

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

**Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

Laura Pimentel Barbosa

A Guerra Global no cinema



ARARAQUARA – S.P.
2017

Laura Pimentel Barbosa

A Guerra Global no cinema

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: Cultura, democracia e pensamento social

Orientador: João Carlos Soares Zuin

Co-orientadora: não há

Bolsa: não há

ARARAQUARA – S.P.

2017

[VERSO DA FOLHA DE ROSTO]

Barbosa, Laura Pimentel

A Guerra Global no Cinema / Laura Pimentel

Barbosa – 2017
183 f.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: João Carlos Soares Zuin

1. Guerra. 2. Cinema. 3. Indústria Cultural. 4.
Terrorismo. 5. Hollywood. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado com os dados
fornecidos pelo(a) autor(a).

Laura Pimentel Barbosa

A GUERRA GLOBAL NO CINEMA

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: Cultura, democracia e pensamento social

Orientador: João Carlos Soares Zuin

Co-orientadora: não há

Bolsa: não há

Data da defesa: 24/05/2017

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: João Carlos Soares Zuin, Doutor em Ciências Sociais

Universidade: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: Marcelo Santos, Doutor em Ciências Sociais

Universidade: Universidade: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: Mauro Luiz Rovai, Doutor em Sociologia

Universidade: Universidade Federal de São Paulo

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

Buscando o olho de Deus, só vi uma órbita vaga/ Vasta, negra e sem fundo, de onde a noite que vaga/Impera sobre o mundo e enche as formas vazias.

Gérard de Nerval

[...] a imagem se prepara para triunfar sobre o objeto, o tempo sobre o espaço, em uma guerra industrial na qual a representação dos acontecimentos domina a apresentação dos fatos.

Paul Virilio

De qualquer maneira, parece que, nas eras de declínio dos sistemas sociais, com sua deflagração da insegurança e da ansiedade, as tendências paranoicas dos indivíduos são evidenciadas e muitas vezes canalizadas por instituições que pretendem distrair tais tendências de suas razões objetivas [...]. Pode-se dizer que é precisamente o elemento da loucura que paralisa e atrai seguidores para os movimentos de massa de todos os tipos; e o corolário dessa estrutura é que as pessoas nunca acreditam inteiramente no que fingem acreditar e, assim, excedem suas próprias crenças, e estão logo inclinadas a traduzi-las em ação violenta.

Theodor Adorno

RESUMO

Com o fim da Guerra Fria, muitos foram os discursos que afirmavam que a paz seria a marca da nova ordem mundial, infelizmente esse não foi o caso. Conflitos que se acreditavam estarem superados retornaram, como os de motivação étnica e religiosa, assim como surgiram novos atores que ameaçam a segurança internacional, como o crime organizado, o tráfico internacional de drogas e armas e o terrorismo internacional. Mas foi a partir dos ataques de 11 de setembro de 2001 que o esforço de guerra e o militarismo ocidental se acentuaram para combater essas ameaças, contudo, isso foi realizado de forma unilateral e com base em uma estratégia pouco clara denominada “Guerra ao Terror”, uma guerra que por sua própria motivação, não tem limite espacial ou temporal, configurando-se, nesse sentido, como uma guerra global. Das armas utilizadas nessa guerra, além dos drones e dos tanques de guerra, também podemos incluir a mídia e a indústria cultural. O século XX é repleto de exemplos do uso político da indústria cultural para promover o direcionamento das massas e a favor de determinadas ideologias e da guerra. A Segunda Guerra Mundial, por exemplo, teve a indústria cultural e a Propaganda como meios importantíssimos para manipular as pulsões íntimas e direcionar os indivíduos em prol do esforço de guerra, promovendo a guerra total. No século XXI, a prática da guerra se alterou bastante, mas algo ainda se mantém: a relação da guerra com a indústria cultural. Sendo o cinema historicamente o carro-chefe dessa indústria, um dos produtos mais lucrativos do setor de entretenimento e, no caso do cinema hollywoodiano, intimamente envolvido com os setores militar e político, é razoável assumir que os filmes ainda são importantes meios de propagação de valores e ideologias, e portanto úteis para estimular o esforço de guerra. Neste trabalho, nós analisamos 4 filmes, um deles é puramente ficcional e os outros três são baseados em fatos reais. Em conjunto, eles nos ajudam a reconstituir a progressão histórica e discursiva da “Guerra ao Terror”, são eles: N.Y. Sitiada (1998), Falcão Negro em Perigo (2001), A Hora mais Escura (2012) e Sniper Americano (2014). Tentaremos identificar nesses filmes: como o inimigo é construído, quais são suas motivações e formas de ação; os discursos ocidentais para se combater o inimigo e justificar as táticas utilizadas contra ele; qual a imagem que esses filmes promovem dos setores militares e de suas ações.

Abstract

With the end of the Cold War there were many affirmations that peace would be the main characteristic of the new world order. Unfortunately, this was not what happened. Conflicts that were believed to be surpassed came back, like those of ethnic and religious motivation, besides that, new international actors became threats to international security – like those of international organized crime, international drug trafficking and weapons and international terrorism. But it was with the terrorist attacks of 9/11 that the Western war effort and militarism became stronger to fight those threats. However, those efforts were performed based on the unilateral and unclear strategy named “War on Terror”. This kind of strategy, for its motivation has no limits, neither in terms of space nor time. Among the weapons used in this war, besides the drones and tanks of war, we can include the products of the cultural industry. The 20th century is full of examples of the political uses of the cultural industry to promote the incentives of the masses in favor of war. The Second World War, for example, had the cultural industry and Propaganda as important means to manipulate the individual’s inner drives to promote the total war. In the 21st century, the war strategies have altered significantly, however, something remains: the relationship between war and cultural industry. Being cinema historically the flagship of this industry, one of the most profitable products of the entertainment sector and, specially in the case of the Hollywoodian cinema, who is intimately related with the American military and political sectors, it is reasonable to assume that movies are still important means of values and ideologies propagation, therefore useful to stimulate the war effort. In this dissertation, we have analyzed four movies that depict different phases of the global war that has begun with the Gulf War and is now the “War on Terror”, the movies are: *The Siege* (1998), *Black Hawk Down* (2001), *Zero Dark Thirty* (2012) and *American Sniper* (2014). We have tried to understand how these movies depict the enemies, what are their motivations and means of action, the western speeches that justify the tactics used against these enemies and how these movies depict the American military.

Agradecimentos

Agradeço ao prof. João Carlos Soares Zuin, pela atenciosa orientação, por ter me proporcionado a oportunidade de fazer um mestrado que eu de fato posso considerar como sendo uma bela e engrandecedora experiência.

Agradeço aos professores e professoras do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Unesp, por acreditarem em mim e me permitirem fazer parte desse programa.

Agradeço a todos os amigos e amigas que estiveram ao meu lado por essa e outras jornadas.

Agradeço acima de tudo à minha família, por todo o amor, dedicação e esforço dedicados a mim, desde sempre. Sei que eu nunca serei capaz de retribuir por tudo o que fizeram, mas espero que saibam o quanto sou grata e o quanto eu amo a todos vocês.

Dedico essa dissertação à minha amada sobrinha, Julia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	I
I Globalização e Guerra global	01
1. Nova Ordem Mundial	02
1.1. A Sociedade de risco e o Estado.....	08
2. “Da guerra” à guerra global	15
II Guerra, Propaganda e Cinema	27
1. A massa, o líder e o cinema.....	35
2. “Logística da percepção”: tecnologia de guerra, tecnologia cinematográfica.....	44
3. Studio System	49
4. Star System.....	52
5. O poder do cinema: “a rua como prolongamento do filme”.....	62
5.1. A projeção-identificação.....	64
5.2. O cinema e o poder: o cinema Hollywood	76
III A Guerra Global: percursos fílmicos	92
1. A progressão da Guerra Global	93
1.1. As novas ameaças	93
1.1.1. Nova York Sitiada.....	96
1.2. As intervenções humanitárias	107
1.2.1. Falcão Negro em Perigo.....	109
1.3. A “Guerra ao Terror”	129
1.3.1. A Hora mais Escura	131
1.3.2. Sniper Americano	143
2. Conclusão	158
Referências I Parte.....	160
Referências II Parte	164
Referências III Parte.....	166
Filmes	170

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Emblema dos operadores do drone Reaper.....	2
Figura 2. Cartaz de propaganda de guerra alemão (I Guerra Mundial). Cooperação entre cidadãos e soldados.	2
Figura 3 -O famoso Tio Sam, criado por James Flagg, 1917.....	2
Figura 4. Cartaz de propaganda de guerra americano (I Guerra Mundial). Alistamento.	2
Figura 5. Cartaz de propaganda de guerra britânico (I Guerra Mundial). Desumanização.	2
Figura 6. Cartaz americano de propaganda de guerra (I Guerra Mundial). Desumanização.	2
Figura 7. Cartaz britânico de propaganda de guerra (I Guerra Mundial). Desumanização.	2
Figura 8. Adolph Hitler e Leni Riefenstahl durante a produção de O Triunfo da Vontade. 1935.....	2
Figura 9. Leni Riefenstahl, 1935.	2
Figura 10. Cena de O Triunfo da Vontade, 1935.	2
Figura 11. Cena de O Triunfo da Vontade, 1935.	2
Figura 12. Cena de O Triunfo da Vontade, 1935.	2
Figura 13. Cena de O Triunfo da Vontade, 1935.	2
Figura 14. Pôster do filme O Judeu Süß, 1940.....	2
Figura 15. Pôster do documentário O Eterno Judeu, 1940.....	2
Figura 16. Cartaz americano de propaganda de guerra (II Guerra Mundial)	2
Figura 17. Cartaz italiano de propaganda de guerra (II Guerra Mundial).....	2
Figura 18. Cartaz americano de propaganda de guerra (II Guerra Mundial). Desumanização.	2
Figura 19. Cartaz americano de propaganda de guerra (II Guerra Mundial). Pearl Harbor.....	2
Figura 20. Cena do filme Anjos do Inferno, 1930.....	2
Figura 21. Jean Harlow.....	2
Figura 22. Norma Jean na Radioplane Company.	2
Figura 23. Marilyn Monroe, Coreia, 1954.	2
Figura 24. Marilyn Monroe, Coreia, 1954.	2
Figura 25. Marilyn Monroe, Coreia, 1954.	2
Figura 26 Nose art.	2
Figura 27. Nose art.	2
Figura 28. Nose art.	2
Figura 29. Rita Hayworth.....	2
Figura 30. Giene Tierney.....	2
Figura 31. Cena de Sem Destino, 1969.	2
Figura 32. Cena de A Primeira noite de um homem, 1967.	2
Figura 33. Cena de A Primeira noite de um Homem, 1967.	2
Figura 34. Cena de Apocalypse now	2

Figura 35. Cena de Apocalypse Now	2
Figura 36. Spielberg, homenageado pelo D. of Defense.	2
Figura 37. N.Y. Sitiada, Teatro.	2
Figura 38. N.Y. Sitiada, Teatro.	2
Figura 39. N.Y. Sitiada, Teatro.	2
Figura 40. N.Y. Sitiada, Teatro.	2
Figura 41. N.Y. Sitiada, Teatro.	2
Figura 42. N.Y. Sitiada, Lei Marcial.	2
Figura 43. N.Y. Sitiada, Lei Marcial.	2
Figura 44. N.Y. Sitiada, Tortura.	2
Figura 45. N.Y. Sitiada, Tortura.	2
Figura 46. Falcão Negro em Perigo, prece islâmica.	2
Figura 47. Falcão Negro em Perigo, prece islâmica.	2
Figura 48. Falcão Negro em Perigo, prece islâmica.	2
Figura 49. Cena do filme Regras do Jogo, 2000.	2
Figura 50. Cena do filme Regras do Jogo, 2000.	2
Figura 51. Falcão Negro em Perigo, soldados chegam à base da ONU.	2
Figura 52. Falcão Negro em Perigo, soldados chegam à base da ONU.	2
Figura 53. A Hora mais Escura, Maya assiste ao seu primeiro interrogatório.	2
Figura 54. A Hora mais Escura. Maya interroga e tortura um prisioneiro.	2
Figura 55. N.Y. Sitiada, campo de detenção.	2
Figura 56. N.Y. Sitiada, campo de detenção.	2
Figura 57. N.Y. Sitiada, campo de detenção.	2
Figura 58. A Hora mais Escura, Black Site.	2
Figura 59. A Hora mais Escura, Black Site.	2
Figura 60. A Hora mais Escura, Black Site.	2
Figura 61. A Hora mais Escura, cenas finais.	2
Figura 62. A Hora mais Escura, cenas finais.	2
Figura 63. Sniper Americano, cenas iniciais.	2
Figura 64. Sniper Americano, cenas iniciais.	2
Figura 65. Sniper Americano, primeiras mortes.	2
Figura 66. Sniper Americano, primeiras mortes.	2
Figura 67. Sniper Americano, trauma de guerra.	2
Figura 68. Sniper Americano, Chris Kyle e os veteranos.	2
Figura 69. Sniper Americano, cenas finais, cortejo.	2
Figura 70. Sniper Americano, cenas finais, cortejo.	2
Figura 71. Sniper Americano, cenas finais, cortejo.	2

INTRODUÇÃO

Os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 aos EUA geraram grande ansiedade social e política no Ocidente, esses ataques à maior potência do sistema internacional foram uma prova contundente de que o mundo pós-Guerra Fria não é de modo algum mais pacífico e seguro e que a Sociedade Internacional tem muitos novos desafios para enfrentar.

A estratégia que os EUA seguiram para lidar com essas ameaças, no entanto, foi oposta à que o país vinha tentando fazer durante a década de 1990, ao invés de se engajar com as instituições do sistema internacional e tentar encontrar meios conjuntos para lidar com as forças terroristas, a superpotência agiu unilateralmente e por meio de uma retórica dualista, dividiu o mundo entre civilizados e párias. Apesar de a invasão ao Afeganistão ter acontecido com o aval da ONU, há muito o que se discutir a respeito da legalidade e efetividade das táticas utilizadas nas buscas pelos líderes terroristas, além disso, as ações que se seguiram a partir dessa invasão foram extremamente agressivas e unilaterais. Sob o termo difuso de “Guerra ao Terror”, com uma estratégia pouco clara, os EUA e seus aliados deram seguimento a um conjunto de operações militares que acentuaram algumas instabilidades geopolíticas e infelizmente não resolveram o problema sério que é o terrorismo internacional. Mais de 15 anos desde a invasão ao Afeganistão, os EUA tem retirado suas tropas do Iraque, após diversos escândalos envolvendo denúncias de torturas e abusos cometidos contra prisioneiros e outras ações ilegais que minaram a legitimidade da “Guerra ao Terror”. O país tem revisado suas estratégias geopolíticas uma vez que outras potências como a Rússia e a China têm se mostrado importantes adversários em vários aspectos.

De todo modo, a “Guerra ao Terror” não acabou e ainda é um mote importante para as operações e presença militar americanas no mundo. essa guerra, por seu próprio escopo, não possui limites temporais e espaciais definidos, é travada com o uso de mecanismos que permitem realizar ataques à distância (algo ainda mais intenso que a guerra aérea), e por isso se configura como uma guerra global.

Mas apesar de o terrorismo ter se tornado uma questão fundamental após 2001 para a política externa americana, não podemos nos esquecer de que os anos de 1990 não foram marcados pela paz, ao contrário. A nova ordem mundial ao final da Guerra Fria é marcada desde o início pela intensificação dos conflitos gerados por antigas questões que se acreditavam estarem superadas, como os conflitos étnicos e religiosos, assim como por novas pautas como o tráfico internacional de armas e drogas, a intensificação da violência urbana e sim, também o

terrorismo. Por essas e outras questões, a nova ordem mundial proposta pelos EUA ao final dos anos 1980 tinha como um de seus objetivos expandir a sua própria agenda de segurança nacional para garantir sua segurança, e nessa expansão os valores defendidos pelo mundo Ocidental como: liberdade individual, livre mercado, democracia e defesa dos direitos humanos foram associados à ideia de segurança internacional, ou seja, a expansão dos valores Ocidentais tornariam o mundo mais pacífico (ideias como a teoria da paz democrática e fim da história são o resultado desse tipo de pensamento). Mas não foi uma pax americana que se seguiu à Guerra Fria, muito ao contrário. As novas ameaças começaram a fazer parte da vida dos indivíduos e as sociedades ocidentais, inclusive a americana, tiveram na mídia e na indústria cultural importantes veículos para tentar compreender o novo cenário e identificar quem são os novos inimigos.

Sabemos da importância que tem a indústria cultural na propagação de ideias, valores, na formação da percepção sobre questões diversas e seu papel como veículo de ideologia. Os trabalhos de Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, e depois os dos autores da Teoria Crítica, já apresentavam essas questões nos idos das décadas de 1920 e 1930, quando o nazismo e o fascismo estavam estetizando a política por meio da indústria cultural como nunca antes se fez na história. No nazismo e no fascismo, todos os meios de comunicação e entretenimento foram mobilizados para propagar a ideologia, para fortalecer o nacionalismo e estabelecer dualismos que chegaram ao ponto de desumanizar os inimigos e a justificar o seu extermínio, assim como a mobilizar toda a população para o esforço de guerra, promovendo a Guerra Total que foi a Segunda Guerra Mundial.

Das décadas de 1930 e 1940 para o século XXI a relação entre as forças políticas e a indústria cultural mudou bastante. A indústria cultural se tornou mais difusa e menos dependente do Estado. Mas ela ainda é um importante veículo de transmissão de ideias, valores e também de ideologia. Ainda é muito importante para as classes dominantes, e isso também vale para os países mais poderosos do sistema internacional – que a relação entre elas e a grande produção cultural esteja alinhada.

Os maiores setores e as maiores empresas da indústria cultural do século XX são as americanas, sendo o cinema o carro-chefe. Apesar de atualmente essas empresas sejam de capital multinacional e em algumas delas o maior capital investido sequer é proveniente de investidores americanos, os seus produtos mantêm uma relação importantíssima com os valores, as ideias, o estilo de vida e a estética que os EUA difundiram durante o século XX, e se tornaram hegemônicos no mundo Ocidental. E os produtos culturais que se desenvolveram nos EUA e foram exportados, principalmente os da indústria cinematográfica, “Hollywood”, e

determinaram a estética dos produtos culturais mundo à fora, por sua vez, foram desenvolvidos com o apoio da classe política e dos setores militares dos EUA. Nesse sentido, a indústria cultural americana, especialmente o cinema, se configura como um complexo militar-industrial-midiático e cultural que influencia a indústria cultural americana até hoje.¹

A relação entre os setores militares, as agências de inteligência e de segurança nacional, com a indústria cultural não é uma imposição, ela é benéfica e desejável pois também favorece a indústria, principalmente a cinematográfica. Hollywood tem historicamente mantido uma relação próxima com o exército e agências que é mutualmente benéfica. Por meio do cinema os americanos e outras sociedades formam suas percepções, seus valores estéticos e políticos e recebem estímulos que influenciam suas decisões políticas e cotidianas, como o que consumir, por exemplo. Mesmo que hoje o público do cinema esteja se reduzindo, isso não significa que os filmes sejam necessariamente menos vistos, pois há hoje novas formas de fruir desses produtos que são muitas vezes ilegais – como os filmes “pirata” os sites de streaming e os downloads – que permitem com que pessoas no mundo inteiro tenham acesso a esses filmes.²

Feitas essas considerações, retornamos à questão inicial dessa introdução: o mundo pós-11 de setembro, a ansiedade social que se intensificou com esses ataques e a “Guerra ao Terror”. Os filmes fizeram parte desse conflito, como fizeram de outros antes dele. Os filmes ajudaram a construir a imagem do inimigo, das ameaças, a audiência tomou conhecimento das formas de lidar com ele e dos seus “heróis”. A representação cinematográfica da realidade dos conflitos em muitos aspectos também ajudou a legitimá-lo. Não é de se surpreender que em 04 de novembro de 2001, Karl Rove, conselheiro chefe do então presidente dos EUA, George W. Bush, tenha realizado uma reunião com membros ilustres da indústria cinematográfica americana para pedir auxílio à “Guerra ao Terror”.³

Não podemos dizer que exista qualquer imposição, mas as evidências provam que existe no cinema mainstream um alinhamento com os setores militares e a classe política, o que influencia

¹ TANGUAY, Liane. **Hijacking History**: American culture and the war on terror. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2013.

MARTIN, Georg. STEUTER, Erin. **Pop culture goes to war**: enlisting and resisting militarism in the war on terror. Lexington Books, 2010.

BOGGS, Carl; POLLARD, Tom. **The Hollywood War Machine**: Militarism and Popular Culture. London: Paradigm Publishers, 2007.

² MARTEL, Frédéric. **Mainstream**: a guerra global das mídias e das culturas. São Paulo, RJ: Civilização Brasileira, 2012

³ LYMAN, Rick. A nation challenged: the entertainment industry, Hollywood discusses role in war effort. In: **The New York Times**, 2001. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2001/11/12/us/nation-challenged-entertainment-industry-hollywood-discusses-role-war-effort.html>>. Acesso em: 18 de abril, 2017.

MATHEWS, Tom D. To the war room!. In: **The Guardian**. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2001/nov/14/artsfeatures1>>. Acesso em: 18 de abril, 2017.

os temas e as características das produções, conseqüentemente, também influencia as mensagens, valores e impressões que essas produções possuem e propagam, direcionando a perspectiva dos indivíduos sobre a realidade, ou seja, sobre questões importantes como a política, a política internacional e também sobre o terrorismo e a guerra.

Neste trabalho, nós analisamos 4 filmes que tratam da ameaça terrorista e das formas de lidar com ela desde o final dos anos 1990, até as conseqüências da ‘Guerra ao Terror’. Um desses filmes é puramente ficcional, os outros três seguintes são baseados em fatos reais. Em conjunto, eles nos ajudam a reconstituir a progressão histórica e discursiva da “Guerra ao Terror”. Tentaremos identificar nesses filmes:

- a) Como o inimigo é construído, quais são suas motivações e formas de ação;
- b) Os discursos ocidentais para se combater o inimigo e justificar as táticas utilizadas;
- c) Qual a imagem que esses filmes promovem dos setores militares e da inteligência americana;

Evidentemente que se os filmes apresentarem outros elementos que acreditarmos serem importantes para a dissertação, desde questões relacionadas à produção até elementos fílmicos, tentaremos destaca-los.

Os filmes selecionados são os seguintes:

1. Nova York Sitiada (The Siege, Edward Zwick, 1998)

1.1. Data de Lançamento

- EUA: 06 de novembro de 1998;

1.2. Orçamento

- U\$ 70,000,000,00

1.3. Faturamento (doméstico)

- EUA: U\$ 40,981,289,00

1.3.1. Faturamento total

- U\$. 116,672,912,00

2. Falcão Negro em Perigo (Black Hawk Down, Ridley Scott, 2001);

2.1. Data de Lançamento

- EUA: 18 de dezembro de 2001

2.2. Orçamento

- U\$ 92,000,000,00

2.3. Faturamento (doméstico, EUA)

- EUA: U\$ 108,638,745

2.3.1. Faturamento total

- U\$. 172,989,651,00

2.3.2. Faturamento por país

- França: U\$ 2,856,606,00
- Alemanha: U\$ 2,387,107,00

- Reino Unido: U\$ 8,091,924,00
- 2.4. Principais prêmios e indicações**
- Vencedor do Oscar nas categorias: melhor edição; melhor mixagem de som.
- 3. A Hora mais Escura (Zero Dark Thirty, Kathryn Bigelow, 2012);**
- 3.1. Data de Lançamento**
- EUA: 19 dezembro 2012
- 3.2. Orçamento**
- U\$ 40,000,000,00
- 3.3. Faturamento (doméstico, EUA)**
- EUA: U\$ 95,720,716,00
- 3.3.1. Faturamento total**
- U\$. 132,820,716,00
- 3.3.2. Faturamento por país**
- França: U\$ 4,22,582,00
 - Alemanha: U\$ 230,108,00
 - Reino Unido: U\$ 5,745,075,00
- 3.4. Principais prêmios**
- Oscar: melhor edição de som. Foi indicado ao Oscar nas categorias: melhor filme, melhor atriz, melhor edição.
- 4. Sniper Americano (American Sniper, Clint Eastwood, 2015)**
- 4.1. Data de Lançamento**
- EUA: 25 dezembro 2014
- 4.2. Orçamento (em dólares americanos)**
- U\$ 58,000,000,00
- 4.3. Faturamento (doméstico, EUA)**
- EUA: U\$ 350,126,372,00
- 4.3.1. Faturamento total (em dólares americanos)**
- U\$. 547,426,372,00
- 4.3.2. Faturamento por país (em dólares americanos)**
- França: U\$ 21,273,403,00
 - Alemanha: 11,437,055,00
 - Reino Unido: 20,735,943,00
- 4.4. Principais prêmios e indicações**
- Vencedor do Oscar na categoria: melhor edição de som;
 - Vencedor do American Film Institute Awards na categoria: melhor filme do ano;
 - Foi indicado ao Oscar nas categorias: melhor filme, melhor diretor, melhor roteiro adaptado, melhor edição de filme, melhor mixagem de som, melhor ator;

A dissertação está dividida em três partes. A primeira, intitulada “Globalização e Guerra Global” é uma breve contextualização histórica do novo cenário internacional pós-Guerra Fria, dos novos dilemas que os Estados – especialmente os EUA – enfrentam em termos de segurança

interna e iniciamos uma reflexão sobre a guerra nesse cenário. A segunda parte, intitulada “Guerra, Propaganda e Cinema” é mais ampla, nela nós tentamos apresentar a importância da propaganda e da indústria cultural para o Estado no século XX, especialmente em tempos de guerra, configurando os produtos culturais como armas de guerra modernos. Introduzimos aqui algumas reflexões sobre o cinema Hollywood e a relação dele com o setor militar americano. Por fim, a terceira parte, intitulada “Guerra Global: percursos filmicos” será dedicada à nossa tentativa de analisar os filmes propostos segundo nossas intenções descritas acima.

