficas da época, haja vista que a partir desse período os roteiros opositores à política externa do governo Bush ganham frente, tendo em vista que o lucro é um dos grandes parâmetros para o encabeçamento de grandes produções comerciais, os estúdios buscam financiar filmes que cuja temática esteja na ordem do dia. Assim, mesmo com a multiplicidade de interpretações que uma obra contém, é possível chegar à compreensão da realidade que esses filmes representam.

Nesse contexto, a Guerra ao Terror, com as duas guerras no Iraque e Afeganistão, que, por sua vez, servem como uma força catalisadora para os conflitos violentos no Oriente Médio, forneceram para a indústria cinematográfica uma nova fonte de imagens de horror e destruição, pontuada pelo movimento estadunidense nesse cenário hostil. Dentre os filmes analisados, a tentativa de retratar que os heróis dos exércitos norte-americanos também são vítimas dos políticos estadunidenses, pode ser continuamente observada. A abordagem adotada nesse ciclo de filmes, busca explorar a representação do conflito por meio do uso de imagens televisionadas, gravações e fotografias de caráter amador, geralmente em câmeras comuns ou telefones celulares, fazendo com que a modernização tecnológica e o poder do audiovisual no meio de uma guerra fique ainda mais evidente. Nesses casos, o soldado pode relatar o que está acontecendo em determinado momento do conflito através de sua própria perspectiva de forma horizontal, desvendando para o espectador todo o fascínio que existe por trás das câmeras. Além disso, a representação da volta para a casa e todo o fardo dos traumas causados pela guerra, que reflete também na não adaptação do soldado à sua antiga rotina civil, é uma outra abordagem que pode ser amplamente visualizada nesses filmes. Esses soldados, são muitas vezes tidos como heróis de guerra, nesse caso, não importa o que esses soldados fizeram durante o conflito

retratado, já que o pretexto da ação dos soldados estadunidenses, é justificada como parte de um projeto maior de expansão do império americano.

Por fim, considerando que muitos dos filmes que justificam a sobrevalorização do poder militar estadunidense, ratificando o posicionamento expansivo e agressivo da Doutrina Bush, incorporam a resposta retórica alertada por Bush de defender a nação a contra seus inimigos, ao passo que moldam a percepção pública dessas guerras e do próprio governo. De modo que, as pretensões universais da Doutrina Bush são ainda mais evidentes a partir do momento em que os esforços de uma coalizão para a Guerra ao Terrorismo refrearam o isolacionismo de caráter conservador da administração republicana. Assim, a Doutrina Bush se faz presente parcial ou completamente nas produções cinematográficas do período pós 11 de setembro.

REFERÊNCIAS

ALI, Tariq. **Bush na Babilônia: a recolonização do Iraque**. Rio de Janeiro – São Paulo: Editora Record, 2003.

_____, Tariq. **Confronto de fundamentalismos: cruzadas, jihads e modernidade**. Rio de Janeiro – São Paulo: Editora Record, 2005.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 2006.

BARBOSA, Rubens Antônio. Os Estados Unidos pós 11 de setembro de 2001: implicações para a ordem mundial e para o Brasil. **Revista Brasileira de Política Internacional**, v. 45, n. 1, p. 72-91, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-73292002000100003&script=sci_arttext&tlng=pt> . Acesso em: 20 set. 2019.

BATISTA, Glauco Fernando Numata; PECEQUILO, Cristina Soreanu. As consequências da Doutrina Bush para as políticas de segurança na América Latina. **Revista de Iniciação Científica da FFC**, v. 9, n. 1, p. 64-80, 2009.

BERTOLLI FILHO, Claudio. Hollywood contra o Nazismo: a constrição cinematográfica do “inimigo alemão” (1939-1944). **Revista Livre de Cinema, uma leitura digital sem medida (super 8, 16, 35, 70 mm, ...)**, v. 3, n. 3, p. 80-115, 2016.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). **W Benjamin, Magia e técnica, arte e política:—obras escolhidas**, 1987.

BUENO, Eva Paulino. A CIA e sua influência no cinema americano. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 14, n. 162, p. 128-132, 2014.
<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/25557>

BUTCHER, Pedro. A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle. In: **Revista Contemporânea**, Rio de Janeiro, 2004.

BUSH, George W. A Doutrina de Segurança dos EUA. In: **Política Externa**. ISSN: 1518-6660 vol. 11 – Nº 3 – DEZEMBRO – JANEIRO – FEVEREIRO – 2002/2003. Disponível em: <http://www.academia.edu/download/35859139/Buzan_implicacoes_teoricas_11set.pdf> Acesso em: 25 out. 2019.

_____, George W. **Momentos de decisão** / George W. Bush; [traduzido por Barbara Duarte]. – Barueri, SP: Novo Século Editora, 2012.

BUZAN, Barry. As implicações do 11 de setembro para o estudo das relações internacionais. **Contexto Internacional**, v. 24, n. 2, p. 233, 2002.

BUZAN, Barry; HANSEN, Lene. **A Evolução dos Estudos de Segurança Internacional**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

BUZAN, WAEVER, DE WILDE. **Security: A New Framework for Analysis**. Lynne Rienner Publishers, 1998.

CARDOSO, Felipe Cesar. Conceitos de rede virtual privada para streaming seguro de vídeo. **Universidade São Francisco**, p. 48, 2010.

CEPIK, Marco. **Segurança Internacional: práticas, tendências e conceitos**. Editora Hucitec, 2010.

CHOMSKY, Noam. **Mídia: propaganda política e manipulação**. WWF Martins Fontes, 2015.

_____, Noam. **A política externa dos Estados Unidos: da Segunda Guerra Mundial a 2002**. Trad. Luiz Antônio Aguiar. São Paulo: Consulta Popular, 2005.

DE CARVALHO, Thaís; JUNQUEIRA, Alberto. Adeus, Lênin!. **O consumo vai ao cinema: Narrativas de filmes e o mundo dos bens**. Rio de Janeiro: EDITORA PUC – RIO, 2019.

DINIZ, Eugenio. Compreendendo o fenômeno do terrorismo. In BRIGADÃO, C. e PROENÇA JR, D. **Paz e Terrorismo**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2004.

DUTRA, Roger Andrade. Da historicidade da imagem à historicidade do cinema. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 21, 2000. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10765/7997> > Acesso em: 25 out. 2019.

DUQUE, Marina Guedes. O papel de Síntese da Escola de Copenhague nos estudos de Segurança Internacional. **Contexto Internacional**, v. 31, n. 3, p. 459, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010285292009000300003&script=sci_abstract&tlng=pt> Acesso em: 08 jun. 2019

FABIO, Nigra. **Las Majors de Hollywood una aproximación a la estructura de un aparato cultural imperial**. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

FAWCETT, Louise. **International relations of the Middle East**. New York: Oxford University Press, 2009.

FEARON, James D. Iraq's civil war. **Foreign Affairs.**, v. 86, p. 2, 2007. Disponível em: <<https://www.foreignaffairs.com/articles/iraq/2007-03-01/iraqs-civil-war>>

GLASER, Andre. **Raymond Williams: materialismo cultural**. biblioteca24horas, 2011.

GOMES, Marcelo; CALDAS, Paulo. **Cinema, aspirinas e urubus**. First run features, 2006.

GONÇALVES, Mauricio Reinaldo. O American way of life no cinema de Hollywood, n imprensa e na sociedade brasileiras dos anos trinta. In: **Brazilian Studies Association (BRASA)**, 9., 2008, Nova Orleans. Sorocaba: Universidade de Sorocaba, 2008. p. 1-12. Disponível em: <http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Mauricio-Goncalves.pdf>. Acesso em: 25 out 2019.

HALLIDAY, Fred. **Repensando as Relações Internacionais**. Porto Alegre: Editora UFRGS 2007.

HARVEY, David. **Novo imperialismo (O)**. Edições Loyola, 2004.

HOBBSBAWM, Eric. **Globalização, democracia e terrorismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOFFMAN, Bruce. **Inside terrorism**. Columbia university press, 2006.

HUYSMANS, Jef. Revisiting Copenhagen: Or, on the creative development of a security studies agenda in Europe. **European journal of international relations**, v. 4, n. 4, p. 479-505, 1998.

KELLNER, Douglas. O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood. **MATRIZES**, v. 10, n. 1, p. 11-26, 2016.

_____, **A cultura da Mídia: Estudos culturais: identidade e política entre o moderno o pós-moderno**. Bauru: Edusc - Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2001.

LEITE, Leonardo de Magalhães. Sobre as teorias do imperialismo contemporâneo: uma leitura crítica. **Economia e sociedade**, Campinas, v.23, n. 2. 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ecos/v23n2/0104-0618-ecos-23-02-0507.pdf>> Acesso em: 05 set. 2020.

NIGRA, Fabio Gabriel et al. Falcão Negro em Perigo: a versão imperial do conflito Somali. **Tempos Históricos**, v. 13, n. 2, p. 13-43, 2009. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/4312>> Acesso em: 15 out. 2019.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 7ª ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 2011.