I PARTE

Globalização e Guerra global

Somos os aventureiros da terra; nossa vida está penetrada de um extremo a outro pelas tensões que caracterizam a aventura.
Georg Simmel¹

Entre 1945 e 1973, desenvolveu-se, nos países ocidentais, uma organização político-econômica denominada *Welfare State*, ou Estado de bem-estar social. O Estado de bem-estar social, marcadamente na Europa, organizava-se por meio da relação harmonizada de forças entre capital e trabalho. Essa harmonização, ou equilíbrio, por sua vez, foi o resultado de diversos fatores. Em primeiro lugar, o Estado assumiu maior controle das políticas fiscais e monetárias, de tal modo que era possível desenvolver projetos de infraestrutura e programas de seguridade social que permitiam com que pessoas desempregadas ou em condições de risco social (seja por pobreza, doenças ou outros) pudessem ter uma estrutura financeira mínima para o seu bem-estar.

Além disso, a economia era fundamentalmente direcionada pelos salários, seguindo o pensamento keynesiano, de modo que o crescimento produtivo era acompanhado pelo aumento salarial, garantindo melhoras no nível de consumo de bens e serviços, e a ascensão da classe média. Esses dois fatores, em conjunto, compunham uma organização econômica e política que redistribuía a riqueza produzida de cima para baixo, evitando a concentração de renda, e favorecendo o processo de reconhecimento das classes trabalhadoras e a consequente inclusão cidadã de várias pessoas.

Por fim, o papel dos sindicatos e dos grandes partidos também foi fundamental para a constituição desses chamados 30 anos gloriosos; essas organizações políticas foram importantes para garantir os direitos trabalhistas e contrabalançar os interesses do capital, evitando, assim, a concentração de poder político por parte apenas de alguns setores sociais.

De modo geral, nesse período, foi promovida a justiça social e sistematizados os chamados direitos de 3ª geração, ou seja, os direitos sociais e econômicos, que representavam mais do que a liberdade da necessidade como também a liberdade de expressão, a liberdade religiosa e, por fim, a liberdade do medo, de acordo com a definição do mundo possível, como acreditava Franklin D. Roosevelt, o então presidente americano, que proclamou em seu discurso ao Congresso dos EUA, em 6 de janeiro de 1941.

[...] almejamos um mundo fundado em quatro liberdades humanas essenciais. A primeira é a liberdade de expressão [...]. A segunda é a liberdade de toda pessoa adorar deus à sua própria maneira — em todos os lugares do mundo. A terceira é a liberdade de viver sem passar necessidade (...) em todos os lugares do mundo. A quarta é a liberdade de viver sem medo [...]. (ROOSEVELT, 1941)

¹ SIMMEL, Georg. **Sobre la Aventura**: ensayos de estética. Barcelona: Península, 2002. p. 40, tradução nossa.

É importante ressaltar que a ordem internacional bipolar, que opunha duas superpotências na disputa pela liderança do cenário internacional, que seguiam diferentes projetos políticos e econômicos, também teve um papel importante para que as potências ocidentais, em especial os países europeus, promovessem os direitos de terceira geração internacionalmente, por meio dos chamados *postwar consensus*.

Contudo, o fim do regime de *Bretton Woods* seguido da Crise do Petróleo de 1973, em conjunto com as custosas necessidades dos EUA de manter o controle das suas áreas de influência, levou a uma recessão econômica que durou quase uma década. Nesse período, na medida em que a memória da crise de 1929 se esvaneceu, também retornaram as perspectivas econômicas ortodoxas, que impulsionaram uma nova relação entre política e economia. Essa nova relação, por seu turno, em conjunto com o boom da tecnologia da informação, comunicação e transportes, afetaria os fundamentos do Estado de bem-estar social.

Os “experts” da economia não hesitaram em culpar os “gastos” governamentais em programas e segurança social como os grandes vilões que impediam o crescimento econômico em um período de recessão, nesse sentido, seria preciso libertar o cidadão para que ele se tornasse mais independente e empreendedor, para que ele pudesse criar seu próprio futuro, de acordo com seus desejos.

Nesse período, iniciou-se o processo de construção teórica de um novo sentido para a política e do papel do Estado, como forma de sair da estagnação econômica. Ao contrário do que se almejava no período pós-Guerra, a saber, a ampliação da democracia e a inclusão política, intelectuais dos países ocidentais começaram a promover a ideia de que os Estados ocidentais capitalistas estavam em crise, tanto econômica quanto política, e que logo estariam ingovernáveis caso algumas reformas não fossem promovidas urgentemente. Destacamos o caso do trabalho realizado em conjunto por Samuel Huntington, Michel Crozier e Joji Watanuki, um estadunidense, um francês e um japonês, respectivamente. Em seu trabalho conjunto, intitulado: *The crisis of democracy: report on governability of democracies to the trilateral commission*. Segundo esses intelectuais, o pessimismo em relação à economia dos países capitalistas estaria acompanhada por um semelhante pessimismo em relação à democracia, em razão de três conjuntos de fatores. O primeiro: desafios contextuais, como vimos, por causa da crescente interdependência, os choques e as crises deixaram de ser localizados e se tornaram sistêmicos, os Estados passaram a enfrentar dificuldades para lidar com esses efeitos, portanto deveriam ser questionados os diversos acordos e recomendações de conduta internacional, inclusive no que se refere ao uso da força militar.

O segundo conjunto: as estruturas e tendências sociais nesses países, principalmente nos Estados Unidos. De acordo com esses intelectuais, a democracia tornou-se de tal modo ampliada que ela estaria prejudicando a si mesma por conta da polarização de grupos e de interesses reivindicando reconhecimento e direitos, em outras palavras, as classes médias e trabalhadores estariam representando ameaças às democracias. Nas palavras dos autores:

Presumivelmente, na medida em que ocorre a evolução social, ameaças adicionais podem muito bem ascender de outros pontos da estrutura social. Nesse momento, ameaças significativas vêm dos intelectuais e grupos relativos que afirmam sua repulsa [...] à subserviência do governo democrático ao “capitalismo monopolista” [...]. Em certa medida, as sociedades industriais avançadas, produziram um estrato de intelectuais que geralmente se devotam à derrogação da liderança, ao desafio às autoridades e a deslegitimar as instituições [...] (CROZIER; HUNTINGTON; WATANUKI, 1975, p. 06-07, tradução nossa).

E o terceiro conjunto de problemas apontados pelos autores como responsáveis pelas crises e pela dificuldade de governabilidade se refere às mudanças de valores, especialmente em relação aos mais jovens, segundo os autores, “em todas as três regiões, uma mudança de valores está retirando os valores públicos, materialmente orientados, para dar lugar à valorização da satisfação privada, do ócio e às necessidades de ‘pertencimento e auto realização intelectual e estética’” (CROZIER; HUNTINGTON; WATANUKI, 1975, p. 07). Esses novos valores seriam resultado dos movimentos dos anos de 1960 na Europa e nos EUA, e seriam ameaças ao desenvolvimento econômico, que resultariam em mais crises econômicas e políticas se não fossem administrados. Em resumo, era preciso lidar com o problema de excesso de democracia, justamente para protegê-la, e isso significava reformas no Estado de bem-estar social.

Esse processo significou não apenas o retraimento do *Welfare State*, mais do que isso, da própria forma de ver a política. Ao colocar em primeiro lugar a preocupação com as questões da economia interdependente, com o acesso aos recursos, e com os interesses do capital industrial, que buscava evitar e cortar gastos e para isso lançou-se a novas regiões do mundo em busca de mão-de-obra mais barata e recursos acessíveis e fáceis de controlar, a política gradativamente mudou de foco: do interno para o externo, do público para o privado e da contenção das carências para a contenção dos riscos. Conseqüentemente, os discursos neoliberais ganharam o apoio das classes dirigentes e dos detentores do capital, sua força se manifestou especialmente nos Estados Unidos e no Reino Unido, gradativamente ampliando para o resto do mundo ocidental.

Um novo modo de ver o sentido da política era a expressão difundida por todos os espaços [...]. Igualmente eles afirmavam a necessidade da remoção dos contrastes dramáticos conciliados pelo postwar consensus e imaginavam uma democracia livre da constrição dos interesses parciais e aberta à competência e ao mérito além dos outros automatismos do mercado [...] (MASTROPAOLO, 2014, p. 137)

Como consequência, na década de 1980, o presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, declarou: “*we’re going to turn the bull loose*” (ABRAMSON In: Los Angeles Times, 1985), ou seja, desregular o capital financeiro. Essa decisão conseguiu ainda mais suporte porque, naquele momento, a URSS já estava em crise e se mostrava incapaz de concorrer com os avanços tecnológicos do Ocidente, mas tentava evitar o colapso invadindo países da Ásia central, entre eles o Afeganistão, o que serviu de justificativa para a ampliação com os gastos militares e para a redução dos “gastos sociais” – na medida em estes últimos seriam mesmo cada vez menos necessários, pois se mostrava no horizonte uma era em que não seria mais preciso se preocupar com o “mal no mundo”: uma era de liberdade, prosperidade e democracia.

1. Nova Ordem Mundial

O fim da URSS deu início a uma nova configuração da ordem internacional. De um cenário bipolar para um cenário multipolar com uma potência hegemônica, os Estados Unidos. Os valores defendidos pelos Estados Unidos e aliados durante a guerra fria, a partir da década de 1990, passam a se configurar mais como uma retórica determinista: “*there’s no alternative*” (TINA), ou seja, não há mais alternativa que não o livre mercado como forma de organização do sistema econômico e a democracia liberal como sistema político.

O discurso de que o único caminho a seguir é o do sistema capitalista implica que os valores a serem seguidos tanto pelo Estado quanto individualmente devem ser os mesmos que regem a economia de mercado, ou seja, a plena liberdade dos agentes econômicos, a plena liberdade dos movimentos do capital, a competitividade, a produtividade o crescimento econômico, a ampliação do consumo. No limite, significa esvaziar o Estado de bem-estar social, descreditando os valores que o regem, e impedindo que se estabeleçam o Estado de bem-estar social onde ele não existe ou existe parcialmente. Segundo essa perspectiva, a resistência ao livre mercado capitalista, e consequentemente aos seus atores, não é mais uma opção política, ao contrário, é uma resistência que deve ser vencida, por se configurar como uma ameaça.

A partir dos anos de 1980, portanto, temos a contrarrevolução neoliberal, que irá promover revisões nos códigos políticos e jurídicos dos Estados para promover o mercado capitalista e enfraquecer as resistências a essas forças. Consequentemente, o equilíbrio de forças que se verificou nos 30 anos pós-Segunda Guerra foi desarticulado, e assim a redistribuição de riquezas promovida pelo Estado deu lugar à concentração de renda promovida pelo mercado, com a justificativa de que era preciso acumular riquezas para que fosse possível investir e assim gerar mais empregos e renda. No limite, o que ocorreu foi o enfraquecimento das classes

trabalhadoras, que viram sua renda diminuir e sua força social e política ser dissipada. Vejamos mais detalhadamente como se deu esse processo.

A partir da década de 1970, se iniciou a reorganização produtiva – do centro para a periferia do capitalismo. Esse processo se intensificou na década de 1980, quando o mercado de capitais foi desregulamentado e possibilitou que a fragmentação das cadeias produtivas se tornasse mais ampla, em direção aos países onde a mão-de-obra fosse abundante e os custos do trabalho, bem menores. Nesses Estados periféricos, o chamado Terceiro Mundo, a retórica dominante era a busca pelo progresso econômico para, com isso, conseguir se inserir na sociedade internacional com igualdade de condições, e por isso esses Estados concederam benefícios fiscais para que as empresas transnacionais se instalassem em seu território.

Enquanto que, para o Terceiro Mundo, em um primeiro momento esse processo parecia benéfico, para os países centrais do capitalismo, isso representou a precarização da renda da classe média. Esse problema, contudo, foi suprimido temporariamente com a ampliação da oferta de crédito, que se ampliou permitindo com que inclusive pessoas que não podiam comprovar renda, ou que possuíam uma renda muito inferior ao que até então era exigido para adquirir uma linha de crédito, pudessem adquiri-la – essa modalidade de crédito é a chamada *subprime*.

Eventualmente, todos os Estados entraram em um sistema extremamente competitivo pelo acesso ao capital financeiro, necessário para impulsionar o desenvolvimento, e, especialmente nos países do Terceiro Mundo, pelo investimento estrangeiro direto, que por sua vez exigia muitos benefícios fiscais para se instalar, enquanto que não dava nenhuma garantia de sua permanência no território. Nesse cenário: “os Estados se vêem forçados a aplicar normas neoliberais, [...] temos, portanto, a desregulamentação, precarização dos serviços públicos, deterioração progressiva do quadro social [...]. E a sociedade civil, enfraquecida, torna-se incapaz de lidar com essas mudanças” (DUPAS, 2005, p. 28-29).

Esse processo de ascensão do poder dos atores econômicos acabou por constituir uma nova elite global. Ao contrário das classes dominantes dos séculos anteriores, que se encontravam vinculadas ao território e aos meios de produção locais, as fábricas, a nova elite global não se sente vinculada diretamente a nenhum território, o seu poder está no controle dos fluxos de capital e informações, nesse sentido, ela pode se deslocar rapidamente para outro território quando suas necessidades não são satisfeitas, “o que lhe permite maximizar a dominação diante dos Estados, simplesmente exercendo a ameaça de se retirar” (DUPAS, 2005, p. 81-82).

Essa elite não tem o seu poder legitimado por bases democráticas, e por isso não possui nenhuma *accountability* para com os cidadãos dos países nos quais ela redefine as legislações

trabalhistas e força mudanças nas políticas fiscais e monetárias, de acordo com os seus próprios interesses. Ao enfraquecer as classes trabalhadoras, ao mesmo tempo em que se encontra “fora” do poder de regulação estatal, essa nova elite global neoliberal faz com que o trabalho precário eventualmente se torne a condição definitiva da vida dos indivíduos e dos trabalhadores, e a precarização e o endividamento das classes médias, a norma (DUPAS, 2005, p. 69).

A transformação no trabalho na era do capitalismo globalizado vai muito além da precarização de condições de trabalho e dos salários. Uma das principais razões pelas quais o trabalho se torna precário é porque não há mais segurança nos vínculos empregatícios, porque as empresas e indústrias podem se utilizar da mão-de-obra em outros lugares do mundo quando for mais conveniente e barato (em muitos casos, a mão-de-obra humana é em si desnecessária, em função do desenvolvimento das tecnologias produtivas). Essa facilidade com a qual os indivíduos podem ser dispensados faz com que força diminua bastante, além disso, os contratos de trabalho se tornaram cada vez mais individualizados, e flexíveis, fazendo com que diminuísse a identificação de classe e, conseqüentemente, a cooperação de classe. Conseqüentemente, “sucede um Estado que se pode qualificar como *neodarwinista*, na medida em que ele erige a *competição* como fetiche e celebra a plenos pulmões a ‘responsabilidade individual’” (WACQUANT, 2010, p. 201, grifo do autor).

A diminuição do acesso aos serviços públicos, concomitante à precarização do trabalho, leva ao aumento das incertezas quanto ao futuro dos indivíduos e suas famílias; não é de se surpreender que ocorram desestabilidades sociais, os enfrentamentos entre grupos pelos investimentos públicos, e aumentem os índices de violência urbana. Além disso, o caráter interdependente da economia faz com que os riscos sejam mais sistêmicos do que locais.

Desse modo, ocorrem duas grandes mudanças às quais nos atentaremos; uma no cenário das relações internacionais e outra no que tange ao papel do Estado e à forma de socialização da nação. A primeira se refere à formação de uma sociedade internacional de risco, e a segunda, o novo papel que Estado de “impor à sociedade essas novas condições para ela desvantajosas” (DUPAS, 2005, p. 29, grifo nosso).

No entanto, tal imposição não é necessariamente feita por meio de repressões violentas à liberdade de expressão, o Estado e os atores interessados em disseminar determinar os rumos da história tiveram no século XX experiências que provaram que o direcionamento das opiniões e principalmente das paixões é um meio mais efetivo do que qualquer imposição por meio da força.

1.1. A sociedade de risco e o Estado

A globalização é resultante tanto de escolhas políticas quanto do desenvolvimento tecnológico da informação e transportes. Não seria possível estabelecer a rede global de fluxos de capitais e bens sem que exista a tecnologia necessária para isso e, acima de tudo, não poderia haver aquiescência pública da expansão desse sistema econômico sem a crença de que, por meio da expansão do desenvolvimento tecnológico – fomentada pelo capitalismo – poderá se realizar o progresso.

No curso de evolução do pensamento iluminista no século XVIII, foram definidos os critérios para as ciências com base na ideia de que o conhecimento e a dominação da natureza, e o aprimoramento da razão humana, levariam a humanidade a um estado de coisas “perfeito”, e o mecanismo pelo qual a humanidade poderia se livrar dos medos e de suas carências, e atingir aquele estado de perfeição, seria a técnica. Esse poder se refere à possibilidade de se desenvolver modos de produção cada vez mais eficientes e assim diminuir as carências, assim como de compreender e dominar os seres-vivos e a natureza para atenderem às necessidades dos homens. Louvada como fundamental para uma vida melhor, e uma consciência mais esclarecida, a técnica acabou por fundamentar uma espécie de racionalidade que procura desenvolver a si mesma e a seus meios, sem questionar suas funções e as possíveis consequências de seu uso. Dessa forma, o desenvolvimento das formas produtivas e da ciência desgarrados de reflexões críticas possibilitou grandes catástrofes, como as duas grandes guerras, o Holocausto e o lançamento das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki.

Apesar de todos os esforços políticos da sociedade internacional para evitar que essas catástrofes ocorressem novamente, no que tange ao poder da técnica, ela não deixou de ser considerada como o mecanismo fundamental para atingir o progresso, tanto entre as potências capitalistas quanto, no cenário bipolar, na URSS. Desse modo, a racionalidade técnica continuou interpretando um papel essencial na expansão dessas potências.

No entanto, ao contrário do sistema socialista-soviético, no bloco capitalista, a liberdade de ação dos agentes econômicos permitiu com que houvesse o desenvolvimento de diversas técnicas produtivas e comunicacionais que permitiram ao bloco capitalista dar um salto à frente na corrida pela liderança da ordem global, e foi de fato fundamental para a vitória dos Estados Unidos. E assim, cada vez mais, o capitalismo começou a definir os caminhos do desenvolvimento técnico científico de acordo com os seus interesses, nesse sentido, “a liderança tecnológica passou basicamente a determinar os padrões gerais de acumulação” (DUPAS, 2005, p. 33).

A primazia das corporações sobre os Estados-nação no que toca ao acesso e ao desenvolvimento da tecnologia fez com que a prática da política internacional se tornasse intimamente relacionada ao poder dessas corporações e aos seus interesses, é nesse sentido que Ulrich Beck define que o novo jogo de poder global é um meta-jogo. Isso significa dizer que, ao contrário das antigas formas de relações internacionais com base nas nações concentradas nos territórios dos Estados por sua vez regulados pelas recomendações do direito internacional público, são agora as corporações e os seus interesses que definem as regras do jogo, e as redefinem no curso da partida, justamente porque elas possuem a flexibilidade para se reorganizarem que os Estados não possuem. Nas palavras do autor:

Nós estamos testemunhando uma das mais importantes mudanças que já ocorreram na história do poder [...]. O jogo de meta-poder está em curso no relacionamento entre negócios globais e o Estado, uma luta de poder na qual a balança de poder e as regras dos poderes que governam os sistemas nacionais e internacional estão sendo radicalmente transformadas e reescritas. É o mundo dos negócios, em particular que tem desenvolvido esse meta-poder ao sair das ‘jaulas’ do jogo do poder ordenado com base no território nacional, e criando novas estratégias de poder [...] contrastantes com as dos Estados. O meta-jogo de poder se refere ao fato de que as regras do Estado-nação para a política internacional estão sendo radicalmente alteradas no curso das disputas e lutas pelo poder (BECK, 2005, p. 52, tradução nossa).

Essa fragilização do Estado, por sua vez, não se refere apenas à capacidade de decisão em torno das políticas econômicas, monetárias, às isenções fiscais e às transformações nas legislações trabalhistas. Na globalização intensificada os Estados também se tornam mais propensos a serem afetados pelas crises e desastres, de todo tipo, que ocorrem em qualquer outro lugar do mundo; por sua vez, essas crises podem ser resultado do próprio uso indiscriminado e “cego” da técnica. Desse modo, de uma sociedade de carências, na qual a produção era a principal fonte de “conflitos” e também de cooperação, a modernidade radicalizada dá origem a uma sociedade de riscos, na qual a distribuição e o gerenciamento dos riscos toma o papel da distribuição de riquezas.

Riscos são um produto histórico, a imagem especular de ações a omissões humanas, expressão de forças produtivas altamente desenvolvidas. [...] as fontes de perigo já não são mais o desconhecimento, e sim o *conhecimento*, não mais uma dominação deficiente, e sim uma dominação *aperfeiçoada* da natureza, não mais o que escapa ao controle humano, e sim justamente o sistema de decisões e coerções objetivas estabelecido com a era industrial (BECK, 2013, p. 275).

A sociedade de risco é a inversão da lógica que se instaurou no século XIX, mas se desenvolveu no século XX, que deduzia que os perigos seriam suplantados pela produção, que por sua vez geraria riqueza a ser distribuída. O que se percebe é que as lógicas produtivas, ou, melhor dizendo, as lógicas de produção de riqueza, são geradoras de riscos que devem ser gerenciados, nesse sentido, torna-se preocupação maior dos Estados como redistribuir os riscos,

e mais do que isso, prevenir-se deles. O acidente nuclear de Chernobyl, em 1986, é um marco dessa sociedade de risco, com esse acidente, ficou evidente que os riscos não haviam sido retirados ou sequer reduzidos, ao contrário, tomaram proporções mundiais, pois diferentemente da guerra nuclear que tanto se temia durante a guerra fria, esses acidentes poderiam ocorrer a qualquer momento, sem nenhum aviso, e em qualquer lugar. Desse modo, “começam a convergir na continuidade dos processos de modernização as situações e os conflitos sociais de uma sociedade que ‘distribui riqueza’ com os de uma sociedade que ‘distribui riscos’” (BECK, 2013, p. 25).

Mas quais são esses riscos? De modo geral, são os riscos associados à produção industrial e às crises políticas em um cenário globalizado, complexo e interdependente das relações de produção do capital. No processo de desenvolvimento industrial, as florestas foram desmatadas, fazendo com que a vida tradicional de diversos povos se tornasse impossível em seu território original. Dessa forma, eles são forçados a saírem em direção aos centros urbanos; que se tornam superpovoados, crescendo de forma não planejada, desse modo, as cidades, incapazes – ou mesmo desinteressadas – de atender às novas demandas sociais, passam pelos problemas de aumento das crises sociais e políticas. Além disso, o desmatamento gera sérios problemas ambientais que afetam mesmo os países com ampla cobertura florestal “que tem que pagar pelas emissões de poluentes de outros países altamente industrializados com a extinção de florestas, plantas e animais” (BECK, 2013, p. 26). A aceleração do risco ambiental revela a voracidade da ação econômica voltada para a mais rápida e eficiente extração de mais-valor, que não se sente responsável nem pelo destino da massa de pessoas que migram fugindo da pobreza e da fome, nem pela devastação dos ecossistemas.

Também nos referimos aos perigos dos usos da radioatividade, porque os possíveis acidentes em usinas nucleares são capazes de atingir diversos países. Além disso, o sistema econômico está sempre em expansão, para isso, cria novos fluxos de bens e capitais, mas também de pessoas e seres-vivos, conseqüentemente, de doenças e agentes nocivos ao meio-ambiente. Por fim, os problemas políticos, as crises e as tensões sociais internas também adquirem o status de “riscos”, principalmente se eles interferem no acesso aos recursos materiais, energéticos e à mão-de-obra e mercados.

A sociedade de risco se difere da sociedade industrial por várias razões; a primeira delas é que os riscos não são mais restritos ao território, eles afetam a todos os Estados, de forma direta ou indireta, e são capazes de desestabilizar até as potências. Em segundo lugar, apesar de ser evidente que as diferentes posições de classe fazem com que alguns estejam mais diretamente expostos do que outros, todos, independentemente da classe social, são potenciais vítimas,

porque “os riscos da modernização cedo ou tarde acabam alcançando aqueles que os produziram ou que lucram com eles” (BECK, 2013, p. 27). E, por fim, os efeitos nas relações internacionais. Essas se tornam ainda mais assimétricas na medida em que, além das diferenças em termos de poder militar e econômico, deve-se adicionar as diferenças em termos de capacidade para prever e lidar com os riscos.

Na verdade, os riscos ainda são ocultados por trás da fé no progresso. “O progresso substitui o escrutínio. E mais: o progresso é um substituto para questionamentos, uma espécie de consentimento prévio em relação a metas e resultados [...] desconhecidos e inominados” (BECK, 2013, p. 276). Mas é a fé no progresso que legitima o desmatamento, o uso de aditivos tóxicos ao solo para produção agrícola e para extração de metais, entre outras graves ações prejudiciais ao meio ambiente e à vida humana, evidentemente. Isso ocorre especialmente nos países subdesenvolvidos e em desenvolvimento porque nesses países, a pobreza extrema serve como um “escudo” que ajuda a ocultar os riscos, justificando que as indústrias de risco possam encontrar espaço nesses lugares, desse modo, as desigualdades de classe se tornam mais profundas na sociedade de risco, pois, enquanto que nos países periféricos os riscos se acumulam, nos países centrais do capitalismo, o gerenciamento de riscos se torna um negócio (BECK, 2013, p. 50-55).

Na sociedade de risco, as desigualdades em termos de capacidades para compreensão e prevenção dos riscos gera “uma multiplicidade de novos conflitos e diferenciações” (BECK, 2013, p. 56), porque o conhecimento dos riscos aliado à capacidade de manejá-los, gerenciá-los e, mais importante, de definir quais são os agentes perigosos (através dos meios de comunicação em massa e da indústria cultural), se tornam novas fontes de poder econômico e político.

Em termos econômicos, cada vez mais as corporações podem, por meio da manipulação e propagação da ideia dos riscos, se utilizar dessa “consciência” pública induzida para “criar novas necessidades” a partir das quais podem desenvolver produtos e oferecer novos serviços que prometem segurança; e é justamente porque, ao contrário das necessidades materiais imediatas, que podem ser supridas, os riscos são autoproduzíveis, que os riscos se tornam mais um grande negócio do sistema econômico; nos referimos ao negócio da “cosmética do risco”. Mas há um lado contraditório, “[...] com a canibalização econômica dos riscos que são desencadeados através dela, a sociedade industrial produz as situações de ameaça e o *potencial político* da sociedade de risco” (BECK, 2013, p. 29, grifo nosso).

Esse potencial político do elemento do risco é essencial para compreender e analisar como as forças políticas contemporâneas, organizadoras da nova ordem mundial, exercem e ampliam

o seu poder e angariam legitimidade junto à opinião pública, nacional e internacional (ainda que o conceito de opinião pública internacional seja um tanto quanto difuso, podemos pensar em uma opinião pública internacional no sentido de que existe uma sociedade internacional ocidental, que compartilha valores e ideias, ao mesmo tempo em que está envolvida pelas mesmas forças políticas e econômicas). Nesse sentido, as forças políticas se utilizam da estética e dos discursos de defesa dos riscos, manipulando-os a favor dos interesses econômicos e políticos dessas forças que por sua vez precisam, cada vez mais, de utilizar o seu potencial bélico e intervencionista. Desse modo, a imprensa e a indústria cultural são mecanismos fundamentais para o poder político e econômico.

A sociedade de risco produz um novo tipo de solidariedade social, a solidariedade pelo medo, que se apresenta como uma forma de resguardar ao Estado o poder que ele perde em razão da fragilização de sua soberania. E assim, internamente o Estado adquire uma nova função – ou melhor, sobrepõe uma de suas funções a outra: a de garantir a “segurança” se sobrepõe à função de distribuir riquezas e garantir direitos sociais.

Se a solidariedade característica da sociedade industrial, de classes, se pautava nas carências, de tal forma que os agentes políticos organizados em torno desse ideal e identificando-se como iguais, procuravam organizar a sociedade e suas forças produtivas para superar as carências, as transformações no mundo do trabalho, que promovem a individualização do trabalhador, levando à perda da identidade de classe, faz com que a maior preocupação das pessoas seja com o seu próprio destino, com a sua própria biografia em um mundo cada vez mais incerto, do que com a sua “classe”. “Nesse caso, já não se trata de alcançar efetivamente algo ‘bom’ mas tão somente de *evitar* o pior” (BECK, 2013, p. 60, grifo o autor),

A solidariedade política da sociedade contemporânea se fundamenta em um vácuo político-organizatório que pode dar vazão a projetos políticos reacionários, ou seja, a uma política negativa, que promove a negação e retração de direitos. Na sociedade civil, os grupos sociais se organizam, segundo Beck, muito mais em termos de ansiedade e medo do que por causas materiais objetivas, como a necessidade e a fome. Na era da extrema mobilidade e volatilidade, incerteza e insegurança, experimentamos uma inversão no tecido da solidariedade: da sua forma na primeira modernidade baseada em vínculos de classe, nos valores do humanismo e das ideologias políticas modernas, passamos para a forma da solidariedade estabelecida por e através do medo, difundida pelas forças sociais que políticas que o manipulam diariamente. Desse modo, se torna cada vez mais fácil para o Estado direcionar o medo que as pessoas sentem para longe das verdadeiras razões da insegurança – os riscos globais gerados pelo desenvolvimento industrial, e as mudanças nas legislações trabalhistas, por exemplo – em

direção aos alvos “facilmente identificáveis”, como os pobres e os imigrantes, que se tornam os culpados. A difusão global da política do medo revela que estamos presenciando a ascensão no século XXI de “um Estado penal e policial, no seio do qual a criminalização da marginalidade e a ‘contenção punitiva’ das categorias deserdadas fez as vezes de política social” (WACQUANT, 2003, p. 20).

No Estado social se constituiu a rede de segurança (*safety net*), garantindo direitos sociais e econômicos aos mais pobres e aos desempregados. Mas no Estado penal, incapaz – ou relutante – de fornecer essas seguranças sociais, é tecida uma rede não social, mas punitiva (*dragnet*), que se destina a vigiar e disciplinar os indivíduos para evitar revoltas que gerem crises sociais, que, por sua vez, possam atrapalhar a realização dos interesses dos agentes econômicos. “Prova disso é a onda de reformas [...], condicionando o acesso à assistência social à adoção de certas normas de conduta (sexual, familiar, educativa, etc.) e ao cumprimento de obrigações burocráticas onerosas ou humilhantes” (WACQUANT, 2003, p. 28).

Em muitos casos, para que as pessoas possam receber benefícios estatais, elas são obrigadas a se submeter a programas de “estágio” obrigatório, que oferecem poucos ou nenhum benefício adicional, e salários baixos. Em outras palavras, o Estado penal reafirma a noção de “responsabilidade individual”, cara ao neoliberalismo e ao trabalho flexível que ele produz. A substituição do o princípio de *welfare* pelo de *workfare*;

[...] serve, antes de mais nada, para “dramatizar” o imperativo do assalariado fazendo “uma advertência a todos os americanos que trabalham mais por salários menores, quando trabalham: existe uma sorte menos invejável e um status mais baixo que o mais duro dos empregos, por pior remunerado que seja” (CLOWARD; PIVEN apud WACQUANT, 2003, p. 28).

Em resumo, o Estado penal se configura como uma forma de responder às desordens pela insegurança empregatícia, aumento dos índices de pobreza, desigualdade de renda e riscos globais e, por fim, para reafirmar a necessidade da existência do Estado. Assim, o Estado penal se legitima por meio da retórica da segurança, “para ocupar o espaço do déficit de legitimidade sentido pelos responsáveis pelas decisões políticas, pelo próprio fato de que eles renunciaram às missões estabelecidas para o Estado em matéria econômica e social” (WACQUANT, 2010, p. 202).

A principal característica do Estado penal é o aumento da quantidade de pessoas encarceradas. Segundo Wacquant, durante a década de 1960, o número de pessoas encarceradas nos Estados Unidos diminuiu em 12%. Nesse período, muitos especialistas previram o fim das penas fechadas para a maioria dos crimes, mantendo-as apenas àqueles indivíduos realmente perigosos e incapazes de se “reabilitarem” para a vida em sociedade. No entanto, a partir de

1973, a população carcerária nos Estados Unidos explodiu, e continuou aumentando vertiginosamente desde então. Isso fez com que o sistema carcerário se tornasse mais um “negócio”.

Sob esse ângulo, os Estados Unidos são uma espécie de alambique histórico que permite observar em tamanho grande, e antecipar por *transposição estrutural*, as consequências sociais, políticas e culturais do surgimento da pena neoliberal em uma sociedade submetida ao império conjunto da forma do mercado e do individualismo moralizante (WACQUANT, 2010, p. 206).

No entanto, o modelo americano não é seguido de forma absoluta por todos os países. Cada Estado adapta o “slogan” do Estado penal de acordo com as características político-sociais que lhes são próprias. Segundo Wacquant, os Estados Unidos nunca foram de fato um Estado providência como o europeu, no caso americano, o governo sempre combinou bem o peso forte do punho do Estado, os ideais econômicos liberais e uma esfera da cidadania estreita com algumas políticas sociais. Nesse sentido, seria mais preciso falar em Estado caritativo, porque nos Estados Unidos “os programas voltados para as populações vulneráveis foram desde sempre limitados, fragmentários e isolado do resto das atividades estatais, informados que são por uma concepção moralizante da pobreza como produto das carências individuais dos pobres” (WACQUANT, 2003, p. 20).

No caso europeu, a regulação penal da sociedade está muito associada aos mecanismos de controle e vigilância do comportamento social. Porque a Europa possui uma tradição muito mais forte em termos de Estado de bem-estar, e por possuir uma ideologia menos individualista do que a americana, ela não deu o salto direto ao encarceramento, o controle está, antes de tudo, nos mecanismos de assistência social, “já que eles dispõem de meios administrativos e humanos para exercer uma supervisão mais próxima das populações ditas problemáticas” (WACQUANT, 2010, p. 207). Na configuração do Estado penal europeu, a polícia e os mecanismos de assistência social ajudam a formar um novo tipo de sistema de Panóptico, muito mais amplo porque a vigilância e a punição se dão não somente nas situações de encarceramento, mas são permanentes.

A relação entre o modo como são administrados os riscos da interdependência econômica e a conseqüente mudança no caráter do Estado na era da globalização demonstram que, cada vez mais, os direitos conquistados pelos indivíduos no século XX estão em risco, mais do que isso, toda a fundamentação do Estado como provedor de segurança para a realização dos planos de vida é redimensionada para a simples ideia de “segurança” – e para os mercados. A constante transformação das leis, o desrespeito aos direitos sociais e políticos e a vigilância, “traz consigo um risco essencial. Um estado que faz da segurança sua única tarefa e fonte de legitimidade é

um organismo frágil [...]. A longo prazo, as medidas de segurança são irreconciliáveis com a democracia” (AGAMBEN, 2002), e assim, o que se percebe é que não o Estado de direito, mas sim o Estado de exceção que se torna a norma.

Assim, a violência de Estado se torna mais comum ao mesmo tempo em que é menos questionada, na medida em que ela se pauta na exacerbação das emoções e das paixões dos indivíduos que, angustiados pelas incertezas às quais estão à mercê, procuram um objeto para dar à sua angústia uma razão. Uma breve observação da história do século XX já é suficiente para nos mostrar que esse objeto geralmente é o “outro”, o diferente que será marcado pelo rótulo de “inimigo”.²

À falência da esfera pública e do direito público ao nível nacional, se segue a falência do direito internacional público. Ao fim da Guerra Fria, as potências lideradas pelos Estados Unidos começam a desenvolver uma nova relação com o Direito Internacional e as regulações à guerra para defender seus interesses em um cenário internacional cujas ameaças estão mais difusas, de tal modo que as regulamentações feitas no período pós-Segunda Guerra Mundial parecem cada vez mais empecilhos tanto ao desenvolvimento quanto à segurança. Consequentemente, as estratégias policiais e de vigilância desenvolvidas no Estado penal se refletem nas estratégias de segurança nacional. Assim, a guerra na sociedade internacional ocidental que no decorrer dos séculos XIX e XX foi regulada e controlada readquire um caráter unilateral e desliza para fora do âmbito normativo estabelecido pelo *jus publicum europaeum* e posteriormente pela ONU. Logo, no final do século XX, seja pelo fim do bipolarismo e pela vontade de potência das potências ocidentais vencedoras da Guerra-fria – em especial, os Estados Unidos da América, seja pelas sucessivas descobertas tecnocientíficas ocorridas nas indústrias de armamentos e de comunicações, a guerra passou a ter uma nova forma e intensidade: tecnológica, permanente e global.

2. ‘Da guerra’ à guerra global

A arte da guerra – expressão que utilizamos aqui para designar as táticas e a organização militar – está em constante transformação na medida em que se aprimoram as tecnologias armamentistas e informacionais; porém, além disso, a guerra se transforma de acordo com as

² Podemos citar brevemente o caso de Anwar al-Awlaki, “o primeiro cidadão americano conhecido marcado para morrer por seu próprio governo — apesar de nunca ter sido acusado de crime algum.” (SCAHILL, 2014, p. 16). Al-Awlaki, assim como seu filho, foram mortos pelo governo de seu próprio Estado, sem um julgamento prévio, porque estavam na “lista de inimigos” de Estado, e foram postos lá justamente por criticarem as intervenções bélicas promovidas pelos EUA ao Afeganistão e Iraque, numa clara demonstração de que os direitos humanos que esse país diz estar defendendo estão sendo violados continuamente por suas próprias forças e contra seus próprios cidadãos.

características do sistema no qual os atores estão inseridos, da distribuição de forças entre eles e dos seus interesses, é nesse sentido que Clausewitz afirma que “a guerra é um camaleão” (CLAUSEWITZ, p. 92).

No entanto, apesar das mudanças estratégicas e táticas pelas quais a guerra sempre passa, um elemento deveria estar sempre presente: a política. Para Clausewitz, “a guerra é a continuação das relações políticas por outros meios” (CLAUSEWITZ, p. 91). Apesar de atribuir o título de *Da Guerra* à sua obra, Clausewitz estava na verdade preocupado com a paz. Sem a possibilidade de paz no horizonte, a guerra se degradaria, tornando-se a manifestação de paixões e de impulsos destrutivos, o que não é o seu objetivo. Uma guerra levada ao extremo da violência “[...] aparece, aos olhos de Clausewitz, como grandiosa e terrível” (ARON, 2002, p. 72).

“Terrível” porque uma guerra na qual os meios não estão subordinados à racionalidade política que, por sua vez, é a responsável pelas sínteses dos conflitos, e permite a existência de uma ordem na qual os seres-humanos possam realizar seus planos de vida, Para Clausewitz, não é uma guerra, é apenas violência. E “grandiosa” porque não tem no horizonte a perspectiva de paz, tornando-a indeterminada, exaurindo as forças do Estado. Assim, ao invés de eliminar o inimigo, o objetivo deve ser “um ato de violência destinada a forçar o adversário a submeter-se à nossa vontade”, portanto, “o seu propósito teria que ser *sempre e somente* derrotar o inimigo e desarmá-lo” (CLAUSEWITZ, p. 94).³

Da Guerra foi publicada pela primeira vez, postumamente, em 1832, e tornou-se referência para o estudo da guerra e da política internacional. Clausewitz, no entanto, não procurou definir as causas para a guerra – apesar de trabalhar essa questão de algum modo ao longo da obra – mas a sua visão realista e objetiva, mas principalmente política, tornou-se base para se pensar a guerra no século XIX, na ordem do *Jus publicum europaeum*, correspondendo a grandes avanços para a humanização da guerra.

Para determinarmos em que medida a guerra no período do *Jus publicum europaeum* se torna racional e humanizada, faremos uma breve análise comparativa entre a guerra moderna e a guerra da ordem *Christiana*. Ao identificarmos as justificativas para essas guerras, assim como

³ Evidentemente que, para desarmar o inimigo, retirar dele a sua vontade de resistência, é necessário o uso de uma violência superior à do inimigo, esse processo, em tese poderia levar a uma escalada para a violência extrema, cega. No entanto, Clausewitz alertava que na realidade, vários fatores impediriam que isso ocorresse, pois, para ele, a guerra: “[...] não é uma situação em que dois elementos mutuamente destruidores chocam-se, mas sim uma situação de tensão entre dois elementos, separados momentaneamente, que descarregam a sua energia através de choques pequenos e descontínuos” (CLAUSEWITZ, p. 686).

as suas estratégias, podemos compreender melhor como as unidades políticas se reconhecem e se relacionam, definindo o caráter da ordem internacional em cada tempo.

A *Respublica Christiana* foi a ordem internacional medieval, ela possuía um caráter universal, isso significa que não havia o reconhecimento da legitimidade de existência de outras. Para a ordem *Christiana*, a guerra é em si um ato abominável, muitos teólogos católicos desenvolveram trabalhos condenando as guerras da Idade Antiga que buscavam conquistas e riquezas, nesse sentido, o caráter hediondo da guerra fazia com que somente por intermédio de razões morais “superiores” a guerra poderia ser empreendida (GRÓS, 2009, p. 180).

A melhor imagem para se comparar a guerra justa é com a de um Tribunal, ela existe para reparar uma injustiça, ela é necessária, pois a falta não deve ficar impune. No entanto, muito mais do que a reparação de uma injustiça específica, a guerra justa se apresenta como a única forma de punir uma culpa metafísica. É pelas guerras que se pune o pecado, o pecado de não crer, o pecado de existir... e isso significa que não haverá motivo para a distinção entre civis e combatentes; independentemente de seu status, todos são culpados e devem responder da mesma forma. A guerra santa estabelece assimetrias morais quase irreduzíveis entre as partes (GRÓS, 2009, p. 188-200).

Carl Schmitt advertiu, em *O Conceito do Político*, para os perigos dessa desvalorização moral do inimigo. Uma guerra na qual um dos lados não se identifica com o inimigo conseqüentemente o desumaniza e o considera inferior, acaba por retirar dele todos os seus direitos, inclusive o de autodefesa. Essa guerra de justa causa tende a extrapolar todos os limites, até chegar às ações de aniquilamento do inimigo.

A doutrina da guerra justa pretende eliminar o mal do mundo para a efetivação de uma “Boa Paz”, ou de uma “Paz melhor”. Esse aspecto é muito importante porque ele faz com que os meios utilizados no decorrer da guerra sejam todos justificados, por mais cruéis e desumanos que sejam, e também permite que se extrapolem quaisquer moderações em relação à extensão dessa guerra no espaço e no tempo; afinal, se se considera que determinada guerra será a última, então mesmo que ela atravesse gerações, a paz que ela instaurará será eterna, nesse sentido, todo sofrimento, mesmo no lado mais poderoso, é justo e necessário (GRÓS, 2009, p.198-200).

A partir do século XVI a ordem internacional começa a se transformar, os regimes universalistas foram se diluindo para dar lugar a uma ordem neutralizada, composta por unidades políticas fechadas em si e que não se pretendem universais, e se preocupam apenas em se proteger, sobreviver e se desenvolver. O surgimento do Estado-nação foi o responsável pela instituição do regime da Soberania – ou seja, do reconhecimento do direito de existência

de uma unidade política e da sua autonomia interna – que fundamenta o princípio de não ingerência nos assuntos internos de um Estado.

O princípio de reconhecimento da soberania foi fundamental para que se alterasse o caráter da guerra; ao invés de ser considerada um mal necessário, justificável apenas para a instauração de uma ordem superior, a guerra passa a ser vista como mais um elemento da política internacional, uma prerrogativa da soberania estatal para afirmar o seu poder, se defender e intensificar seu desenvolvimento em um sistema internacional anárquico. “A igualdade dos soberanos torna-os parceiros de guerra com igualdade de direitos e os mantém afastados da guerra de aniquilação” (SCHMITT, 2014, p. 151).

A política internacional, nesse sentido, tornou-se uma relação entre atores que não pretendem eliminar os outros, nesse sentido, o uso da força não é errado ou imoral, mas apenas uma prerrogativa necessária quando há riscos ou ameaças. Na política internacional, não há bons ou maus; há ambição, desejo, disputa, fortes e fracos. Por essa razão, a paz interna é tão importante, o príncipe deve ser capaz de ter com o povo uma relação sólida, pois é só com o povo que o príncipe pode contar. Entre o príncipe e o povo, o pensamento moderno evoca a necessidade de paz e satisfação, e apenas entre o Príncipe e outros Príncipes, a precaução e o temor.

O que chega ao principado com a ajuda dos grandes se mantém com mais dificuldade daquele que ascende ao posto com o apoio do povo, [...] aquele que chega ao principado com o favor popular, aí se encontra só e ao seu redor não tem ninguém ou são pouquíssimos que não estejam preparados para obedecer. Além disso, sem injúria aos outros, não se pode honestamente satisfazer os grandes, mas sim pode-se fazer bem ao povo, eis que o objetivo deste é mais honesto daquele dos poderosos, querendo estes oprimir enquanto aquele apenas quer não ser oprimido. Contra a inimizade do povo um príncipe jamais pode estar garantido... (MAQUIAVEL, p. 36)

Na medida em que a política internacional se tornou mais neutra em relação a princípios morais e adquiriu um caráter mais pluralista a guerra perdeu o seu caráter absoluto. Desse modo, a guerra justa deu lugar à guerra regulada, pois se tornou mais racional, burocrática e disciplinada; tomemos um momento para analisar brevemente o que significa cada um desses pontos.

Em relação à racionalização, em primeiro lugar, temos a transformação na forma de se enxergar o inimigo, na medida em que os Estados se reconhecem uns aos outros, mesmo na guerra, o inimigo deixa de ser considerado um criminoso, ou um pecador, e se torna *justus hostis*, ou seja, público e justo. Isso significa que não há a intanção de eliminá-lo, ele não é considerado o culpado direto, individual, da guerra, portanto, o inimigo passa a ter assegurado o seu direito à autodefesa e resistência. Ou seja, a inimizade como um status, e não uma

condição – evidentemente que essa característica era reconhecida entre os países Europeus, é importante sempre destacarmos que em relação aos outros povos considerados inferiores a guerra era absoluta e muitas vezes genocida.

Outra importante transformação na prática da guerra que a tornou mais racionalizada foi a criação da figura do cidadão moderno. Este se presta ao serviço militar por dever e amor à pátria, assim foi possível a profissionalização da arte da guerra e do próprio soldado (SAINT-PIERRE, 1996, p. 36-37). A profissionalização do soldado aliada ao desenvolvimento da racionalidade técnica deu início a um processo de extrema intelectualização da guerra. Isso significou que cada vez mais o exército deveria ser visto como uma máquina a serviço do Estado, composta por diversas engrenagens que devem funcionar perfeitamente segundo cálculos racionais. Desse modo, soldado deve ser mais uma engrenagem, deve se portar de forma a aceitar as ordens sem necessariamente possuir uma opinião a respeito, sem coloca-las sob juízos morais (GRÓS, 2009, p. 47-65). Por outro lado, se desenvolve a ideia de honra e de ética do guerreiro, na medida em que se reconhecem os direitos dos combatentes e dos civis durante a guerra e o massacre e a brutalidade deixam de ser valorizadas, pois já não há intenção de se aniquilar o outro, esse foi um passo importante para a humanização da arte da guerra (GRÓS, 2009, p. 56).