LÖWY, Michael. **Ideologias e Ciências Sociais: Elementos para uma análise marxista**. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

MCDONALD, Matt. Securitization and the Construction of Security. **European journal of international relations**, v. 14, n. 4, p. 563-587, 2008. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1354066108097553>> Acesso em: 11 jun. 2019

MENDONÇA, Leandro José Luz Riodades de. **Cinema e indústria: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro**. 2007. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

MOLL, Robert. Construção da Hegemonia: metodologia para análise de conjuntura internacional por meio das narrativas de filmes e séries de ficção. In: AYERBE, Luís Fernando (org.). **Análise de Conjuntura em Relações Internacionais**. Abordagens e Processos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

NEGRI, Antônio; HARTDT, Michael. **Multidão Guerra e Democracia na Era do Império**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

NYE, Joseph Jr. **Soft power**. Foreign Policy, Washington DC, Nº 80,153-171, 1990.
Disponível em: < http://www.jstor.org/stable/1148580?seq=14#page_scan_tab_contents>
Acesso em: 01 set. 2019

_____. **Soft Power: The means to success in world politics**. Nova York: Public Affairs, 2005.

_____. **O Paradoxo do Poder Americano**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. **A Política Externa dos Estados Unidos**. 3ª. ed. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2011,

RAMJI, Rubina. From Navy Seals to The Siege: getting to know Muslim Terrorism, Hollywood Style. In: **Journal of Religion and Film**. Vol 09, nº 02, 2005.

RÉGIO, Marília. REFLEXÕES ACERCA DO 11 DE SETEMBRO COMO AUDIOVISUAL DE ACONTECIMENTO. **REVISTA LIVRE DE CINEMA, uma leitura digital sem medida (super 8, 16, 35, 70 mm,...)**, v. 3, n. 3, p. 44-55, 2016. Disponível em: <<http://relici.org.br/index.php/relici/article/view/73>>; Acesso em: 25 out. 2019.

SADER, Emir. **Hegemonia e contra-hegemonia**. En publicacion: Hegemonias e emancipações no século XXI. Ceceña, Ana Esther. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Julio 2005. ISBN: 987-1183-20-8

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Editora Companhia das Letras, 2007.

SALIBA, Micaella Rodrigues de Oliveira. **O terrorismo combatido com terror**. A Guerra no Afeganistão e seus reflexos nas políticas internacionais. In: Revista Eletrônica de Direito Internacional, ISSN: 1981-9439, vol. 5, 2009. janeiro/junho 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cint/v25n1/v25n1a02.pdf>>. Acesso em: 13 abri. 2019.

SHAHEEN, Jack G. Reel bad Arabs: How Hollywood vilifies a people. **The ANNALS of the American Academy of Political and Social science**, v. 588, n. 1, p. 171-193, 2003.

TANNO, Grace. **A Contribuição da Escola de Copenhague aos Estudos de Segurança Internacional**. CONTEXTO INTERNACIONAL. Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, pág. 47-80,

TEIXEIRA, Carlos Gustavo Poggio. **O pensamento neoconservador em política externa nos Estados Unidos**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

TEIXEIRA, Tatiana. **Os think tanks e sua influência na política externa dos EUA: a arte de pensar o impensável**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2007.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Summus Editorial, 1997.

VIANNA, Alexander Martins. "Adeus, Lenin!": uma nostalgia de futuro. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 9, n. 102, p. 1-8, 2009.

WÆVER, Ole; DUQUE ESTRADA, Rodrigo; DE MATTOS, Fernando Preusser. Securitização e dessecuritização. **Monções: Revista de Relações Internacionais da UFGD**, v. 4, n. 8, p. 237-275, 2015.

WILLIAMS, Michael C. Words, Images, Enemies: Securitization and International Politics, *International Studies Quarterly*, Volume 47, Issue 4, December 2003, Pages 511–531, Disponível em: <<https://doi.org/10.1046/j.0020-8833.2003.00277.x>> Acesso em: 17 jun. 2019

WILZ, Kelly. Rehumanization through reflective oscillation in Jarhead. **Rhetoric & Public Affairs**, v. 13, n. 4, 2010.

ZAGNI, Rodrigo Medina. "Imagens Projetadas do Império" O Cinema Hollywoodiano e a Construção de uma Identidade Americana para a Política da Boa Vizinhança. **Cadernos Prolam/usp**, São Paulo, v. 1, n. 1, p.67-91, 2008.

ZAHREDDINE, Danny; TEIXEIRA, Rodrigo Corrêa. A ordem regional no Oriente Médio 15 anos após os atentados de 11 de Setembro. **Revista de Sociologia e Política**, v. 23, n. 53, p. 71-98, 2015.

ZANELLA, Cristine Koehler; NEVES JR, Edson José. **As Relações Internacionais e o Cinema**, Volume 2: Estado e Conflitos Internacionais. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2016.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

FILMOGRAFIA

APOCALYPSE NOW (APOCALYPSE NOW). Direção de Francis Ford Coppola. Produção de Francis Ford Coppola. Roteiro de Francis Ford Coppola. Estados Unidos. Distribuidora: United Artists; American Zoetrope, 1979, (147 min).

BLACK HAWK DOWN (FALCÃO NEGRO EM PERIGO). Direção de Ridley Scott. Produção de Jerry Bruckheimer, Ridley Scott, Branko Lustig, Chad Oman, Mike Stenson, Simon West, Lucio Trentini, Angela Quiles, Charles Newirth. Roteiro de Mark Bowden, Ken Nolan. Estados Unidos. Distribuidora: Jerry Bruckheimer, Columbia Pictures, 2001, (144 min).

CHARLIE WILSON'S WAR (JOGOS DO PODER). Direção de Mike Nichols. Produção de Tom Hanks, Celia D. Costas, Gary Goetzman. Roteiro de Aaron Sorkin. Estados Unidos. Distribuidora: Relativity Media, 2008, (102 min).

CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS. Direção de Marcelo Gomes. Roteiro de Marcelo Gomes, João Miguel, Karim Aïnouz, Paulo Caldas. Brasil. Distribuidora: Tag Cultural Distribuidora de Filmes Ltda, 2005, (99 min).

GOOD BYE, LENIN! (ADEUS, LENIN!). Direção de Wolfgang Becker. Produção de Wolfgang Becker, Stefan Arntd. Roteiro de Wolfgang Becker, Bernd Lichtenberg. Alemanha. Distribuidora: Westdeutscher Rundfunk; ARTE, X-Filme Creative Pool, 2003, (128 min).

JARHEAD (SOLDADO ANÔNIMO) Direção de Sam Mendes. Produção de Bobby Cohen *et al.* Estados Unidos. Distribuidora: Red Wagon Entertainment; Neal Street Productions; Motion Pictures KAPPA Produktionsgesellschaft, 2005, (123 min).

LIONS FOR LAMBS (LEÕES E CORDEIROS). Direção de Robert Redford. Produção de Tom Cruise, Robert Redford, Paula Wagner, Tracy Falco, Matthew Michael Carnahan, Andrew Hauptman. Roteiro de Matthew Michael Carnahan. Estados Unidos. Distribuidora: Cruise/Wagner Productions; United Artists; Wildwood Enterprises; Andell Entertainment; Brat Na Pont Productions; , 2007, (92 min).

SALUDO AMIGOS (ALÔ, AMIGOS). Direção: Wilfred Jackson, Jack K., Norman Ferguson, Hamilton Luske. Estados Unidos. Distribuidora: RKO Radio Pictures, Walt Disney Pictures, Walt Disney Productions, 1942, (42 min).

SPY GAME (JOGO DE ESPÍOES). Direção de Tony Scott. Produção de Douglas Wick, Marc Abraham. Roteiro de Michael Frost Beckner, David Arata. Estados Unidos. Distribuidora: Universal Pictures, Metropolitan Filmexport, 2001, (126 min).

THE SIEGE (Nova York Sitiada). Direção de Edward Zwick. Produção de Lynda Obst, Edward Zwick. Roteiro de Menno Meyjes, Edward Zwick, Lawrence Wright. Estados Unidos. Distribuidora: 20th Century Fox, 1998, (116 min).

TRUE LIES (TRUE LIES). Direção de James Cameron. Produção de James Cameron, Stephanie Austin, Rae Sanchini. Roteiro de James Cameron, Claude Zidi, Simon Michael. Estados Unidos. Distribuidora: Lightstorm Entertainment, 1994, (141 min).

UNITED 93 (VOO UNITED 93). Direção de Paul Greengrass. Estados Unidos. Produção de Lloyd Levin, Tim Bevan, Eric Fellner, Debra Hayward, Liza Chasin, Paul Greengrass, Michael Bronner, Kate solomon. Roteiro de Paul Greengrass. Estados Unidos. Distribuidora: Studiocanal, 2006, (152 min).

WORLD TRADE CENTER (AS TORRES GÊMEAS). Direção de Oliver Stone. Produção de Debra Hill, Michael Shamberg, Stacey Sher, Moritz Borman, Matthew Spiegel. Roteiro de Andrea Berloff. Estados Unidos. Distribuidora: Paramount, Double Feature Films, Intermedia Films, 2006, (128 min).