Na modernidade a guerra tornou-se também mais burocrática. Isso significa que a arte da guerra passou a ser um assunto não apenas de generais, mas do Estado. Na medida em que a guerra se torna um grande empreendimento, mais ela necessita de muitos recursos, “A guerra, nessas condições, ganha-se primeiramente nas cozinhas, nos estábulos e das rouparias [...] os primeiros inimigos são a falta de pão ou cobertores” (GRÓS, 2009, p. 57). Nesse sentido, o Estado torna-se responsável por mobilizar a nação para o esforço de guerra, empreendendo grandes alterações nos padrões de vida dos indivíduos, para tanto, será necessário também que os cidadãos estejam de fato convencidos da necessidade de seu esforço, para isso, o Estado irá se utilizar da imprensa, da propaganda e da produção cultural, a comunicação e difusão de ideias cada vez mais se tornará uma importantíssima arma de guerra.

Mobilizar todas as forças de uma nação para o esforço de guerra (*Warfare*) é essencial para que o Estado possa manter a unidade interna, a guerra – real ou virtual – faz com que os cidadãos esqueçam suas diferenças assim como os problemas internos, e se tornem mais solidários e coesos. Mas, num sentido ainda mais profundo, a consciência da existência de um inimigo comum que ameaça a existência de uma nação, porquanto pode ser “criada” segundo princípios quase aleatórios pelo Estado – ou, pelo Estado aliado a outros atores – também tem um caráter biopolítico, porque despertar o medo da aniquilação é o mesmo que despertar os instintos de

sobrevivência; significa, dito de outro modo, manipular o indivíduo não somente como figura pública, como cidadão, mas também como ser vivente.

Após as duas grandes guerras mundiais, nas quais esses princípios foram praticamente anulados, houve uma tentativa de reorganizar as relações internacionais com base nos ideais que estavam presentes no *jus publicum europaeum*, mas com a característica de tentar expandir esses valores para toda a sociedade internacional. Foi com essa intenção que a Organização das Nações Unidas foi criada. A Carta das Nações Unidas, logo no seu preâmbulo, definiu a guerra como um flagelo do qual as gerações futuras deveriam ser protegidas. Essa expressão se refere ao fato de que as duas guerras mundiais representaram a degradação profunda da natureza e da cultura, resultando em elevado grau de sofrimento e em grande quantidade de mortos. A essas consequências, a ONU surge como resposta, instituindo os direitos humanos que viriam a se aprofundar na medida em que se criaram e institucionalizaram nas legislações nacionais as diversas Convenções, Pactos e Tratados desenvolvidos pela ONU e suas instituições associadas.

Em relação às questões de defesa e segurança, ou seja, ao uso das forças armadas, ficou decidido que apenas em nome da comunidade internacional, ou seja, do interesse comum, com o aval do Conselho de Segurança, poderia ser utilizada a força das armas. A pretensão última era a de regular o uso da guerra como forma de resolução de conflitos, evitando a unilateralidade do uso da força pelos Estados. Esse foi o início de um processo de reorganização da sociedade internacional, dando origem a diversos regimes que foram importantes para regular as relações internacionais no século XX (ZOLO, 2011, p. 80-81).

Contudo, sabemos que as guerras não cessaram durante a Guerra Fria, “pelo contrário, manifestações de intensidade variada cobriram a face da Terra, diluindo o improvável megac confronto entre as duas grandes potências” (SAINT-PIERRE, 2010, p. 31-32). No entanto, esses conflitos foram associados ao “tabuleiro de xadrez” no qual o cenário internacional havia se transformado. Contudo, após o desmantelamento da URSS, os conflitos, ao invés de diminuir, foram potencializados.

A partir do final dos anos de 1980 o fenômeno da guerra não apenas proliferou como adquiriu novas características. Dentre essas novas características, podemos citar: a crescente indistinção entre civis e militares, indistinção que tem aumentado desde a II Guerra Mundial, mas que se torna sistemática por meio da criação de listas de alvos, os *targeted killings* (SCAHILL, 2014). Temos também como característica da guerra contemporânea, o crescente papel fundamental de grupos não estatais nos conflitos. O uso de táticas terroristas, importante lembrarmos que o terrorismo em si não é novidade, mas “[A] tática característica que recobre com um manto de novidade esse velho flagelo é sua atual e crescente internacionalização” (SAINT-PIERRE,

2015, p. 11). Podemos destacar que as guerras contemporâneas tem ainda outra característica: por meio das mídias e da internet, elas são reportadas globalmente, desse modo todo o mundo acaba, de uma forma ou de outra, fazendo parte do conflito (KALDOR, 2007).

Logo no início da década de 1990, o então presidente dos Estados Unidos George Bush, em um discurso promulgado em 02 de agosto de 1990, apresentou o projeto americano para o mundo: a “Nova Ordem Mundial”. Esse projeto pretendia expandir a democracia, o mercado capitalista e a liberdade individual, próprios do Ocidente. Para isso, contudo, seria necessário garantir a segurança global do Ocidente, porque:

As crescentes rivalidades econômicas, a explosão dos nacionalismos, a intolerância religiosa, o ódio racial, a pressão demográfica e os desastres naturais são fatores que ameaçam a segurança da comunidade internacional e em particular os interesses dos países industriais (ZOLO, 2011, p. 70, tradução nossa).

Dessa forma, por influência americana, a Organização das Nações Unidas começou a definir comissões para investigar as novas ameaças à sociedade internacional. Além disso, os Estados Unidos prepararam o terreno para as novas estratégias de segurança pós-Guerra Fria – isso se deu principalmente pelas determinações do Consenso de Washington que, além de propor a redução dos Estados e a abertura ao capital financeiro, também definiu as estratégias de segurança comum.⁴

Conseqüentemente, organizações e tratados que respondiam aos interesses geopolíticos específicos da Guerra Fria, continuaram existindo, e adquiriram novas prerrogativas. Na Europa, a Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) recebeu novos investimentos para lidar com os conflitos na Europa Oriental e para ser um “braço” do poder americano e manter o equilíbrio de poder no continente europeu. Nas Américas, o Tratado Interamericano de Assistência Recíproca (TIAR) foi mantido para controlar o narcotráfico e as migrações, considerados também como ameaças aos Estados Unidos. De modo geral, o consenso de Washington determinava o aumento dos orçamentos para a Defesa, o uso das forças armadas como forças de polícia para a segurança interna e uma agenda de defesa internacional comum, determinada pelos EUA (SAINT-PIERRE, 2010, p. 31-32).

No conjunto dessas mudanças jurídicas internacionais, ocorreu uma importante batalha cultural e política acerca do conceito de Direitos Humanos. A ideia de proteção ao indivíduo

⁴ De acordo com a determinação daquilo que de fato constitui uma “ameaça” é que é possível ao Estado e às forças armadas determinar as estratégias de segurança. Nesse sentido, as ameaças são percepções de determinadas unidades políticas, não se constituem per se. E por meio da difusão das percepções de ameaça é que os governos podem provocar o temor e, conseqüentemente, unir a população para o esforço de guerra. Os Estados mais poderosos, por sua vez, têm a capacidade de definir as ameaças internacionais segundo os seus critérios, determinando a agenda de segurança coletiva (SAINT-PIERRE, 2010, p. 35).

se transforma em bandeira política das potências ocidentais para justificar intervenções militares ditas humanitárias. É possível dizer que uma instrumentalização dos direitos humanos passou a ser o principal componente ideológico desta primeira mutação que gerou a guerra global: em nome dos direitos humanos e sob o slogan de que Auschwitz não fosse repetido, as potências ocidentais produziram a construção ideológica da guerra humanitária. A década de 1990 foi marcada pelo aumento das “intervenções de paz”, contudo essas operações muitas vezes se pautaram pela violação do princípio da não ingerência nos assuntos internos. Esse desrespeito aos princípios básicos do Direito Internacional tornou a ideia de Direitos Humanos e a própria ONU em justificativas e mecanismo, respectivamente, de expansão do poder das potências lideradas pelos Estados Unidos. Ou seja, a defesa dos direitos humanos e sua aceção valorativa passam a ser manipulados pelas potências ocidentais para validar suas ações unilaterais na política internacional. A realidade torna-se estetizada em torno dos riscos e manipulada segundo os interesses políticos e econômicos dos EUA e seus aliados, para isso, serão utilizados outros mecanismos de poder: a mídia, a imprensa, e a indústria cultural.

Outro fator que do cenário pós-Guerra Fria é a desproporcional assimetria de poder entre os Estados. O desenvolvimento tecnológico e o potencial destrutivo do armamento dos Estados Unidos são dificilmente comparáveis com qualquer outro Estado. Esse potencial assimétrico faz com que a percepção do próprio poder incentive ações unilaterais por parte dos Estados Unidos, que passam a não respeitar as instituições internacionais, como a ONU, e provoque profundas transformações nas estratégias militares, a essas transformações, dá-se o nome de *Revolution in Military Affairs* (RMA).

A cada revolução tecnológica, novas estratégias são desenvolvidas para tornar as campanhas militares mais eficientes, dito de outra forma, tornar os exércitos capazes de atingir mais alvos evitando baixas em seu próprio lado. No século XVI, as armas de fogo representaram uma primeira revolução, no século XVIII, foram os exércitos organizados e no século XX, o avião. No entanto, ao final do século XX a revolução nas estratégias militares se dá pela inserção dos mecanismos de informação e comunicação em tempo real, aliados aos mecanismos de vigilância à distância como os satélites e os drones, e aos mísseis intercontinentais. E a ação militar, pelo menos para um dos lados, se torna mais voltada para a coleta de informações e para a vigilância do “inimigo”. A crescente retirada do “fator humano” da guerra implica em grandes alterações não apenas estratégicas, mas também no *ethos* militar, e em novos dilemas morais com os quais as legislações internas e internacionais não estão familiarizadas.

Todas essas transformações na arte da guerra estão associadas ao desenvolvimento e às próprias necessidades do capitalismo global. O capitalismo alimenta a capacidade militar por

meio da tecnologia que ele desenvolve ao mesmo tempo em que, na medida em que os agentes capitalistas se tornam extremamente influentes na política, mais até do que a opinião pública, o sistema capitalista se torna um dos agentes definidores das ameaças à segurança da sociedade internacional ocidental. Consequentemente, a guerra deixa de ser uma instituição da sociedade internacional nos modelos identificados pela Escola Inglesa das Relações Internacionais. De acordo com Hedley Bull, quatro elementos fizeram da guerra uma das instituições da sociedade internacional: o confinamento do direito ao uso da força somente por parte de Estados soberanos; regulamentações em relação ao uso da violência; restrições geográficas – ou seja, fazer a guerra apenas em territórios determinados e, por fim, limitar as razões para a guerra (RALPH, 2010, p. 280).

Theodor Adorno, a respeito da Segunda Guerra, escreveu: “cumpriu-se o velho exagero [...] de que a guerra é um negócio: o próprio poder estatal deliu a aparência de ser independente dos interesses particulares e apresenta-se agora como o que na realidade sempre foi, como um poder ideologicamente ao seu serviço” (ADORNO, 2001 p. 43-44). Na globalização, essa afirmação se torna ainda mais precisa. O capitalismo global absorve a guerra como um dos seus mecanismos de desenvolvimento e expansão, consequentemente, o fenômeno da guerra se intensifica e se expande, tornando-se o novo *nomos* da Terra.

O uso irrefletido da tecnologia pode fazer com que a barbárie retorne, mas por outros meios, porque a relação com a morte se torna desprovida de subjetividade, portanto, mais fácil de lidar, mais “aceitável”; nas palavras de Adorno: “este ritmo mecânico determina absolutamente o comportamento humano perante a guerra” (ADORNO, 2001, p. 44).

Quando o dispositivo telecomandado torna-se máquina de guerra, o inimigo é que é tratado como material perigoso. Eliminam-no de longe, observando-o morrer na tela a partir de uma *safe zone* climatizada. A guerra assimétrica se radicaliza para se tornar unilateral. Pois é claro que ainda se morre, mas *só de um lado* (CHAMAYOU, 2015, p. 32, grifo do autor).

Em razão da fragilidade dos Estados atacados – ou explorados pelos interesses das potências –, não raro surgem grupos reivindicando para si a responsabilidade de “proteger o povo” e lutar contra as forças inimigas, dando origem a novas figuras de guerra, por sua vez difíceis de serem identificadas. Essas novas figuras de guerra são o que Carl Schmitt denominou *Partisan*, aquele que “combate de forma irregular”. Contudo, considerando que ambas as partes deslizam para fora do âmbito normativo da guerra, ambas podem se enquadrar nessa concepção de *Partisan*, pois;

O fato de estar fora de todo cerceamento [jurídico] [...] abandonou a inimidade convencional da guerra domesticada e cerceada, entrando no âmbito de uma outra, a

da inimizade real, que se intensifica através do terror e da luta contra o terror até chegar ao extermínio (SCHMITT, 2008, p. 158, grifo nosso).

Essas figuras difíceis de serem identificadas, por sua vez, alimentam a sensação de medo pelo lado das potências; presume-se que qualquer um é um inimigo em potencial, desse modo, “constitui-se uma forma não convencional de violência de Estado que combina as características díspares de guerra e da operação de polícia, sem realmente corresponder nem a uma nem à outra” (CHAMAYOU, 2015, p. 41).

Desenvolve-se então um círculo vicioso de violência que rompe com a regulamentação da guerra. Tradicionalmente, “A guerra nada mais é do que um duelo em grande escala” (CLAUSEWITZ, p. 75), no qual as partes se reconhecem e se enfrentam de forma leal, seguindo regras de conduta que garantem não apenas à parte perdedora um tratamento digno como também a segurança daqueles que não estão diretamente envolvidos no conflito (o chamado *justus hostis*, conceito importante para o processo de racionalização e humanização da guerra, como vimos anteriormente).

Vejamos o brasão dos operadores do drone armado americano MQ-9 Reaper para compreendermos melhor como essa reconstituição das ideias é feita:



Figura 1. Emblema dos operadores do drone Reaper.

O brasão contém a imagem do ceifador de almas, sorrindo, a sua foice respinga o sangue daqueles que ele matou. Em cima, temos o emblema da Força Aérea dos Estados Unidos (United States Air Force), o nome do dispositivo *unmanned*, o drone *Reaper*, e embaixo o lema: “Que os outros morram”. Este é um exemplo aparentemente banal, mas que representa a

mudança nos valores que regem a ética na guerra uma vez que a ideia que perpassa a guerra global é a de que o inimigo é absoluto e que pode ser qualquer um independente da idade, do local ou de seu status jurídico (civil ou militar).

Nesse grande movimento de inversão de valores [...] o que se chamava covardia torna-se bravura, o que se chamava assassinato torna-se combate, o que se chamava espírito de sacrifício, por ter se tornado o privilégio de um inimigo acuado a uma morte certa, converte-se em objeto de repugnância (CHAMAYOU, 2015, p. 115).

Para que essa radicalização da violência se torne amplamente aceita, deve-se partir de um princípio simples: há vidas que devem ser poupadas, e outras que não. Essa desigualdade valorativa representa a anulação de um dos princípios mais importantes da guerra moderna e que foi essencial para a sua “racionalização” e “humanização”: o conceito de *justus hostis*.

A concepção ideológica de que há vidas mais valiosas que outras é reafirmada pela grande mídia, especialmente pela indústria cultural dos jornais e séries de televisão e cinema, na medida em que essas produzem reportagens e produções que fazem com que o luto coletivo seja direcionado apenas às vidas ocidentais, demonizando as vidas dos povos considerados inimigos. O luto seletivo, portanto, é uma forma de desqualificar ou mesmo de desumanizar por uma segunda vez as vítimas dos ataques ocidentais, pois sua memória é neutralizada quando não associada à ideia de inimigo absoluto e irreconciliável (BUTLER, 2012, p. 45-79).

E assim, a guerra contemporânea perde os vínculos com as estruturas normativas que foram essenciais para transformar a guerra em uma das instituições da sociedade internacional; o modelo de guerra que Carl Schmitt, em *O nomos da terra*, enaltece e prevê a sua iminente desarticulação com a ascensão dos Estados Unidos como superpotência, pelo fato de que este país se sente comprometido com a internacionalização de seus valores e do modelo capitalista de mercado, os Estados Unidos, já no período entre guerras:

Ao invocar a ideia kantiana de inimigo injusto, os Americanos reverteram o relacionamento entre justa causa e *jus in bello* [...]. Agora que a justa causa tornou-se novamente algo objetivo, a representação normativa e o status legal do inimigo combatente mudaram. A soberania e, por extensão, o inimigo combatente, seriam agora criminalizados por suas causas (RALPH, 2010, p. 286).

A guerra contemporânea, ao reanimar o conceito de justa causa e de inimigo absoluto, perde o estímulo valorativo para seguir as recomendações tradicionais para a arte da guerra. Assim, a guerra global não tem limite de tempo nem de espaço, onde quer que possa haver ameaças ou que há resistência, torna-se “necessária” a intervenção militar.

III Parte

Guerra, Propaganda e Cinema

A mentira é, na guerra, ou uma embriaguez ou uma ciência. Esta última é a mais prejudicial para o organismo.
Kral Kraus

Quando foi declarada a Primeira Guerra Mundial, em 28 de julho de 1914, não faltaram manifestações de apoio e até de júbilo por parte de políticos, da imprensa e até de intelectuais. Segundo esses proeminentes entusiastas da guerra, o conflito seria essencial para o regozijo e para o fortalecimento da nação. Essa tendência teve ampla dimensão especialmente na Alemanha – um Estado relativamente jovem – e na Áustria-Hungria – que dava sinais de decadência. Em 16 de agosto de 1914, por exemplo, cátedras de universidades alemãs publicaram uma carta aberta de apoio à guerra, na qual afirmavam: “Agora, nosso exército luta pela liberdade da Alemanha é, por consequência, pelos bens da civilização não somente na Alemanha. Cremos que a salvação da cultura europeia depende da vitória que conseguirá o militarismo alemão” (KOVACSICS, 2007, p. 66, tradução nossa).

Para esses importantes intelectuais a guerra seria importante porque por meio dela o ar seria purificado, ou seja, os homens, retirados das suas rotinas e do seu cotidiano, seriam tornados mais fortes, adquiririam mais consciência de seu papel de cidadão e da necessidade de defender sua pátria e, conseqüentemente, o Estado se fortaleceria. Nos primeiros anos de guerra foram também publicados diversos poemas exaltando-a; Alfons Petzold, um desses poetas, escreveu em seu diário na data de 11 de agosto de 1914: “[N]os últimos tempos tem tocado o tambor lírico da guerra, eu mesmo escrevi 11 bons poemas bélicos. Nós [...] tampouco temos nos esquecidos de proteger a pátria mediante atos e palavras” (PETZOLD apud KOVACSICS, 2007, p. 67-68, tradução nossa).

O alinhamento dos intelectuais e até o incentivo que eles promoviam à guerra iminente não ocorreu apenas na Alemanha, também na França e na Itália a guerra era esperada como um evento que iria purificar a sociedade que teria, segundo tais intelectuais, se tornado decadente. Desse modo,

[...] visões de uma guerra futura exaltavam a fantasia dos jovens pintores e poetas franceses, alemães, russos, que interpretavam a modernidade como uma época de violentos e inevitáveis conflitos entre o velho e o novo, onde a guerra era esperada, auspiciada, invocada como uma experiência coletiva de sacrifício para a purificação da corrupção produzida por um prolongado período de paz e de bem-estar: uma grande guerra era necessária para fazer nascer um homem novo e uma nova sociedade [...] (GENTILI, 2004, p. 15)

No entanto, enquanto se acumulavam tais manifestações, alguns outros intelectuais decidiram permanecer em silêncio, como o fez Karl Kraus – “Quem encoraja as ações profana a palavra [...]. Quem tem algo a dizer, que dê um passo adiante, e se cale!” (KRAUS apud KOVACSICS, 2007, p. 70, tradução nossa). Kraus foi um intelectual, ensaísta, jornalista,

crítico de teatro e literatura austríaco que há alguns anos publicara seus textos em uma revista editada por ele próprio, a *Die Frackel* (A Tocha); mas que, ao estalar da guerra, sentiu que o silêncio seria a única verdadeira expressão de resistência porque, além de ser a reação direta ao espanto pelo potencial bélico empregado e pelo caos que isso gerava, o silêncio foi a forma que Kraus encontrou para não se associar aos discursos de “um tempo ruidoso que retumba pela horrenda sinfonia de atos que geram palavras e palavras que incitam atos” (KRAUS, 1914, tradução nossa).

Kraus se sentia profundamente atordoado pela forma como a linguagem estava sendo utilizada para impulsionar a guerra; no limite, Kraus percebeu que a linguagem, já há um certo tempo, vinha sendo corrompida pois estava sendo destituída de sua capacidade poética e crítica para se transformar em uma linguagem técnica e propagandística, ou seja, que era organizada para estimular as paixões e motivar a ação, sem deixar espaço para o pensamento e para a reflexão. Nesse sentido, ainda que o perturbasse, Kraus não via esse processo de corrupção da linguagem como uma surpresa; para ele, a transformação da linguagem em ferramenta para direcionar os impulsos e as ações dos indivíduos em favor da guerra era o resultado do processo de racionalização e desencantamento da vida para fins técnicos, para a produção industrial e, nesse processo, a imprensa, cujo baluarte na época eram os periódicos, possuía um papel fundamental tanto na informação dos fatos e acontecimentos, quanto na manipulação da percepção da realidade social a favor dos interesses de cada nação.

No início do século XX, os periódicos constituíam a principal forma de comunicação e informação em grande escala. Na medida em que se vincularam ao capital industrial, os periódicos tornaram-se meios de propaganda e, nesse processo, deram estímulo a uma nova prática verbal, seus artigos passaram a inserir recursos linguísticos para mobilizar os indivíduos a agir direcionados pelos interesses industriais, para isso era necessário mobilizar os instintos, as pulsões humanas – essa é a origem da linguagem publicitária.

Desse modo, a linguagem periodista/publicitária foi se apropriando dos recursos literários, ou seja, passaram a enriquecer os textos com impressões, emoções, adjetivos diversos, figuras de linguagem, etc. Kraus enxergava nesse processo a corrupção da linguagem que transformava fatos em espetáculos e, no limite, associava-os a produtos da indústria que deveriam ser “vendidos”; a Primeira Guerra Mundial foi o ponto mais alto desse processo até então. Consequentemente, a própria guerra se tornaria uma criação literária e publicitária, um misto de espetáculo e produto que deveria ser consumido e enaltecido (KOVACSICS, 2007, p. 70-74, tradução nossa).

A linguagem instrumentalizada, que procurava estimular as paixões humanas mais do que a própria razão para a ação a favor da guerra passou a determinar o tom do debate político e o próprio limite do debate, mas não permitia com que o exercício da fala fosse a fundo para compreender como as distinções: bom e mau, amigo e inimigo, certo e errado se formaram. É por essa razão que Walter Benjamin se opunha à “concepção burguesa da linguagem, para a qual a palavra guarda uma relação causal com a coisa e é um signo da coisa [...] imposta por alguma convenção” segundo Benjamin, a linguagem nunca deveria se limitar a simplesmente dar signos (BENJAMIN apud KOVACSICS, 2007, p. 81, tradução nossa).

Walter Benjamin também foi um dos que escolheram se calar naqueles primeiros momentos da guerra. Em uma carta destinada ao editor da revista *Der Jude*, que o havia convidado a escrever um artigo para ser publicado no referido periódico, Benjamin declina o convite dizendo que não poderia se associar a uma revista que apoiava a guerra daquela forma, e prossegue sua recusa afirmando sua opinião a respeito dos usos e da característica que a linguagem havia adquirido em seu tempo; escreveu Benjamin na referida carta:

Uma opinião muito difundida, que reina em toda parte quase que como uma evidência, vem a dizer que a escrita pode influenciar no mundo moral e nas ações do homem, oferecendo-lhe motivações para suas ações. Neste sentido, a linguagem é somente, portanto, um meio de preparação mais ou menos sugestiva dos motivos que determinam no fundo se sua alma a quem age. A característica desse juízo é que nem sequer tem em conta a possibilidade de uma relação da linguagem com a ação na qual a primeira não fosse um meio da segunda. Esta relação se refere em igual medida tanto a uma linguagem e a uma escrita impotentes, humilhadas e convertidas a mero meio, como a uma ação pobre e débil cuja fonte não reside nela mesma, senão em motivos que se devem expressar. Estes motivos, por sua vez, se podem discutir, e se podem opor outros, de tal modo que a ação se põe, ao final como o resultado de um processo de cálculo revisado e controlado por todos os lados. Qualquer ato que se situe na tendência expansiva e na justaposição de palavras me parece espantoso e ainda mais devastador quando toda essa relação entre palavras e ações se estende, como ocorre entre nós de maneira crescente em forma de um mecanismo destinado a fazer realidade o absoluto correto. Eu só posso entender a escrita como poética [...] como mágica, quer dizer, como não mediada. Qualquer efeito proveitoso e mais, qualquer efeito da escrita que não seja devastador se baseia em seu mistério [...]. Por muitas que sejam as formas em que a linguagem possa resultar efetiva, não a fará pela transmissão de conteúdos, mas somente mediante o entrega mais pura de sua dignidade, de sua essência” (BENJAMIN apud KOVACSICS, 2007, p. 78-79, tradução nossa).

Estimulados pelo sucesso dos periódicos, os departamentos de defesa e os altos comandos militares perceberam a importância de divulgadores e porta-vozes para estimular o empenho da população. Compreendendo que era preciso ir além do constante relato dos fatos e das vitórias militares para estimular o esforço de guerra, os comandos militares passaram a convocar escritores. A Primeira Grande Guerra foi, de certo modo, estetizada, tanto pelo estímulo industrial, por meio dos periódicos, quanto pelas instituições do Estado, mais especificamente

os comandos militares. Sendo também, em certa medida, um produto da era industrial,¹ a guerra passou a ser publicitada sob a mesma lógica.

Foi com tais objetivos que a Áustria-Hungria e a Alemanha criaram o Arquivo de Guerra, essa seção sob o cuidado do Alto Comando do Exército da Áustria-Hungria tinha as funções de divulgar as batalhas e criar arquivos para preservar a memória da guerra. Segundo Kovacsics, ilustres escritores, dentre eles Stefan Zweig, chegaram a trabalhar no Arquivo, especificamente na seção chamada Grupo Literário, esta era a seção que recebia os relatos de guerra vindos diretamente do campo de batalha – os comandantes receberam recomendações para estimular os soldados a escreverem o que se passava nos campos e depois enviarem esses relatos para o Arquivo de Guerra, e sua função era a de “melhorar” tais relatos para depois enviá-los aos periódicos para que fossem publicados. Eventualmente, próximo ao fim da guerra, foram publicados livros com esses textos e foi criada uma revista mensal chamada *Donauland* com o objetivo de publicar o máximo possível de relatos de guerra (KOVACSICS, 2007, p. 94-100).

Tomando como base esse caso, podemos compreender porque Kraus afirmou que a imprensa é uma arma de guerra extremamente poderosa, e que a mentira, na guerra, é uma ciência. A imprensa é muito mais do que um meio de informação, ela também tem o poder de recriar os eventos ao manipular a linguagem e, conseqüentemente gera “na humanidade um nível de incapacidade reflexiva que faz com que ela se engaje numa guerra contra si própria” (KRAUS, 2008, p. 45, tradução nossa). Ao se coadunar com o poder econômico a imprensa irá adquirir cada vez mais poder de direcionar os indivíduos no sentido dos interesses do próprio sistema econômico ao veicular os seus valores e ideologia,² utilizando-se do apelo às emoções e, por fim, às paixões, dentre as mais elementares e mais poderosas: a pulsão de morte e o medo.

Por meio da estetização das ações militares e do uso da linguagem militar na imprensa, os cidadãos deveriam se tornar acostumados ao militarismo.³ A linguagem mediata também possui a capacidade importante de tornar a violência palatável na medida em que ela se transforma em

¹ Ao dizermos que a Primeira Guerra Mundial foi um produto do desenvolvimento industrial, queremos enfatizar que a era industrial estimulou as disputas europeias por mão-de-obra, mercado consumidor e recursos. Ao mesmo tempo, a era industrial, por meio da publicidade, estetizou a guerra como um produto a ser consumido pelas massas.

² Naquele momento o sistema econômico ainda estava atrelado ao poder Estatal, pois a indústria precisava do Estado forte para promover os investimentos em infraestrutura fundamentais para a sua expansão além de garantir que não houvesse desestabilização social, nesse sentido, a imprensa serviu também aos interesses do Estado, veiculando os valores de defesa da Pátria e amor ao país.

³ “Agora mesmo começa um espetáculo que nenhuma arte de nenhum artista saberia representar de forma mais apaixonante e apaixonada [...]. Aqui [no campo de batalha], cada homem parece mais forte e maior do que em casa, cada qual é um fenômeno inesquecível” escreveu a jornalista e escritora Alice Schaleck, que fazia parte do Grupo Literário do Arquivo de Guerra, mencionado anteriormente no texto (SCHALECK apud KOVACSICS, 2007, p. 110, tradução nossa).

espetáculo e em produto – considerando que o espetáculo é um produto industrial. Um exemplo é o da transformação dos campos de batalha em pontos turísticos, processo que Kraus denunciou em um texto intitulado “Viagens promocionais ao inferno”, publicado em sua revista. Amortecidos em relação às catástrofes e barbáries, resultará, diz Kraus “que um dia o público estará tão acostumado à grandeza da época que já não se organizará, e os escândalos não incomodarão a mais ninguém” (KRAUS, 2008, p. 64, tradução nossa).⁴

A preponderância desse tipo de construção textual e linguagem servia tanto para estimular quanto para manipular a culpa dentre aqueles que ficaram; dedicar atenção diária às notícias, portanto, seria o mínimo que esses indivíduos deveriam fazer e, desse modo, as notícias e os relatos serviam para motivar o apoio às tropas, mas também se prestavam a proporcionar prazer na guerra, ou melhor, pela guerra; ainda que não de forma racional. Ao invés de responder a vozes de comando, os civis respondiam à linguagem publicitária. A voz de comando deixa de causar mal-estar na medida em que ela adquire um outro tom, o tom publicitário, que fala com os sentimentos, com as paixões, porque essa linguagem não parece comandar, mas “o corpo e o espírito percebem o calor que [dela] emana” (KOVACSICS, 2007, p. 113, tradução nossa).

Considerando que a guerra foi resultado, entre outros fatores, dos interesses da indústria, ela pode ser considerada, portanto, como um fenômeno resultante da crença no Progresso que se esperava vir através do desenvolvimento técnico-científico e industrial; pelo desenvolvimento desses meios, tudo seria justificável. Ao fascínio causado pela crença no Progresso e os caminhos pelos quais a humanidade estaria seguindo em decorrência dessa crença, Kraus atribuiu satiricamente o termo: “aventura tecno-romântica”.

Assim como o gás de cloro usado durante a Primeira Guerra Mundial forma uma “nuvem” que dificulta a visão, esse “romance” do indivíduo com a técnica gera uma nuvem na consciência, que torna os indivíduos cegos em relação às consequências do uso dessas armas. “A humanidade, que dilapidou suas fantasias em invenções, já não pode mais compreender os efeitos das mesmas” (KRAUS, 2008, p. 82, tradução nossa); contudo, o efeito mais avassalador é o de produzir na sociedade o empenho para defender as suas invenções a qualquer custo. Aliada ao nacionalismo, a razão técnica produz “indivíduos-soldados”, indivíduos facilmente sugestionáveis para se engajar em guerras, seja de forma direta (no campo de batalha) ou

⁴ A esse fenômeno, Kraus denomina “barbaridade intelectual”. Os repórteres redefinem o que é bravura, o que pode ou não ser considerado “ético” na guerra, assim como propagam as justificativas para a guerra que não necessariamente correspondem à realidade. A guerra fica encoberta pela propaganda, pela mídia que a modela para torna-la mais aceitável, até bela; aliada à mecanização da vida, todos se tornam ao mesmo tempo atores e espectadores de algo que não compreendem bem. Ao tornar a guerra um espetáculo, o poder cultural dominante promove a “cegueira moral”.

indireta. E os meios de comunicação de massa, que naquela época constituía-se apenas pela imprensa, foi amplamente utilizada para fortalecer esse “romance”.

Nesse mundo, diz Kraus, “a individualidade pode [no máximo] vir a ser uma convidada em um mundo no qual a arte está a serviço do *businessman*” (KRAUS, 1984, p. 75, tradução nossa, itálico do autor). A individualidade, que é um valor importante para o liberalismo, torna-se, por fim, inviável. Na medida em que o intelecto se torna subsumido a operações calculistas e condenado a responder ao desenvolvimento das técnicas e às necessidades da máquina, a individualidade se torna quase que somente uma questão de ser livre para vender sua força de trabalho, e consumir, quando se tem recursos para isso.

Na medida em que as sociedades ocidentais industriais foram se configurando como sociedades de massa, com cidades amontoadas de indivíduos que foram em muitos aspectos forçados a se deslocarem para os centros urbanos e, desse modo, perdiam não somente suas formas de vida como também os referenciais que lhes davam orientação e sentido para a vida, esses indivíduos, num mundo desencantado e incerto, se tornam ainda mais suscetíveis à inflamação das paixões. Basta que alguém tome a frente e o faça para que a massa se movimente e realize as ações mais organizadas e racionais, ao mesmo tempo bárbaras e violentas, sem se darem conta. Se esse processo ocorreu na ocasião da Primeira Guerra Mundial, com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural, ele será ainda mais intenso na continuação dessa grande guerra, cerca de 20 anos depois.

O filósofo, escritor e poeta francês, Paul Valéry, ao fim da Primeira Guerra Mundial, afirmou em seu ensaio *A crise do espírito*:

Tantos horrores não teriam sido possíveis sem muitas virtudes. Sem dúvida, muita ciência foi necessária para matar tantas pessoas, para desperdiçar tanta propriedade, para aniquilar tantas cidades em tão pouco tempo; mas *qualidades* morais de mesmo número também foram necessárias (VALÉRY, 1919, tradução nossa, itálico do autor).

Ou seja, Valéry constatou que a ciência, a razão e o amor à pátria, considerados valores essenciais sobre os quais os indivíduos deveriam guiar suas ações, foram na verdade enganadores pois contribuíram para a que a guerra de proporções gigantescas acontecesse. Ao mesmo tempo a Europa passava por uma crise valorativa causada pelas mudanças nas formas de vida que a modernidade vinha empreendendo. Enquanto os cientistas desenvolviam tecnologias, levavam energia elétrica às cidades, criavam seus aviões, a morte agonizante da alma europeia, disse Valéry, foi “iluminada com um contraditório brilho”, e o espírito europeu:

[...] procurou refúgio, direcionamento, consolo, por meio de suas antigas memórias, atos passados e atitudes ancestrais. Esses são os efeitos conhecidos da ansiedade, do comportamento desordenado da mente que escapa da realidade em direção a um

pesadelo e do pesadelo de volta à realidade, aterrorizada, como um rato preso em uma armadilha... (VALÉRY, 1919, tradução nossa)

Para Valéry, o espírito vinha se desintegrando tanto pela supervalorização da técnica e da ciência quanto pela perda de orientação causada pelas constantes mudanças que a vida moderna impõe, e a desintegração do espírito, por sua vez, seria a razão pela qual a barbárie estaria sempre à espreita da Europa, mesmo que a crise econômica e militar fosse temporariamente superada. O espírito, em seu entendimento, seria a força criativa do ser-humano, a força de transformação, e que, por isso, também é aquilo que nos estimula a refletir, a criticar, a dizer “não” para a realidade existente no sentido de buscar uma nova. É justamente esse o potencial que Valéry temia estar se tornando supérfluo em um mundo extremamente racionalizado.

Parece paradoxal que não seja a despeito da civilização que se engendram as barbáries, mas estas são produtos da civilização. Ao tornar o indivíduo em um mundo em constante mudança, sem direcionamento, e, além disso, cada vez mais autômato, um ser apto a responder e a agir apenas em termos quantitativos pensando sempre em termos de eficiência, o espaço para o trabalho do espírito diminui consideravelmente e, se o espírito se retira, poucas defesas restam para o trabalho das paixões íntimas. Sabendo disso, o poder no século XX não irá se furta de manipular essas paixões por meio da linguagem e também das imagens, esses mecanismos permitirão que os poderes políticos e econômicos possam garantir que o estado de guerra dure tanto tempo quanto for necessário (NOVAES, 2015, p. 11-27). “A cultura, a escola, o exército, as associações e os movimentos nacionalistas contribuíram para difundir entre as massas, em quase todos os países europeus, a exaltação do dever militar em direção da pátria como a mais alta expressão das virtudes cívicas dos cidadãos” (GENTILI, 2004, p. 38). Mas além das instituições educacionais e militares, o extremo prestígio e poder que o Estado-nação Europeu havia adquirido permitiu com que novos mecanismos de direcionamento dos impulsos e da percepção da realidade fossem desenvolvidos, aí entre o papel da propaganda de guerra, que será cada vez mais intenso e poderoso com a popularização das imagens por meio do cinema.

O que não colaborar para reforçar o poder político do Estado e estimular o desenvolvimento produtivo passou a ser considerado desnecessário a não ser como meio de descanso e entretenimento de caráter absolutamente individual, um *hobby*, isso significou a neutralização da arte, ou seja, a desqualificação de seu potencial crítico e propositivo de novos rumos para a sociedade. “Essa reificação é típica da subjetivização e formalização da razão. Transforma as obras de arte em mercadorias e seu consumo numa série de emoções fortuitas [...]” (HORKHEIMER, 2010, p. 44).

A expansão desses mecanismos de poder que não se restringem aos espaços fechados da escola e da fábrica contribuem para reduzir a razão a mero instrumento sem relação com nenhum conteúdo objetivo, e faz com que o indivíduo tenha reduzida a própria subjetividade; “[A]ssim, o sujeito da razão individual tende a tornar-se um ego encolhido”. Sem orientação e rodeado pela multiplicidade de planos de vida possíveis sem, contudo, possuir segurança subjetiva e material, o indivíduo perde a capacidade de “transcender a sua real posição na sociedade” (HORKHEIMER, 2010, p. 145). Essa concentração de poder em paralelo com o desenvolvimento dos meios de comunicação e outros mecanismos de promoção ideológica, permitirá com que as grandes forças econômicas e sociais do tempo adquiram mais força para direcionar e dominar os indivíduos – formando o que Marcuse denominou de pensamento unidimensional.

1. A massa, o líder e o cinema

A redução das capacidades ou mesmo das oportunidades de construção de um Eu mais autônomo e capaz de realizar seus planos de vida em virtude do aumento das incertezas, da rápida mudança de valores e dos riscos associados ao desenvolvimento produtivo facilitou ao Estado promover a manipulação das consciências através das tecnologias de comunicação e entretenimento. Nesse sentido, afirmou Weber em seu ensaio escrito durante a Primeira Guerra Mundial:

Os acontecimentos dos últimos decênios e, em particular, os acontecimentos sem precedentes de que hoje somos testemunhas, tem elevado fortemente o prestígio do Estado. Somente para ele, entre todas as comunidades sociais, é hoje atribuída uma força “legítima” sobre a vida, a morte e a liberdade; e seus órgãos utilizam tal poder contra os inimigos externos na guerra, e, na paz e na guerra, contra os opositores internos. Na paz, é ele o maior empresário e cobrador de tributos sobre os cidadãos, e na guerra dispõe ilimitadamente de todos os bens econômicos ao seu alcance (WEBER, 1973, p.267).

No início do século XX, para grande parte das sociedades europeias, a industrialização levou à destituição de formas tradicionais de vida ao serem forçados a se deslocarem para as cidades para trabalharem nas fábricas. Nesse movimento, muitos dos valores que orientavam os indivíduos foram desqualificados, ou seja, tornados sem sentido pelo fato de que não eram coerentes com o novo espaço e modo de vida que, como vimos, já era marcado pela racionalidade instrumental.⁵ Especialmente em relação aos valores da fé religiosa, a debilitação

⁵ “A época atual constitui um daqueles momentos críticos em que o pensamento humano se encontra em vias de transformação [na ordem social]. Dois fatores essenciais estão na base dessa transformação. O primeiro é a destruição das crenças religiosas, políticas e sociais de onde derivam todos os elementos da nossa civilização. O segundo é a criação de condições de existência e de pensamento inteiramente novas, originadas pelas modernas descobertas da ciência e da indústria” (LE BON, p. 01, 1980, Introdução).

desses foi um importante fator que levou à carência de certezas e ao desespero em face ao desconhecido e aos novos desafios que a vida urbana impõe continuamente. Nessa situação, os indivíduos se encontram em um contínuo mal-estar e a sensação de medo se sobrepõe à de confiança e segurança, mal-estar que poderíamos apontar como a angústia. Tomados por essa sensação e incapazes de apontar com clareza as razões e os agentes responsáveis por suas inseguranças e fragilidades, os indivíduos buscam um ou um conjunto de elementos para direcionar sua angústia, conferindo-lhe um aspecto novo: o medo.

O sentimento de medo é um elemento fundamental na constituição do Estado-nação, o medo, segundo Thomas Hobbes, é um dos fatores que ajudam a constituir a coesão social – embora não seja o único – e, nesse sentido, cabe ao poder político saber se utilizar dos meios para a manipulação dessa sensação coletiva quando for necessário. Tal necessidade, por sua vez, é ampliada em tempos de insegurança e de insatisfação generalizada, como vimos na seção anterior, na era da globalização intensificada pós-Guerra Fria, o gerenciamento do medo é tão importante para o Estado incapaz de conferir aos seus cidadãos a segurança para a realização dos seus planos de vida, de modo análogo, o gerenciamento do medo também foi importante no início do século XX, quando o Estado, apesar de poderoso, não era ainda capaz de garantir uma vida digna à maioria dos cidadãos e quando a Europa estava inflamada por rivalidades entre as burguesias diversas que procuravam garantir mercados e recursos.

A busca por um culpado torna-se então, fundamental, tanto para os indivíduos quanto para o Estado. O sentimento de medo, quando a angústia encontrou seu alvo, é paradoxalmente uma espécie de alívio. Ao conseguir identificar algo ou alguém que seria o culpado pelas dificuldades da vida cotidiana, os indivíduos se unem e, na massa, se sentem seguros, fortes o suficiente para lutar contra seus inimigos, fortes o suficiente para se tornarem grandes. Mas o medo também incentiva (principalmente nas classes médias) o desejo por uma ordem eterna, por autoridades capazes de garantir as estruturas sociais e dar-lhes a segurança para viverem sem medo. O fenômeno da massa se apresenta principalmente nesses momentos em que a fragilidade do Eu de indivíduos imersos na angústia em momentos de incerteza é manipulada por discursos de indivíduos que se apresentam como autoridades fortes, prometendo paz e felicidade duradouras ao apontar quais os valores a seguir, e quais os inimigos a odiar e eliminar. Ou seja, o fenômeno da massa que surgiu no século XX, notavelmente no período entre guerras na Alemanha e na Itália repousa “[S]obre essas bases – cimentada pela ânsia e frustrações, medos e ressentimentos – a crise moderna gera finalmente uma forte demanda de culpados e inimigos: estrangeiros ou infiéis, perigosos e maus, desviantes e conspiradores, aos

quais atribui a responsabilidade da própria desventura e sobre os quais pode descarregar o próprio rancor” (BURGIO, 2010, p.22).

Esse fenômeno tornou-se uma preocupação não somente de cientistas sociais e também da psicologia, área do conhecimento humano que proporcionou algumas importantes contribuições para o tema. Um importante trabalho a respeito é *Psicologia das massas* (1895), escrito pelo ensaísta Gustav Le Bon. Segundo o autor, a sociedade europeia estava em profunda transformação, e sua intenção era a de compreender as razões pelas quais esse processo ocorria, e quais as suas possíveis consequências – algumas das quais já se anunciavam, como a formação da massa. Para ele, a massa é uma formação demográfica e social, mas também psicológica; na multidão o indivíduo adquire características diferentes daquelas que ele possui quando não faz parte de tal agrupamento, e a massa, ela mesma, se distingue de outros agrupamentos sociais. Nas palavras do autor:

O que há de mais impressionante numa multidão é o seguinte: quaisquer que sejam os indivíduos que a compõem, sejam quais forem as semelhanças ou diferenças no seu gênero de vida, nas suas ocupações, no seu caráter ou na sua inteligência, o simples fato de constituírem uma multidão concede-lhes uma alma coletiva. Esta alma fá-los sentir, pensar e agir de uma maneira diferente do modo como sentiriam, pensariam e agiriam cada um isoladamente. Certas ideias, certos sentimentos só surgem e se transformam em atos nos indivíduos em multidão. A multidão psicológica é um ser provisório, composto de elementos heterogêneos que, por momentos, se uniram, tal como as células que se unem num corpo novo formam um ser que manifesta caracteres bem diferentes daqueles que cada uma das células possui (LE BON, 1980, p. 12).

De modo geral, o indivíduo sente a necessidade de fazer parte da massa por já estar com a sua estrutura psíquica debilitada, como diz Horkheimer, um “ego encolhido” e por sentir-se extremamente inseguro e angustiado. A sua introdução na massa se apresenta como uma forma de se fortalecer, nesse processo, o fundamento inconsciente passa a ser mais sensível, o que irá refletir na própria característica da massa (na alma da massa). Não iremos nos deter nas características que adquirem os indivíduos quando se encontram na massa, nosso objetivo aqui é apresentar o que significa dizer que a massa tem uma “alma”. Para tanto nós nos utilizamos da leitura que Sigmund Freud fez da obra de Le Bon, em seu texto *Psicologia das massas e análise do eu* (1921). Para Freud, as características novas que o indivíduo adquire na massa são justamente as manifestações desse inconsciente à flor da pele “no qual se acha contido, em predisposição, tudo de mau da alma humana” (FREUD, 2011, p. 21). Por esse declínio da razão, o indivíduo, na massa, tende a agir de forma desmedida e até bárbara se assim for direcionado pois, por ser guiada pelo inconsciente, a massa perde o senso de responsabilidade em relação aos seus atos (FREUD, 2011, p. 24).

Nesse sentido, a alma das massas, para Freud, é comparável à dos povos em estágios primitivos. O estágio primitivo, para Freud, é comparável ao das crianças pequenas e ao de alguns tipos de neuróticos, que não conseguem sublimar as palavras e as imagens, tomando-as como reais, como fenômenos reais ou forças de comando. Os povos primitivos são facilmente guiados, portanto, por estímulos desse tipo, nesse sentido, a massa também o é, e por isso “[Q]uem quiser influir sobre ela, não necessita medir logicamente os argumentos. Deve pintar com as imagens mais fortes, exagerar sempre e repetir a mesma coisa” (FREUD, 2011, p. 27).

Os povos primitivos, assim como a massa, tem uma grande tendência a criar fortes vínculos afetivos (com base na força da pulsão erótica). No indivíduo culturalmente cultivado, a libido é – e assim deve ser – controlada para que essas forças sejam utilizadas em atividades produtivas e necessárias à existência da sociedade, mas esse é um processo que exige do indivíduo um controle racional que, na massa – assim como na situação primitiva – ele não possui estímulos para adquirir, por essa razão, o indivíduo na massa sente a necessidade de “estar de acordo”, conseqüentemente, o movimento que segue a isso é o da necessidade de identificação com o líder, que representa o eu no Eu ideal individual.

Na horda primitiva, esse posto era ocupado pelo “pai primordial”, esta figura serve como referência para o comportamento individual e era vista tanto como autoridade quanto como um ser amado. Na massa, essa figura será representada pelo líder carismático. O poder do líder carismático, por sua vez, não poderia ter sido de tal magnitude senão estivessem disponíveis meios técnicos para propagar a sua imagem e sua mensagem, a técnica será, no século XX, como que uma força divina para o poder político. A Primeira Guerra Mundial foi o ponto de inflexão, o momento no qual a importância dos meios técnicos para engendrar o apoio maciço da população à guerra tomou forma, naquele momento, o poder se dividia (ou, talvez até se multiplicava) entre os escritórios militares e os escritórios de propaganda; a logística das armas era tão importante quanto a logística das palavras, imagens e sons (como comentamos anteriormente nesse texto, o papel da imprensa e da propaganda na Primeira Guerra Mundial foi essencial) (VIRILIO, 2005, p. 136).

Todavia, foi no período de recesso da grande guerra civil europeia que esses meios técnicos de comunicação, informação, transporte e entretenimento de massa foram exponencialmente aprimorados, fazendo com que as imagens e sons adquirissem cada vez mais importância na vida cotidiana dos indivíduos e, conseqüentemente, importância para o poder. “A propaganda é a minha melhor arma!”, disse Mussolini (VIRILIO, 2005, p. 136).

Anos mais tarde, na ocasião do julgamento de Nuremberg, Albert Speer, ex-Ministro do Armamento do Terceiro Reich, declarou:

A ditadura de Hitler foi a primeira ditadura de um Estado industrial, uma ditadura que, para dominar seu próprio povo, serviu-se com perfeição de todos os meios técnicos... dito isto, não se pode responsabilizar unicamente a personalidade de Hitler pelos acontecimentos criminosos desses últimos anos. *A desmedida de seus crimes poderia também se explicar pelo fato de que, para cometê-los, Hitler foi o primeiro a saber servir-se dos meios oferecidos pela técnica* (SPLEER apud VIRILIO, 2005, p. 137, itálico do autor).

Spleer evidentemente se referiu aos meios técnicos que permitiram o desenvolvimento de um aparato e organização militares nunca antes vistos, mas também assinalou para o uso intensivo dos meios de comunicação em massa, da fotografia, da propaganda e do entretenimento para projetar a imagem do poder alemão e a ideologia nazista de modo a estabelecer o consenso. Agindo como um verdadeiro diretor de cinema, Hitler fez uso sistemático do potencial técnico para a criação, manipulação e difusão de imagens.

No decorrer do século XX, a política e os líderes irão sofrer muitas novas demandas surgidas com o aumento da cidadania, dos níveis de educação e pelo próprio desenvolvimento da ciência e da tecnologia que permitirão aos indivíduos terem acesso a informações e formarem opiniões por outras fontes que não as oficiais, isso significa também que, com o desenvolvimento da tecnologia e dos meios de comunicação, a imagem e a forma de narrar os acontecimentos se tornaram importantes mecanismos de poder (VIRILIO, 2005, p. 136-137).

IMAGENS

A propaganda de guerra se tornou essencial no século XX. Cartazes e pôsteres foram expostos nas cidades tanto para incentivar o alistamento militar quanto para estimular o apoio dos cidadãos ao esforço de guerra, no segundo caso, a demonização dos inimigos assim como a sua animalização foram recursos muito utilizados, promovendo o medo em relação ao “outro”.



Ao lado, cartaz alemão da I Guerra Mundial, com os dizeres: Trabalhando para a vitória, Com a vitória obtemos a paz). A foto expõe o compromisso profundo dos indivíduos e cidadãos com a guerra.

Figura 2. Cartaz de propaganda de guerra alemão (I Guerra Mundial). Cooperação entre cidadãos e soldados.

As figuras 3, e 4, são cartazes de propaganda dos EUA durante a I Guerra Mundial



Figura 3 -O famoso Tio Sam, criado por James Flagg, 1917.

À Direita, cartaz americano em que está escrito: “Acorde América, A civilização chama todo homem, mulher e criança!”. A propaganda enuncia a ideia de que caso não houvesse total comprometimento, povos bestiais assumiriam o controle do mundo e destruiriam toda a cultura e modo de vida conhecidos, uma alusão racista aos inimigos dos EUA e aliados.



Figura 4. Cartaz de propaganda de guerra americano (I Guerra Mundial). Alistamento.

A demonização do inimigo tornou-se uma estratégia importante para a propaganda de guerra, as figuras 5, 6 e 7 a seguir também são cartazes da I Guerra Mundial.

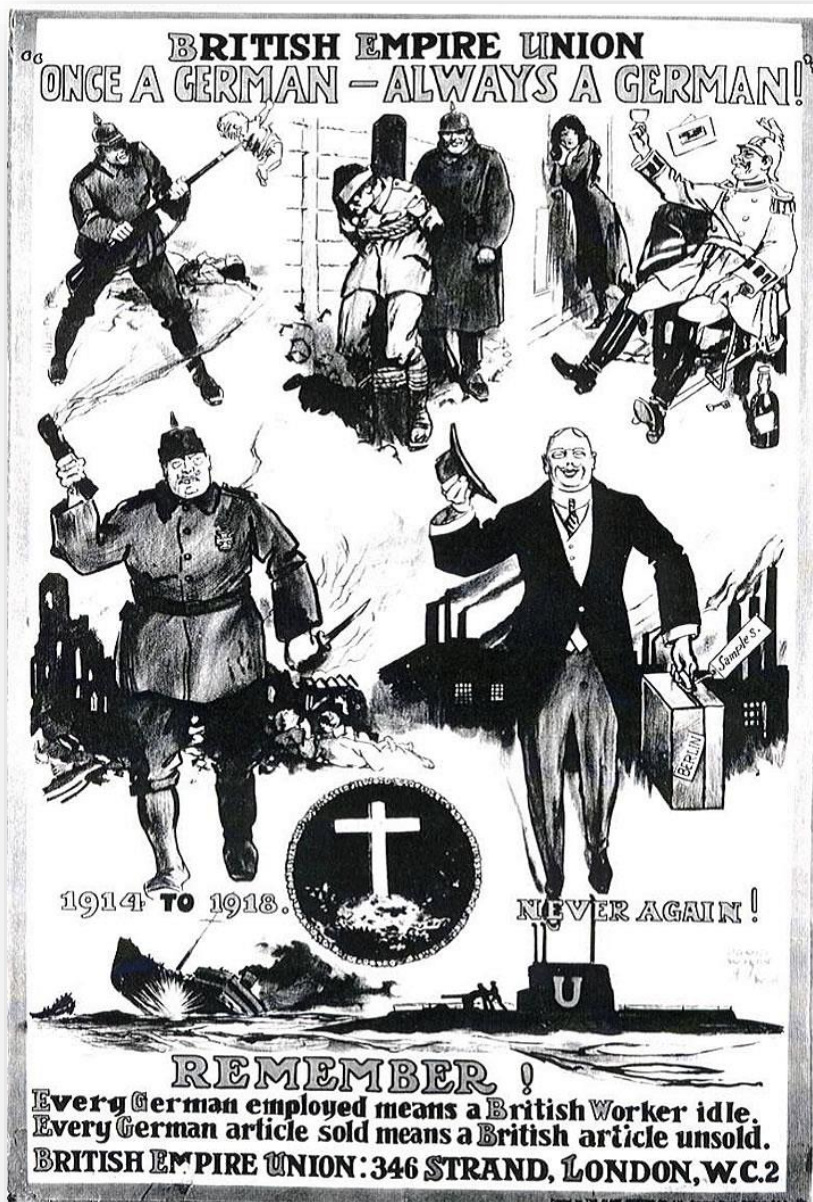


Figura 5. Cartaz de propaganda de guerra britânico (I Guerra Mundial). Desumanização.

Figura 5, acima, cartaz britânico. “Uma vez um alemão, sempre um alemão!” e abaixo: “Lembre-se: cada alemão empregado significa um trabalhador britânico ocioso. Cada artigo alemão vendido significa um artigo britânico não vendido.” Neste estética da guerra, é possível observar que o inimigo pode se manifestar de diversas formas agindo sempre de modo bestial, sádico e mortal. Representa, portanto, o ser outro do homem civilizado, o ser não humano, capaz de efetuar atrocidades tanto na guerra, quanto na paz, quando passa a usar a roupa civil, trocando a tocha e a faca pelo chapéu e mala.

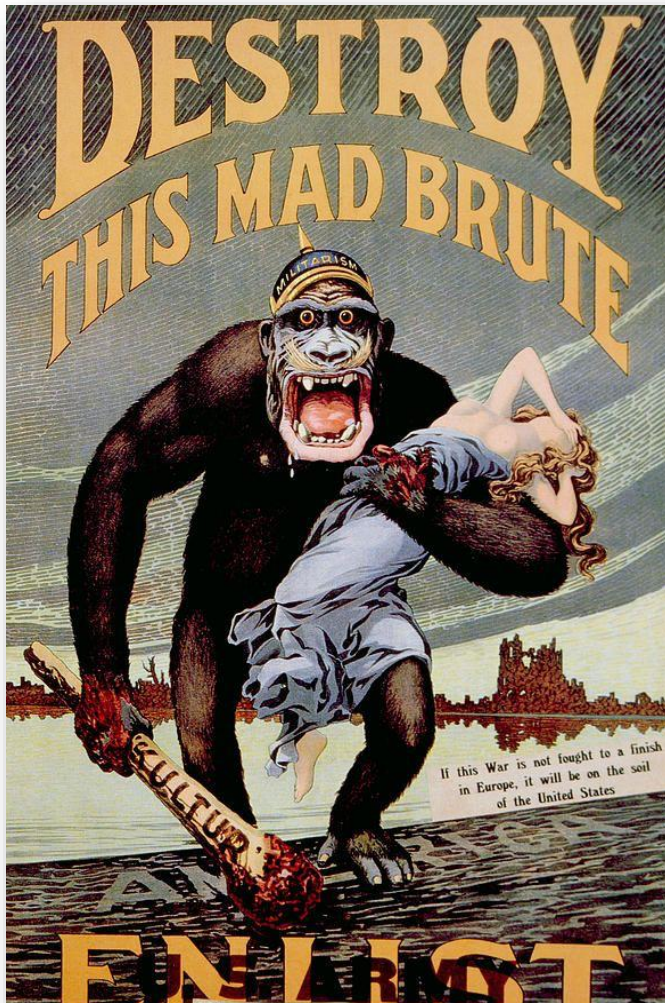


Figura 6. Cartaz americano de propaganda de guerra (I Guerra Mundial). Desumanização.

À direita. Cartaz britânico da Cruz Vermelha que demoniza a imagem dos alemães. Voltado especialmente para as mulheres, o cartaz mostra a enfermeira alemã como sendo cruel e sádica. Está escrito: “Ferido e aprisionado, nosso soldado clama por água. A ‘irmã’ alemã despeja [a água] em sua frente. Não há uma mulher no Reino Unido que faria isso. Não há uma mulher no Reino Unido que se esquecerá disso”.

RED CROSS OR IRON CROSS?



WOUNDED AND A PRISONER
OUR SOLDIER CRIES FOR WATER.
THE GERMAN “SISTER”
POURS IT ON THE GROUND BEFORE HIS EYES.
THERE IS NO WOMAN IN BRITAIN
WHO WOULD DO IT.
THERE IS NO WOMAN IN BRITAIN
WHO WILL FORGET IT.

Figura 7. Cartaz britânico de propaganda de guerra (I Guerra Mundial). Desumanização.

2. Logística da percepção*: tecnologia de guerra e tecnologia cinematográfica

A arte da guerra e a arte cinematográfica caminham lado a lado. O Estado militar-industrial do final do século XIX estimulou a ciência e a técnica para o desenvolvimento de meios que permitissem com que os recursos militares fossem aprimorados. Na medida em que a ciência e a técnica permitiram com que novas armas pudessem ser desenvolvidas, também estimularam a criação de técnicas que acabaram sendo utilizadas na indústria de bens, serviços e entretenimento; um processo que não cessou no século XX e XXI. As necessidades militares irão estimular o Estado a investir na ciência e na indústria com base nesses objetivos de defesa e segurança; e o Estado também se manteria atento às novidades científicas e técnicas que surgiam fora dos complexos militares industriais.

O século XIX foi rico em inovações e experimentações técnicas e científicas, dentre as inovações que agitaram a Europa uma das mais importantes foi, sem dúvida, a fotografia. Sempre foi um desejo humano captar o visível e preservar as próprias impressões da realidade. Desde os tempos primitivos os seres-humanos tentaram fazê-lo, como é evidente pelas pinturas rupestres; mas o objetivo primitivo da criação de imagens era tentar reproduzir os fenômenos da realidade considerada terrível e insegura para reduzir o pavor que ela causava, dando-lhe uma dimensão apreensível.⁶ Com a fotografia, a imagem é que tenderá a se tornar, ela mesma, “mágica”. De certo modo, o desenvolvimento da arte fotográfica foi um ponto de inflexão na relação dos seres-humanos com a representação do mundo, com a imagem; se nos tempos primitivos as imagens eram a tentativa de dar um sentido e compreender a realidade considerada “mágica” e terrível, com a fotografia – e as tecnologias que a seguem – “a imagem se prepara para triunfar sobre o objeto, e o tempo sobre o espaço” (VIRILIO, 2005, p. 15).

A profusão das imagens afetará a vida social ao conceder à próprias imagens um poder mágico, superior ao objeto real, superior, inclusive, ao fato capturado. Mas para a arte da guerra a fotografia significaria a possibilidade de vigiar, conhecer e prever. O poder de observação se tornaria, na guerra, tão importante quanto o poder de fogo. Ao final do século XIX, os altos comandos militares de alguns países europeus e dos Estados Unidos começaram a investir no desenvolvimento de aparatos que melhorassem a capacidade fotográfica de modo que fosse

* Paul Virilio.

⁶ “Um dos meios mais elementares contra o pavor é volta-lo para o exterior, para a representação de um objeto que o encarna”. Nos tempos primitivos, esse objeto poderia ser tanto o sacrifício quanto a imagem desenhada, pois tentar repetir um fenômeno assustador é o instinto humano para lidar com as suas percepções, para “assimilar o pavor” e, por isso, é a atividade essencial para a criação da cultura. Pelo fascínio que ela mesma causava e pela forma como foi explorada pela publicidade e outros setores, a fotografia – e futuramente o cinema e outras mídias – não seria um novo mecanismo para controlar as sensações, ao contrário, ela será usada para estimular a liberação das pulsões e desejos primitivos, anteriores à cultura (TÜRCKE, p. 121-173).

possível fotografar à distância, identificar com mais precisão os elementos da fotografia, realizar comparações de terreno entre outros objetivos necessários à elaboração das táticas bélicas.

Mas as imagens adquiririam outra função além daquelas destinadas aos fins bélicos tradicionais, pois não levou muito tempo para que o Estado compreendesse que, para promover a guerra de grande magnitude que ele era materialmente capaz, era preciso primeiro estimulá-la no imaginário coletivo. Nesse sentido, afirmou Gustav Le Bon:

A guerra não atinge somente a vida material dos povos, mas também seus pensamentos... e aqui voltamos a esta noção fundamental: não é o racional que conduz o mundo, mas as forças de origem afetiva, mística e coletiva [...] as forças imateriais são as verdadeiras condutoras dos combates (LE BON apud VIRILIO, 2005, p. 67).

A técnica fotográfica se desenvolveu com vigor na França ao final do século XIX. Em 1874, o astrônomo francês Pierre Jules-César-Janssen criou o fuzil fotográfico, inspirado na inovação armamentista que representou a metralhadora de tambor criada alguns anos antes. Janssen foi capaz de fotografar em vários frames seguidos o movimento de Vênus entre o sol e a Terra – um raro fenômeno astronômico. Janssen fotografou esse fenômeno em 48 imagens a cada 72 segundos. No entanto, o revólver fotográfico era limitado para capturar movimentos mais velozes, como o galope de um cavalo e o voo de um pássaro (MANNONI, 2003, p. 299-303).

Alguns anos depois, o fisiologista e inventor, Étienne Jules-Marey aprimorou a invenção de Janssen e criou o fuzil cronofotográfico. Nesse aparelho, “[Q]uando se pressiona o gatilho, a engrenagem começa a girar, acionando um eixo central que 12 rotações por segundo e movimenta todas as demais partes [...]. a série de imagens obtidas podia então ser passada num zootópio ou fenaquisticópio para sintetizar o movimento” (MANNONI, 2003, p. 330). Com esse aparelho, Marey captou o voo do pelicano e o galope do cavalo, comprovando que em determinada velocidade, todas as quatro patas do animal se elevam sobre o chão. Mas Marey não se limitou a estudar a técnica fotográfica, um de seus interesses foi compreender os efeitos do movimento na percepção humana, em seus experimentos, Marey percebeu que determinadas misturas de formas e cores, e o excesso de dados sensoriais provoca um estímulo que diminui a capacidade de percepção consciente do espectador, conduzindo-o, se não à hipnose, a um estado análogo. O Estado militar-industrial do final do século XIX, atento como estava às inovações e descobertas em diversas áreas, lançariam mão não só dessas inovações em suas missões militares como também incentivariam o potencial psicológico das imagens (VIRILIO, 2005, p. 30-32).

Por outro lado, a arte fotográfica e os brinquedos ópticos se tornavam bastante populares em feiras e circos, entre artistas e profissionais do entretenimento. O setor do entretenimento, em especial, se desenvolvia rapidamente na medida em que as cidades cresciam ao receberem massas de pessoas que eram então obrigadas a sair do campo para trabalhar nas fábricas das cidades. Nesse processo, as inovações técnicas passaram a assumir o papel de objetos de culto para uma multidão que ansiava por distração e sonhos.

Os irmãos Lumière conseguiram patentear uma nova tecnologia para colocar a imagem em movimento, o cinematógrafo. Patenteado em 1882 e novamente em 1895, o cinematógrafo tornou-se rapidamente popular em Paris e logo os irmãos foram convidados para exibir seus pequenos filmes em outros países europeus. Ansiosos por explorar a nova invenção, muitos artistas começaram a fazer uso do cinematógrafo, um dos mais populares no início do século XX foi o francês Georges Mélière, que realizava filmes de ficção com diversos efeitos visuais inovadores para a época. Na medida em que outros artistas vindos da pintura e da literatura se envolveram com o cinema, os filmes narrativos realistas começaram a tomar forma.

Os primeiros filmes narrativos possuíam ainda uma relação muito forte com o tempo da literatura romântica burguesa, e principalmente com o teatro, nesse sentido, tais filmes eram rodados quase que totalmente em planos sequência, para dar ao tempo fílmico uma relação com o tempo teatral, abrandar os efeitos da descontinuidade fílmica que os diversos cortes de cena poderiam evidenciar, e assim dar a máxima impressão de realidade, desse modo, os realizadores evitavam confundir os espectadores que ainda não estavam acostumados à arte cinematográfica.⁷

Mas foi na Itália, o país dos futuristas, que os recursos da câmera começaram a ser explorados sistematicamente. O futurismo foi um movimento de vanguarda italiano que se opunha à “organização do pensamento de acordo com a linearidade euclidiana” e clamava a pretensão de “uma equivalência entre a visão humana e a propulsão energética” (VIRILIO,

⁷ Carl Dreyer, anos mais tarde, irá se utilizar dessa mesma ideia ao rodar o belíssimo filme *La Passion de Jeanne d'Arc*, lançado em 1927. O realizador dinamarquês se preocupou em desenvolver o filme em tempo real com base nos acontecimentos do julgamento da heroína francesa. Mas Dreyer inovou ao se utilizar do recurso do *close up* como poucos haviam feito até então. Refletindo sobre os recursos da câmera compreendemos ainda melhor a afirmação de Walter Benjamin quando ele compara o cinegrafista ao cirurgião em oposição ao mago e ao pintor. Nas palavras de Benjamin: “O mago e o cirurgião comportam-se como o pintor e o operador de câmara. O pintor, no seu trabalho, observa uma distância natural relativamente à realidade, o operador de câmara, pelo contrário, intervém profundamente na textura da realidade. Há uma enorme diferença entre as imagens que obtêm. A do pintor é total, enquanto a do operador de câmara consiste em fragmentos múltiplos, reunidos devido a uma lei nova. Assim, para o homem contemporâneo, a representação cinematográfica da realidade é a de maior significado porque o aspecto da realidade isento de equipamento, que a obra de arte lhe dá o direito de exigir, é garantido, exatamente através de uma intervenção mais intensiva com aquele equipamento” (BENJAMIN, 2013, p. 81, itálico do autor).

2005, p. 41). Liderado por Filippo Tommaso Marinetti, o futurismo foi um movimento artístico e cultural que exaltava o desenvolvimento das ciências e da técnica e propunha a exploração da tecnologia ao máximo, tanto na arte quanto nas várias esferas da vida humana.⁸ Inspirando-se nessas ideias ainda em processo de sistematização pelo movimento futurista e motivado por grande curiosidade artística, o realizador italiano Giovanni Pastrone rodou o filme *Cabíria*, em 1912, tendo sido lançado em 1914. Em *Cabíria*, Pastrone “negligenciou o caráter narrativo [linear] do roteiro em benefício do efeito técnico [...] obcecado pela terceira dimensão, Pastrone conseguiu criar a ilusão de profundidade, separando os planos visuais por constantes movimentos de câmera” (VIRILIO, 2005, p. 41-42).

A todas essas novas técnicas e ao fascínio crescente que o cinema gerava nas sociedades industriais, o Estado se manteve atento. No período anterior à Primeira Guerra Mundial, o cinema ainda não era uma indústria bem estabelecida tanto nos Estados Unidos quanto nos países Europeus, apesar de a França estar bem posicionada na produção fílmica do período. Mas durante o grande conflito, as tecnologias fotográficas foram muito utilizadas pelos exércitos em suas missões, estimulando o avanço técnico desses meios, além de iniciar vários homens no mundo da fotografia e do cinema. Durante o conflito, os Estados enviaram operadores de câmera a até diretores para os campos de batalha para capturarem as imagens que depois seriam projetadas para a população civil, ávida por notícias sobre a guerra, de modo a contribuir promover a mobilização nacional. As difíceis condições nas quais se encontravam esses profissionais os forçaram a desenvolver novas técnicas de filmagem que acabaram por se mostrar importantes para o cinema de modo geral. “Os cineastas que sobreviveram [à Primeira Guerra Mundial] [...] evoluíram para a produção de cinejornais, filmes de propaganda e, mais tarde, para ‘filmes de arte’” (VIRILIO, 2005, p. 49).

No plano cultural, a câmera era considerada como mecanismo de libertação que a técnica produziu. A câmera passou a ser considerada como uma ferramenta para que ampliar a capacidade humana de ver e de possuir o mundo. Nesse processo, tanto a imagem quanto o movimento e a velocidade adquiriram nova importância no imaginário social. Os indivíduos tornaram-se ansiosos por esses novos estímulos visuais; o charme de Fred Astaire, movimentando-se com agilidade e tornando gestos ordinários em movimentos artísticos está profundamente relacionado com essa nova valorização da imagem em movimento na cultura. Do mesmo modo, o desejo erótico também será estimulado de novos modos pelas capacidades

⁸ As propostas do movimento futurista serviram muito bem à ideologia fascista na Itália.

da câmera de redimensionar os corpos, fornecendo à percepção mais do que seria possível a olho nu.

Terminada a Primeira Guerra Mundial, o mundo havia se transformado profundamente; os antigos valores e certezas, as formas de sociabilidade, a vida cultural, tudo isso havia sido abalado. Mas as imagens haviam ganho enorme prestígio, em diversos aspectos. No caso do Estado, as instituições e os líderes reconheceram que as melhores armas não são apenas as de destruição, que também são instrumentos de guerra os mecanismos da percepção, que estimulam sensações e desejos e que direcionam os comportamentos. A guerra se tornaria, a partir de então, um elemento fundamental da sociedade do espetáculo.

Desse modo, a partir do momento em que ficou evidente que a guerra também é a luta pela percepção da realidade o cinema entrou efetivamente para a categoria de arma de guerra. Nesse sentido, nem é preciso que um filme de guerra tenha de fato que seguir uma narrativa e apresentar imagens diretamente relacionadas com conflitos armados, basta que esses filmes insinuem e reafirmem continuamente a percepção que o poder tem da realidade para torná-la hegemônica: quem são os inimigos, quais são os valores corretos, quais as aspirações e os planos de vida são aceitáveis e quais são aqueles condenáveis, bem como, o poder ideológico da junção entre a palavra com a imagem expressará como se deve enfrentar as adversidades da vida (VIRILIO, 2005, p. 15-28).

Assim, nas primeiras décadas do século XX o cinema tornou-se assunto político e econômico de elevada importância. Foi sob olhares atentos de agentes do poder político que floresceram o cinema alemão nazista, italiano fascista e o estadunidense industrial do pós-Primeira Guerra. Na Itália, Mussolini criou institutos de formação de cineastas, o código de censura e, em 1937, o grande complexo de estúdios chamado *Cinecittá* (que no pós Segunda Guerra será utilizado para as realizações dos cineastas formados pelos mesmos institutos de cinema, e que inaugurarão o movimento Neorrealista, base das novas ondas cinematográficas das quais a *Nouvelle Vague* francesa foi o expoente). Na Alemanha, Hitler promoveu Joseph Goebbels a Ministro da Propaganda e nesse cargo Goebbels tinha, entre outras tarefas, a função de promover a produção de filmes de propaganda nazista. Os filmes de propaganda nazista, por sua vez, não se reduziam à propaganda declarada, eles eram plurais no sentido de irem do documentário enaltecendo a Alemanha e a alegria de pertencer a um povo forte, saudável, belo e culto (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935) até documentários e filmes narrativos que exploravam a temática do judeu como um tipo de ser humano trapaceiro, parasita, mau e corrupto (*Der Ewige Jude*, Fritz Hippler, 1940; *Jud Süß*, Veit Harlan, 1940).

Nos Estados Unidos, por seu turno, o cinema se desenvolveu com apoio do capital financeiro e das indústrias de tecnologia (muitas delas envolvidas com a indústria bélica), mas sob a estrita vigilância do governo – que também interviu com o código de censura, o chamado código Hays. Apesar das diferenças, em todos esses países a produção cinematográfica era mais ou menos regulada por princípios parecidos, com base nos moldes da produção industrial; ainda assim, o sistema americano é o mais produtivo e influente, e servirá como inspiração para muitos países, mesmo durante a Segunda Guerra, entre aqueles que tentavam negar o poder e a ideologia americana.

3. O *studio system*

Produto da indústria, o cinema é uma arte-mercadoria cujo potencial psicológico e emocional foi reconhecido logo de saída. Não é de se surpreender que, além do Estado, o sistema econômico tenha se interessado pelo cinema. Consequentemente, os produtores, inicialmente independentes, como Charles Pathé e Léo Gauman, que agregavam as funções de inventores, operadores, comerciantes e produtores de filmes e máquinas de projeção, tenham perdido espaço para os grandes estúdios que foram se constituindo.

Nos Estados Unidos, antes da Primeira Guerra Mundial, a tentativa dos primeiros estúdios de lucrar o máximo possível levou a uma guerra das patentes entre a técnica dos irmãos Lumière, para quem os estúdios precisavam pagar royalties, e a técnica análoga criada por Thomas Edison. Tendo adquirido os direitos de utilizar a técnica de Edison nos EUA, os estúdios americanos puderam aumentar a sua produção a custos mais baratos (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 194-195).

Ainda assim, nos primeiros anos, o cinema era um meio de entretenimento marginal; tanto nos EUA quanto na Europa eram a música e o teatro que resguardavam o posto de arte, fontes de relações vivas, e o cinema se restringia aos populares e aos imigrantes. Após a guerra os Estados Unidos receberam um contingente de imigrantes considerável e a população proletária disparou. Fugindo dos horrores e da destruição da guerra, essas pessoas estavam dispostas a trabalhar nas fábricas americanas, e o faziam por baixos salários, em jornadas longas e viviam em setores com pouca ou nenhuma infraestrutura básica nem acesso a lazer, desse modo, é compreensível que muitos imigrantes e seus filhos tenham se dedicado à arte cinematográfica. O cinema era a arte dos marginalizados, daqueles que não possuíam acesso a outras expressões culturais e ao lazer, por isso, no início, as mulheres, proletários e imigrantes – principalmente os judeus – se envolveram profundamente com essa atividade.

Nos anos de 1920 os grandes estúdios eram os administrados por imigrantes ou filhos de imigrantes que compreendiam a importância do cinema para um conjunto de pessoas que, “[R]educido a miseráveis condições de vida e trabalhos instáveis [...] encontrava no cinema mudo o sucedâneo etéreo de alguns de seus sonhos esquecidos” (GEADA, 1976, p. 16). Desse modo, o cinema americano do início do século se prestava, mesmo que indiretamente, a funções políticas, pois “o cinema vai satisfazer o desejo dos imigrantes [e autóctones marginalizados] por uma pátria estável [...] e se tornará para eles uma nova cidadania” (VIRILIO, 2005, p. 83).

É importante lembrarmos que a sensação de que o futuro já não é mais seguro e o sentimento de distanciamento e perda de referenciais que tornavam os indivíduos tão frágeis necessitados por novas vozes e cultos não eram problemas sociais novos, eram sintomas sociais que vinham se manifestando desde o final do século XIX. Com a efetiva separação entre Igreja e Estado em muitos países europeus e a intensificação e aumento da frequência das crises políticas, sociais e econômicas – que resultariam na Primeira Guerra Mundial – os Estados perceberam que era preciso desenvolver mecanismos para afirmar-se e promover o movimento social em direção ao esforço militar-industrial, “daí a necessidade de criar cultos de substituição”. O culto ao líder foi um deles, o culto às imagens do cinema, o outro (VIRILIO, 2005, p. 64).

Não é de se surpreender que na década de 1920 os cinemas nos Estados Unidos tenham se mudado das feiras e das exposições populares para grandes e luxuosas salas de exibição comparáveis a catedrais. Nessas salas escuras, diferentemente teatro onde cada um pode se perder em diferentes elementos da peça, estando apenas a tela iluminada, todos veem uma só imagem, recebem uma mensagem, vivem o mesmo sonho; por isso o cinema era comparável a uma atividade religiosa, destinada a reanimar os sentidos, reavivar as mentes e os corpos, e promover uma “formalização social, obtida pela formalização do caos da visão” (VIRILIO, 2005, p. 84).

Mas o objetivo de agradar o maior número de pessoas possível, de fazer filmes “em que todos podem encontrar a felicidade da evasão”, não era uma tarefa tão simples pois muitas pessoas ainda tinham dificuldade em aceitar o cinema como forma de entretenimento (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 200). Nesse sentido, os produtores dos (agora grandes) estúdios se preocuparam em tornar os filmes facilmente apreensíveis, para isso, eles lançaram mão dos gêneros inspirados na literatura romântica. Os produtores perceberam que a tipificação dos filmes em gêneros bem definidos permitia com que o público se sentisse mais satisfeito: saber do que se tratava cada filme fazia a audiência se sentir mais segura pois reafirmava suas expectativas. Além disso, a tipificação reduzia os custos e o tempo de elaboração de roteiros e

da produção em termos gerais, aumentando os lucros. A Hollywood dos anos 1920 era uma verdadeira cidade industrial;

O tempo de escrita dos filmes, assim como o de sua realização é estabelecido de antemão. Os autores permanecem anônimos; a escrita do filme se efetua no âmbito de uma divisão de trabalho entre roteiristas, dialoguistas, adaptadores; o filme deve durar cerca de uma hora e meia, a narrativa deve ser simples e imediatamente compreensível por todos, os personagens são fortemente estereotipados; uma vez terminados, os filmes são testados em sessões de pré-estreia, a fim de avaliar a reação do público e retrabalhar a montagem (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 202).

Na medida em que se mostrou extremamente lucrativo, Hollywood atraiu o interesse dos investidores de Wall Street, que viram no cinema a possibilidade de propagar sua ideologia quanto de promover os produtos de outras indústrias financiadas por eles. O surgimento do cinema sonoro levou os estúdios a necessitarem de mais capital para investir na reorganização produtiva, o que tornou Hollywood quase que totalmente dependente de Wall Street.

Com tantos investimentos, o cinema hollywoodiano tornou-se uma das maiores indústrias dos Estados Unidos e uma das maiores do mundo, isso fez com que os executivos do cinema adquirissem grande prestígio político, e, por meio do lobby, incentivaram a criação de uma instituição que ajudasse os estúdios a exportarem seus filmes, uma dessas instituições foi a *Foreign Film Service*, criada em 1918, a ocasião de sua fundação contou com a presença do então presidente dos EUA, Woodrow Wilson, que em seu discurso na ocasião afirmou: “O cinema alcançou a categoria de mais alto meio de disseminação da inteligência pública e, por falar uma linguagem universal, se presta significativamente para a apresentação dos planos e propósitos de nosso país” (WILSON apud EPSTEIN, 2008, p. 93). E em 1922, os próprios estúdios, liderados pelo ex-Congressista William Hays – o mesmo que criou o código Hays, de censura aos filmes – criaram a Motion Picture Association of America (MPAA). O objetivo da MPAA era o de fortalecer as relações com o governo americano, especialmente o Executivo, conseguir recursos e estímulos para a exportação e distribuição, controlar a concorrência entre os estúdios, favorecer os projetos em comum e determinar as agendas de lançamentos dos grandes filmes⁹

Contando com o dinheiro de Wall Street e sendo beneficiada com os acordos de Paris de 1930, que permitiram uma agenda de colaboração entre as empresas de tecnologia dos EUA e da Alemanha, o cinema americano foi o primeiro a dispor da tecnologia para realizar o cinema falado, mas o som foi apenas uma das inovações às quais os EUA tiveram acesso privilegiado;

⁹ A MPAA existe até hoje, e possui escritórios em diversos países. Uma de suas principais funções atuais é regular as agendas de exibição e evitar a pirataria. Fora dos Estados Unidos, a MPAA suprime o último “A”, sendo chamada apenas de Motion Picture Association.

[T]ambém no que se refere ao registro das imagens, são introduzidas alterações importantes que vão determinar a estética e o funcionamento ideológico do cinema industrial narrativo. A substituição da película [...] as emulsões mais sensíveis, o aperfeiçoamento dos ângulos abertos e os novos métodos de iluminação [...] vêm dar ao cinema outra imagem de marca (GEADA, 1976, p. 27)

Sua preocupação com a montagem e com o roteiro de modo a tornar o filme instigante e facilmente apreensível, sob uma pretensa concepção de realismo com base na fotografia aliados aos recursos tecnológicos aos quais Hollywood teve acesso privilegiado foram fatores que tornaram o cinema americano incomparável, esse cinema determinará a partir da década de 1920 o critério de qualidade estética e narrativa para cinema mundial e o fará quase sem nenhuma concorrência.

Evidentemente que essa representação fotográfica, objetiva e realista, é sempre o a realidade a partir de uma determinada perspectiva daquilo que consideramos real e também carrega uma ideologia. No caso do cinema americano, a busca por um padrão técnico de qualidade que se impôs sobre a experimentação e a inspiração artística repousava no objetivo de apresentar os valores e o estilo de vida americano da forma mais real, vívida e atraente possível. Não é por acaso que os filmes dos anos de 1950 se utilizavam das cores e formas com tanto cuidado, nesse sentido o gênero musical, com seus números de dança e canto e imagens quase caleidoscópicas e instigam as sensações se tornaram as produções mais populares com o advento do cinema sonoro, e mais populares ainda no cinema em cores, através dessas imagens, as mensagens eram também transmitidas e apreendidas quase que inconscientemente pelo espectador que se surpreendia na poltrona, fascinado.

Mas não foi somente de inovações técnicas e recursos financeiros que o cinema americano se alimentou, um dos principais elementos que tornaram o cinema hollywoodiano tão poderoso foi a sua capacidade de jogar com as sensações, os desejos e as pulsões por meio da criação de estrelas.

4. O *star system*

Inicialmente, os atores e atrizes eram mantidos em anonimato porque os produtores temiam que ao adquirirem visibilidade eles começariam a exigir salários mais altos. No entanto, quando mesmo com todo o cuidado para não promover nenhum artista em especial alguns deles se tornavam especialmente queridos pelo público, os produtores perceberam que a celebridade dos atores era um elemento importante para a popularidade dos filmes.

Desse modo, criar celebridades se tornou uma atividade tão essencial para os estúdios quanto a produção do filme em si, de tal maneira que o fundador da Paramount, Adolph Zukor chegou

a declarar: “[C]onstruímos a indústria do cinema com base no *star system*” (ZUKOR apud LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 204). Os estúdios passaram a investir na estrela sistematicamente; concediam-lhe aulas de canto, interpretação e dança, toda uma equipe de estética ficava à sua disposição, seu penteado, maquiagem, vestuário e até mesmo as poses para as fotos eram estudadas e, se o seu nome não era considerado atraente, criavam outro.

Para além da imagem física, era fundamental criar em torno da estrela uma aura espetacular e especial. As estrelas eram muitas vezes obrigadas por contrato a expor suas vidas privadas em revistas e jornais e outras vezes os próprios estúdios publicavam detalhes fictícios da vida da estrela, inventavam romances, separações e todo tipo de escândalo. “É então que se estabelece uma estratégia de comunicação sustentada por uma imprensa especializada em plena expansão” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 205).

Assim como a produção dos filmes (*studio system*) a produção de estrelas (*star system*), possuía um caráter industrial. A estrela, se não é um produto em si, serve para dar publicidade não só aos filmes como a diversos outros produtos. O objetivo de sua existência é fazer o público sonhar mesmo fora da sala de cinema, ampliando o poder do espetáculo capitalista. (GEADA, 1976, p. 17-20). Mas a estrela, assim como o filme, também deve se submeter a um sistema que exige características específicas que sejam facilmente identificáveis pelo público, ela deve ser um modelo, um arquétipo, mais do que um indivíduo, o que facilita também a sua substituição por outra, evitando o vazio que o declínio de uma estrela causaria.

Triunfa assim a figura da *vamp* com Mae West, da jovem ingênua com Mary Pickford, do aventureiro com Douglas Fairbanks, do *latin lover* com Rodolpho Valentino, da melindrosa com Louise Brooks [da loura fatal com Jean Harlow] [...]. E, nos anos 1950, esse processo de reprodução das estrelas se realiza em numerosos exemplares. Assim, Marilyn Monroe deu origem a toda essa séria de cópias, [por exemplo] Diana Dors, Shree North, Anita Ekberg, Jayne Mansfield (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 205).

Se a censura americana não permitia com que a imagem do corpo fosse explorada nos filmes, o mesmo não necessariamente acontecia na publicidade. Por isso, os corpos das estrelas foram também utilizados sistematicamente para fins comerciais, assim como para fins político-militares. O Estado militar-industrial, tanto nos EUA quanto na Europa, soube tirar proveito da mitificação, do fascínio e do desejo que as estrelas fabricadas causavam. Considerando que a preparação militar exige a subversão dos usos das pulsões humanas, dentre elas, a pulsão de morte e a libido, o Estado se utilizou das figuras das estrelas para este fim.

Era de se esperar que os soldados isolados acabariam por entrar em estado melancólico, desse modo, as *sex-symbols* derivadas da indústria cinematográfica foram utilizadas para abrandar o estado de solidão e desespero, e dar aos soldados uma válvula de escape mental para

que eles pudessem continuar a realizar as suas tarefas e seus treinamentos – algo não muito diferente do que era esperado dos proletários e proletárias nas fábricas, para quem o cinema e as estrelas tinham a mesma função social.

De fato, as circunstâncias adversas das vidas dos soldados em treinamento e em batalha tornavam necessárias que eles estivessem em contato com a uma realidade além daquela na qual estavam inseridos, era necessário aproximá-los não só de elementos familiares dos quais estavam afastados, mas dos estímulos vitais, como a libido. Não é surpreendente, portanto que tenham sido desenhadas *pin-ups* em aviões militares, que nas fotografias que recebiam as formas das estrelas estivessem redimensionadas e que, em diversas ocasiões, elas fossem convidadas a visitar os campos de treinamento (VIRILIO, 2005, p. 53-60).

Tanto o *Studio system* quanto o *Star system*, foram sofrendo alterações até não serem mais necessários para os estúdios. Principalmente a partir da década de 1960, quando além de ver o público de cinema diminuir em razão da televisão, o cinema Hollywoodiano sofreu influências de ondas cinematográficas internacionais e dos próprios gostos dos espectadores que levaram os estúdios e os produtores de modo geral a pensar em novas temáticas e novas formas de fazer filmes. Mesmo assim, as estrelas de cinema e a organização dos tipos de filme e das datas de lançamento nacionais e internacionais continuam sendo importantes e obedecendo a critérios determinados por agências de publicidade e de consumo que se tornaram “parceiras” da indústria cinematográfica principalmente na medida em que os estúdios foram sendo adquiridos por grandes conglomerados de empresas.

IMAGENS



Figura 8. Adolph Hitler e Leni Riefenstahl durante a produção de O Triunfo da Vontade. 1935.



Figura 9. Leni Riefenstahl, 1935.

Na figura 08, da esquerda para a direita: Viktor Lutze (o então comandante da SA), Adolph Hitler e Leni Riefenstahl durante a produção de *Triumph des Willens*. Na figura 09, Riefenstahl com dois rapazes durante as filmagens. Percebamos a tranquilidade e a alegria dos rapazes em participar do filme. As crianças e os jovens eram muito importantes para o Partido e para a ideologia nazista, conseqüentemente, retratá-los e captar sua satisfação e entusiasmo foi um dos objetivos do filme.



Figura 10. Cena de O Triunfo da Vontade, 1935.



Figura 11. Cena de O Triunfo da Vontade, 1935.



Figura 12. Cena de O Triunfo da Vontade, 1935.



Figura 13. Cena de O Triunfo da Vontade, 1935.

As figuras 10 a 13 são cenas aleatórias do filme *Triumph des Willens*. Leni Riefenstahl foi além de apresentar a grandeza e a extrema organização do movimento nazista, ela captou a alegria das pessoas em fazer parte do encontro do Partido Nacional Socialista e isso concede ao filme uma capacidade particular de gerar empatia com a mensagem veiculada.

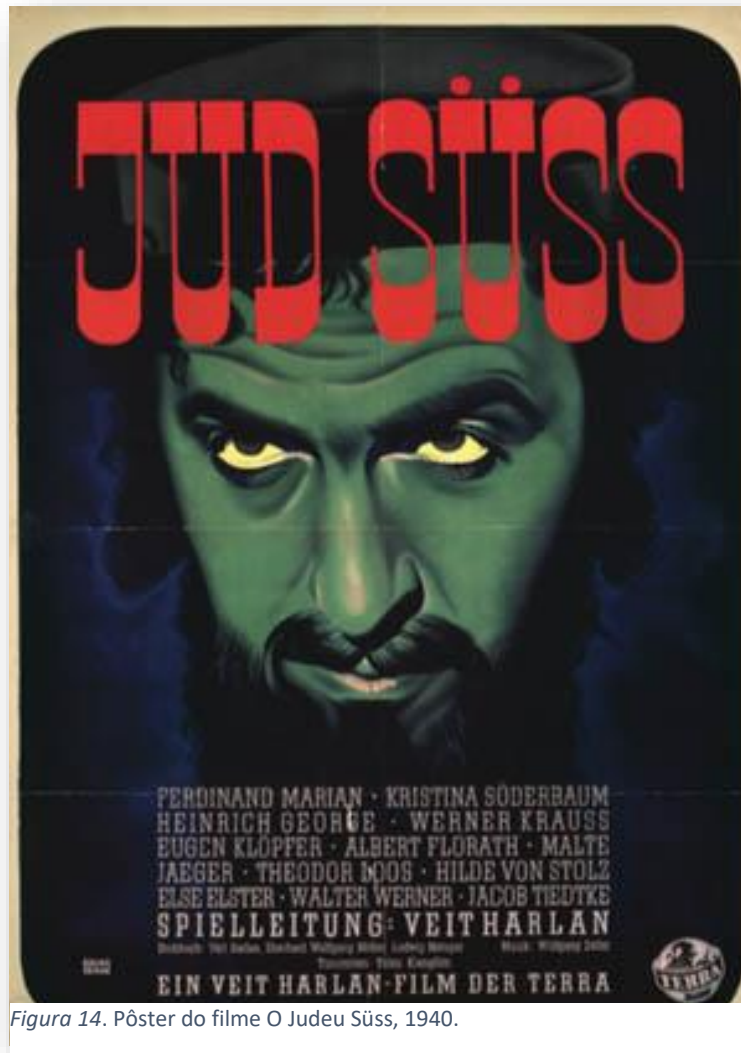


Figura 14. Pôster do filme O Judeu Süß, 1940.

Na figura 14 temos o pôster oficial do filme *Jud Süß*. O filme se apresenta como uma biografia de Joseph Süß Oppenheimer (1698--1738), conselheiro de origem judia de Carlos Alejandro, décimo primeiro duque de Württemberg. Apesar de ser baseado em algumas obras e novelas a respeito de Oppenheimer, o filme não apresenta o personagem de acordo com sua biografia, ao contrário, se dedica a retratar tanto Oppenheimer como todos os outros judeus como indivíduos trapaceiros e maliciosos. Percebamos como o pôster retrata Oppenheimer, um olhar maligno, quase comparável às feições demoníacas, a cor verde que tem íntima relação com a concepção de inveja e os olhos amarelos, que remetem à ideia de uma personalidade tóxica e má.



Figura 15. Pôster do documentário O Eterno Judeu, 1940.

Na figura 15, o pôster oficial do filme *Der Ewige Jude*, percebamos como as feições, o olhar e o ângulo em que se retrata o rosto na imagem é semelhante ao modo como foi feito no pôster de *Jud Süß*, ou seja, associando com o mal e o terror. A demonização do inimigo é um processo importante para promover a sua desumanização e, posteriormente, facilitar a propagação das justificativas para a segregação e para a eliminação de um grupo específico de pessoas. Esses filmes tinham, portanto, muito mais do que o objetivo de propagar a ideologia nazista, tinham também o objetivo de desumanizar o povo judeu.

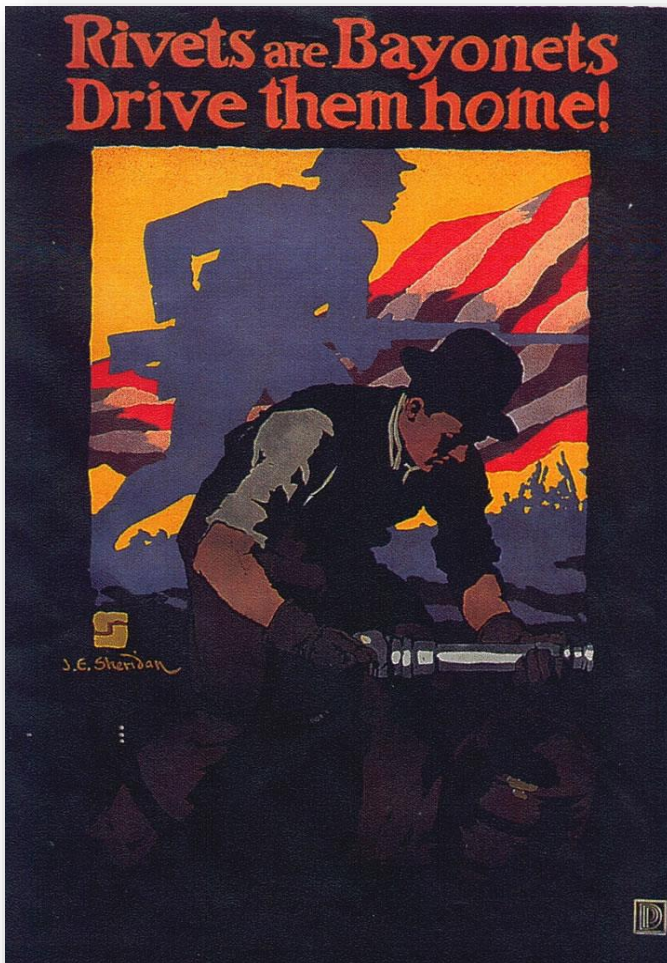


Figura 16. Cartaz americano de propaganda de guerra (II Guerra Mundial)

À esquerda, cartaz americano da Segunda Guerra Mundial. Note que o trabalhador da fábrica e o soldado estão em posições semelhantes. O objetivo de cartazes como esse era estimular o trabalho dos civis nas fábricas para fornecer aos soldados os mantimentos e armas que precisavam. “Rivets e baionetas os trazem para casa!”

À direita, cartaz de propaganda de guerra da Itália fascista. Com os dizeres: “Defenda-a! Essa poderia ser sua mãe, sua esposa, sua sobrinha, sua filha.”



Figura 17. Cartaz italiano de propaganda de guerra (II Guerra Mundial).



Figura 18. Cartaz americano de propaganda de guerra (II Guerra Mundial). Desumanização.

À direita, cartaz de propaganda de guerra americano. Antes de 7 de dezembro de 1941, a população americana ainda não estava decidida se era realmente necessário participar da guerra. O ataque a Pearl Harbor mudou esse quadro, a propaganda de guerra se utilizou desse ataque para impulsionar o alistamento e o esforço de guerra por meio do estímulo ao sentimento de vingança.



Figura 19. Cartaz americano de propaganda de guerra (II Guerra Mundial). Pearl Harbor.

A burguesia criou um mundo à sua imagem, mas criou também uma imagem para o seu mundo. Criou a imagem desse mundo a que chama reflexo do real. A fotografia não é o reflexo do real, mas sim o real dessa reflexão

Jean-Luc Godard

5. O poder do cinema: “a rua como prolongamento do filme”*

O desenvolvimento da ciência moderna tem uma íntima relação com a invenção dos aparelhos óticos que permitiram ao homem do final da Idade Média compreender que sua posição no universo não é necessariamente a central, e, potencialmente, nem mesmo a única. Ao mesmo tempo e paradoxalmente, o uso desses aparelhos estimulou o desenvolvimento de um novo modo de representação da realidade na arte e na ciência, pois concedeu ao ser humano o lugar central e privilegiado da construção do sentido da realidade ao invés de mantê-la sob secretos desígnios divinos que não seriam do nosso entendimento e que não poderíamos sequer almejar compreender.

A forma como a realidade seria construída e representada tanto na ciência quanto na arte a partir de então se pautaria na relação entre a capacidade do indivíduo de observar e de construir um sentido para a realidade observada, principalmente por meio dessas novas técnicas consideradas absolutamente neutras em relação às intenções dos que delas se utilizassem. Conseqüentemente, na modernidade, as tecnologias óticas introduzidas nos meios de comunicação e entretenimento permitiram com que fossem propagadas ideias e ideologias que conseguiram adquirir grande potencial de representação e materialização na imaginação dos indivíduos e influenciaram a sua capacidade de percepção e julgamento da realidade e das ideias.

Os interesses da indústria cinematográfica e do Estado militar-industrial do século XX irão convergir em diversos aspectos, nesse sentido, o cinema e os diversos elementos que o compõem e acompanham, serão importantes mecanismos para estabelecer o poder econômico e político. O cinema será um dos meios pelos quais o Estado nação e as forças sociais que o compõem irão direcionar as ações dos indivíduos, ao transmitir conjuntos de valores, hábitos e comportamentos, de modo a constituir a identidade e a subjetividade dos cidadãos, consumidores e soldados. Para que esse processo ocorra, a indústria cultural, notadamente o cinema, será enriquecida com técnicas muito bem elaboradas para atingir o funcionamento psíquico do espectador; aí reside grande parte do poder do cinema e sua instrumentalização pelas forças sociais e políticas na sociedade moderna (GEADA, 1985).

* Adorno e Horkheimer

Na década de 1940, Theodor Adorno e Max Horkheimer foram enfáticos em suas críticas à indústria cultural que se consolidava, alertando sobre os efeitos prejudiciais à sociedade e aos indivíduos que a transformação do lazer em entretenimento e da cultura em diversos produtos estandardizados, planejados e, portanto, desprovidos autonomia artística, geravam. Em seu famoso texto *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, os autores apresentaram argumentos demonstrando que a racionalidade técnica que marca a sociedade moderna industrial tende a harmonizar e a homogeneizar a palavra, a música e a imagem para validar os interesses das forças sociais que possuem o controle dessas técnicas; ao enaltecer o potencial técnico, essas forças adquirem mais poder, e menos resistência, para manipular e administrar a vida subjetiva e social dos cidadãos (consumidores).

Não iremos aqui realizar uma apresentação sistemática da crítica que Adorno e Horkheimer fizeram sobre a indústria cultural, pois é algo que já foi realizado com muita propriedade diversas vezes, mas gostaríamos apenas de salientar que nós nos pautamos nessa perspectiva para pensar a técnica e o poder do cinema, considerando que a indústria cinematográfica foi, e ainda é, a matriz para a produção de diversos outros produtos culturais. Adorno e Horkheimer se preocuparam em demonstrar como a indústria cultural empreende o processo de expropriação do esquematismo – aquele mecanismo que, segundo Kant, deve funcionar na alma – para os autores, a indústria cultural tem a capacidade de reduzir a capacidade de perceber e criticar a realidade do modo mais autônomo possível – muito embora a ideia de total autonomia do pensamento seja, de fato, impossível. Para os autores, “[O] esquematismo de procedimento mostra-se no fato de que os produtos mecanicamente diferenciados acabam por se revelar sempre como a mesma coisa”. Esse processo de harmonização que integra todos os produtos, dos bens de consumo ao lazer, é a consolidação da técnica e “o triunfo do capital investido” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 102). Por esse motivo, Adorno e Horkheimer posicionam os produtos da indústria cultural como não apenas meros produtos para gerar lucro à indústria, mas também como elementos de um *sistema* que busca integrar a todos e silenciar as críticas e as resistências à sua expansão por meio da introjeção, no espírito individual, de valores e ideologia que regem a própria indústria e que estão em sintonia com o poder político. Nesse sentido, o *sistema* ao qual se referem, é tanto técnico-industrial, quanto político, valorativo e discursivo.

Ou seja, o processo que permite com que a ideologia de um grupo e sua visão de mundo possa ser difundida socialmente e assimilada individualmente como verdadeira, gerando assim comportamentos consonantes com os interesses do poder, envolve a utilização de um conjunto de técnicas específicas; o poder da técnica é justamente o de desenvolver esses mecanismos, do

qual a indústria cultural é um deles, que façam com que o indivíduo não perceba que está sendo direcionado, que façam com que ele sinta que seu comportamento é o resultado de uma escolha individual, resultante de seu próprio modo de perceber o mundo, para isso, esses mecanismos tem o poder de empreender “a atrofia da imaginação”, pois eles são elaborados “de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador” (ADORNO; HORKHEMIER, 1985, p. 104).

O cinema, carro-chefe da indústria cultural no século XX, que já foi por tantas vezes chamado de fábrica de sonhos, foi especialmente utilizado para manufaturar o consentimento em torno de uma ideologia; o extremo poder do cinema, por sua vez, envolve não apenas o fascínio com a nova arte, mas o uso cuidadoso de determinadas técnicas. Ao “proibir a atividade intelectual” do espectador, o cinema estimula os mecanismos humanos de base: os desejos (que se relacionam com o sonho), e a projeção-identificação (relativos à afetividade). É o que podemos observar na reflexão de Morin:

“Em outras palavras, a cultura de massa se adapta aos já adaptados, e adapta os adaptáveis, isto é, integra a vida social onde os desenvolvimentos econômicos e sociais já lhe fornecem seus rumos [...]” (MORIN, 1997, p. 171).

Segundo Edgar Morin, em seu estudo que ele mesmo define como antropológico do cinema, deixa bem explícito o quanto o poder do cinema está assentado na sua capacidade de fazer o espectador se identificar com o que assiste na tela porque a imagem cinematográfica, por possuir um conjunto de índices de realidade muito maior que a fotografia e a pintura ou mesmo o teatro, se assemelha ao processo de sonhar, ou seja, ao processo de vivenciar desejos reprimidos. Ao substituir os nossos próprios sonhos, o cinema elabora nossos próprios desejos e percepções de mundo, ajuda a determinar comportamentos e a vida social como um todo é afetada por ele (*Le cinema ou l’Homme imaginaire*, 1956).

5.1. A projeção-identificação do espectador de cinema

Consta nas diversas crônicas da história do cinema que os espectadores dos primeiros filmes, ainda no final do século XIX, geralmente saíam das salas de exibição extremamente impressionados. As mais notáveis histórias se referem à exibição realizada pelos irmãos Lumière, em 1895, no Café Paris; o curto filme retratava um comboio chegando à estação, a câmera, posicionada na linha dos trilhos, captou a imagem do trem até preencher toda a tela, a ponto de dar a impressão aos espectadores que o comboio saltaria da tela; a plateia, apesar de

absolutamente consciente de que nada do que estavam vendo era de fato materialmente real, não deixou de se assustar profundamente com o que viu (GEADA, 1985, p. 45-46).

Muitos teóricos do cinema se dedicaram a compreender o motivo desses comportamentos, o caminho trilhado para tal investigação, no campo da arte cinematográfica, foi o de “desmontar” o filme para identificar os seus elementos de deduzir o seu potencial a partir das características de cada uma das partes que, unidas, dão corpo ao filme e a impressão de realidade; o elemento primeiro a ser analisado foi, evidentemente, a fotografia, já que o cinema é constituído primeiramente por fotografias em sequência. A fotografia foi celebrada no século XIX como a mais elevada forma de captar o real, no entanto, a fotografia perde, em relação ao cinema, em termos de criação de impressão de realidade.

Segundo Roland Barthes, isso se deve ao fato de que a fotografia instiga uma relação diferenciada com o tempo; quando observamos uma fotografia, apreendemos não um *ser-aqui*, mas um *ter-sido-aqui*, nós podemos contemplar uma fotografia, reconhecendo o seu aspecto real, mas a nossa capacidade de nos projetarmos na imagem é bastante fraco, afinal, sabemos que estamos observando algo que está no passado, de modo que “[O] *isto-foi* supera o *sou-eu*”, nesse sentido, o poder de identificação com a fotografia é reduzido (BARTHES apud METZ, 2007, p. 19, itálicos do autor).

O cinema, por sua vez, tem um maior potencial de promoção dos processos de projeção e identificação. Tal poder se deve em primeiro lugar pelo fato de que o movimento tem um importante efeito psicológico. É uma lei geral da psicologia a noção de que o movimento é sempre percebido como real, mesmo que conscientemente nós saibamos que se trata de um filme; desde que percebido, por qualquer meio, os indivíduos inconscientemente sentem que o que se move em sua frente é algo real. Mesmo assim, pode-se argumentar sobre se o caráter temporal se estabelece para o filme da mesma forma que para a fotografia, ou seja, se o filme perderia poder de estimular a projeção-identificação por ter sido filmado no passado; no entanto, segundo Metz, o espectador psicologicamente percebe o movimento sempre como algo que se realiza no momento em que se move, assim, “o espectador não apreende um *ter-sido-aqui* mas um *ser-aqui-vivo*” (METZ, 2007, p. 19).

Poderíamos, também, nos indagar a respeito do teatro, ou seja, se o poder do cinema seria equivalente ao da arte teatral já que ambos correspondem a uma arte que lida com o movimento. No entanto, sabemos que o cinema ainda tem um poder de promover a projeção muito maior do que o teatro. Isso ocorre porque o teatro toma lugar na esfera da vida material de uma forma muito evidente: “há os intervalos, o ritual social, o espaço real do palco, a presença real do ator; o peso disso tudo é demais para que a ficção desenvolvida pela peça seja percebida como real

[...]”, de modo que a ilusão teatral não se aproxima do sonho da forma como o cinema é capaz de fazer (METZ, 2007, p. 23-24).

Nesse sentido é que o cinema se assemelha ao universo do sonho, ele corresponde a esse espaço “vazio no qual o sonho imerge facilmente” (GRASSET apud METZ, 2007, p. 23); o cinema não exige um exercício consciente como o teatro, muito ao contrário, ele transfere sem muito esforço o espectador para outra realidade de um modo análogo ao modo como o indivíduo “entra” no sonho (METZ, 2007, p. 24-25).

Soubemos com Freud que o sonho é o universo por excelência do desejo; é no sonho que, entre outras coisas, o desejo reprimido ou mesmo não conhecido pelo consciente se realiza, emerge. O sonho, portanto, é fundamental para a realização cultural e para o espírito humano. Criar mecanismos para fazer o indivíduo imergir num sonho “acordado”, ou seja, manipular o universo do sonho, é um grande feito humano, ao mesmo tempo é um poderoso mecanismo de poder: determinar os sonhos significa controlar o espírito, torna-lo suave e assim é gerado o conformismo com uma realidade muitas vezes injusta e violenta. A onipresença das imagens no século XX e XXI, imagens construídas em termos cinematográficos, é a prova de que o poder soube a importância de se utilizar muito bem dos mecanismos de aplainamento do espírito humano (CRARY, 2014, p. 64-65).

Todavia, é importante ressaltarmos que, a princípio, não há qualquer correspondência direta entre as séries de fotografias em movimento e uma coerência que lhes dê a impressão de realidade. O que irá promover a impressão de realidade será a relação da fotografia em movimento com duas operações: o movimento de câmera e a montagem; a primeira operação se refere à escolha de como os registros serão feitos e a segunda, à escolha do modo como os registros serão combinados (XAVIER, 2008, p. 19).

O bom uso dessas operações faz com que a imagem da tela ganhe vida, com que o que se observa nela é uma imagem que não se esgota em si mesma, ou seja, aquilo que se realiza no retângulo da tela continua guardando uma relação virtual de continuidade com aquilo que a câmera não captou (por exemplo: o close-up de um rosto guarda relação com a presença de um corpo), ao contrário da pintura, que é um recorte do visível – quando assim se propõe a ser – e polariza a realidade em si mesma; o cinema, por seu turno, tende a prolongar a realidade, nesse sentido André Bazin fez sua célebre afirmação: “a moldura é centrípeta, a tela é centrífuga” (BAZIN, 1991, p. 173).

O movimento de câmera confere expressividade à imagem, algo que seria difícil no teatro, por exemplo. A metáfora de que a câmera funciona como o olho do espectador se apoia justamente nessa técnica, “pois são as mudanças de direção, os avanços e recuos que permitem

associações entre o comportamento do aparelho [câmera] e os diferentes movimentos de um olhar intencionado” (XAVIER, 2008, p. 22). O movimento de câmera, tornando o aparelho uma espécie de olho subjetivo, é um processo técnico que confere ao cinema um grande poder, ele permite om que o espectador assuma o ponto de vista de uma personagem, o que é chamado de “câmera subjetiva”; é interessante o fato de que na maioria das vezes em que a câmera subjetiva é utilizada, o espectador não tem consciência de que está observando como se fosse a personagem, esse fato permanece fora de sua consciência, isso faz com que o espectador se se afeioe com a personagem sem nem mesmo tentar, o que torna o processo de projeção-identificação do cinema extremamente eficiente, porque partilhar a perspectiva implica em um salto para a partilha de um estado psicológico (XAVIER, 2008, p. 35).

No início do cinema o movimento de câmera era pouco utilizado, ele foi se inserindo na medida em que as narrativas foram se tornando mais complexas e tornavam necessárias que alguns elementos da tela tivessem mais destaque, de fato, foram as experimentações com os movimentos de câmera que ajudaram a libertar a linguagem cinematográfica da linguagem teatral. O outro processo do qual ainda apenas mencionamos, também ajudou o cinema a desenvolver sua linguagem e conferiu a ele grande parte de seu poder, referimo-nos à montagem cinematográfica; a técnica de montagem mais utilizada no cinema industrial da qual falaremos a seguir é a chamada decoupage clássica.

Tradicionalmente, costumou-se considerar que um filme é constituído por sequências e cada sequência, por sua vez, é constituída por planos. A partir do momento em que os cineastas começaram a experimentar as técnicas de montagem, foi possível explorar melhor as narrativas e técnicas para e conferir ao cinema mais realismo e poder de ilusionismo. Dentre essas técnicas, destacamos a possibilidade de realizar um corte dentro de uma mesma cena sem prejudicar a dimensão temporal da cena, e assim conceder a algum objeto, personagem ou paisagem outro ângulo, outro ponto de vista, que não o do observador onisciente do teatro. Além do corte em cena foi possível também realizar a chamada montagem paralela, um recurso especialmente comum nas sequências de perseguição (XAVIER, 2008, p. 30).

Para o cinema industrial capitalista, sempre foi essencial que os filmes produzidos fossem de fácil assimilação (por razões econômicas, especialmente) e que seguissem as convenções burguesas de um pretensão realismo da sequência de imagens (por razões ideológicas). Nesse sentido, como vimos, os estúdios se inspiraram na divisão do romance em gêneros, no que se refere à montagem, a preocupação se direcionou no sentido de criar sequências coerentes e nas quais as discontinuidades e os cortes fossem abrandados, ou dissolvidos, ao máximo. O processo de tornar invisível a manipulação das imagens – ao mesmo tempo em que tal

manipulação é realizada ao máximo – é o que resulta na chamada “transparência fílmica”. Seguindo essas orientações estéticas e ideológicas, “a decoupage será feita de modo que [se produz...] a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma, e que o trabalho da câmera foi apenas o de ‘captá-la’” (XAVIER, 2008, p. 33).

A impressão de realidade “naturalista” do cinema industrial, portanto, é o resultado de um intenso e cuidadoso trabalho de manipulação, realizado com o objetivo de estimular ao máximo a atenção inconsciente, “obedecendo a uma cadeia de motivações psicológicas” (XAVIER, 2008, p. 33). Essa forma de interação com o universo ficcional do filme, a percepção de que ele de fato captou uma realidade dada, estimula uma profunda participação afetiva e a projeção e identificação do espectador, seja com o filme, seja com as personagens, uma identificação tão forte que permanece após terminada a seção, influenciando a relação do indivíduo com a realidade e com seus próprios sonhos (XAVIER, 2008, p. 33-35).¹⁰

É em boa parte graças à transparência fílmica resultante de todos esses processos técnicos que apresentamos aqui de modo breve e muitos outros que não teremos a oportunidade de nos aprofundarmos aqui que, como disseram Adorno e Horkheimer, “o espectador percebe a rua como um prolongamento do filme” que acabou de assistir, e que este mesmo espectador irá de certo modo reproduzir o filme na sua vida cotidiana. Por meio dessas técnicas, o filme se apresenta como real a ponto de ser “naturalizado”, tornando o cinema tão capaz de fazer com que o indivíduo obtenha “a ilusão de que o mundo exterior é um prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104).

Por ter tido acesso privilegiado aos recursos econômicos e tecnológicos, a indústria cinematográfica americana foi especialmente bem-sucedida em dar aos seus filmes um caráter naturalista; essa indústria elaborou com primor um mundo no cinema, e foi capaz de estender esse mundo para a realidade. A retórica de que o cinema deve seguir os critérios naturalistas ajudou a indústria a transmitir valores e ideologias muito específicas em, no entanto, impô-las à força, uma vez que tal estética se tornou a mais apreciada em todo o mundo. Nesse sentido, a o poder do cinema narrativo é tanto a sua reprodução, os clichês e o aspecto industrial quanto o uso de um “método que torna palpável uma visão de mundo e, desse modo, sanciona a mentira” (XAVIER, 2008, p. 43). O cinema faz parte de um sistema que segue esse método, e

¹⁰ Em adição ao movimento de câmera e à montagem, também precisamos mencionar o importante papel exercido pela trilha sonora e os efeitos sonoros na obtenção do efeito de realidade (paradoxalmente, fortalecedor do ilusionismo) e, conseqüentemente, na mobilização das emoções do espectador, que instiga ainda mais os processos psicológicos dos quais estamos falando (XAVIER, 2008, p. 35)

que se ampliou no século XX e XXI, com a publicidade, a crítica, a televisão, a internet e os jogos eletrônicos. Desse modo, não importa onde esteja;

Com sede na Califórnia, em Cinecittá ou em São Bernardo, tal modelo representa uma convergência radical entre a construção de um discurso que se quer transparente (efeito de janela-influência narrativa); e a modelagem precisa de uma dupla máscara: para propor uma ideologia como verdade, tal máscara insinua-se na superfície da tela (produzindo os efeitos ilusionistas), e insinua-se na profundidade e na duração produzidas por esses efeitos (produzindo as convenções do universo imaginário no qual o espectador mergulha) (XAVIER, 2008, p. 46).

Quando Siegfried Kracauer, com muita sensibilidade, trata dos efeitos que o filme tem nas suas fictícias pequenas balconistas que vão ao cinema e que após assistirem a filmes de diversos gêneros passam a “sonhar com os olhos abertos” e a esperar que o que ocorreu com as personagens na tela com as quais elas se identificaram possa de fato acontecer de modo análogo em suas vidas, ele está se referindo justamente a esse poder do cinema de influenciar a formação dos desejos e interferir na percepção da realidade. Kracauer afirma que esse efeito é o que faz com que os filmes ajudem a fortalecer determinada ideologia ou conjunto de valores, por mais surreal que o filme seja. Por essas razões, Kracauer afirmou que para compreendermos a sociedade, é tão importante “ouvir aquilo que revelam os produtos da grande indústria cinematográfica” (KRACAUER, 2009, p. 315).

Ao mesmo tempo, enxergamos o filme como uma obra de arte e, portanto, assim como a obra de arte, o filme é uma interpretação que a sociedade faz de si, tendências e sensibilidades coletivas sobre o seu tempo, representações do que se imagina ser possível ocorrer ou do que está de fato ocorrendo, e não necessariamente um retrato de como as coisas são. Por isso afirmamos que mesmo que tivéssemos escolhido apenas filmes com temáticas puramente ficcionais, sem serem baseados em fatos reais, mas cujos enredos envolvessem mesmo que tangencialmente do tema das guerras contemporâneas, ainda assim nesta análise estaríamos em consonância com nossos objetivos nesse trabalho.

A análise fílmica se apresenta como uma das formas de compreender o espírito do tempo, ainda que não os filmes analisados não necessariamente possuam enredos que envolvam declaradamente os problemas específicos do momento histórico em que foram feitos. Principalmente quando tratamos de filmes produzidos para o grande público ao nível internacional como os *feature films* de Hollywood. A distribuição global e em diversas plataformas desses filmes promove o compartilhamento de conjuntos de referências, percepções e valores de modo a instaurar um quadro comum de imaginário entre diversos indivíduos e entre diversas sociedades.

Em resumo, seja pela análise das técnicas utilizadas, seja pela observação do uso das imagens e da construção dos enredos, os filmes nos oferecem uma janela para identificarmos os interesses, os sonhos, os valores e o imaginário que são característicos de uma determinada sociedade em um determinado momento. Nesse sentido Marc Ferro afirmou “o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História” (FERRO, 1992).

IMAGENS

Na figura 20, a estrela Jean Harlow, recompensando com um beijo o soldado que retorna, no filme *Hells Angels*, de Howard Huges, 1930. Na figura 21, Jean Harlow, fotografada por George Hurrell, 1932.



Figura 20. Cena do filme Anjos do Inferno, 1930.



Figura 21. Jean Harlow.



Figura 22. Norma Jean na Radioplane Company.

Norma Jean, trabalhava na *Radioplane Company*, uma fábrica de produtos bélicos, quando foi vista pelo fotógrafo David Conover que havia ido até o local para realizar uma reportagem sobre a empresa. A figura 34 é uma de suas primeiras fotos como modelo, tirada em 1944, podemos ver que Jean está usando o seu uniforme de trabalho.

Utilizando-se do nome artístico Marilyn Monroe, Jean é convidada para ir à Coréia e visitar os soldados americanos em 1954. Na figura 35, Monroe usa o uniforme do exército americano na referida viagem.



Figura 23. Marilyn Monroe, Coréia, 1954.

Marilyn Monroe (Norma Jean) cantando para os soldados americanos que estavam servindo na Coréia, 1954.



Figura 24. Marilyn Monroe, Coréia, 1954.

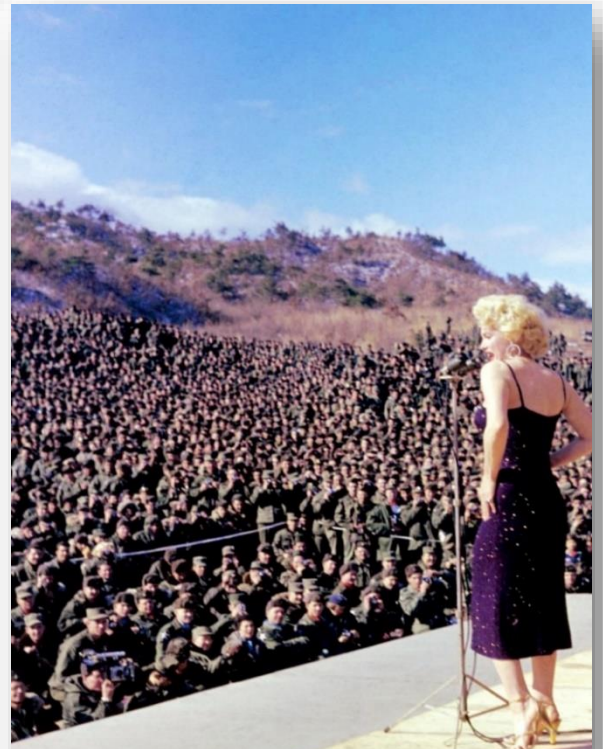


Figura 25. Marilyn Monroe, Coréia, 1954.



Figura 26 Nose art.



Figura 27. Nose art.



Figura 28. Nose art.

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o governo dos Estados Unidos permitia, de forma extraoficial, desenhos das *pin-ups* nos aviões da força aérea. Essas pinturas ficaram conhecidas como *nose art*, porque eram feitas no “nariz” dos aviões. Em todas as 3 figuras dessa página, *nose arts* diversos com imagens de *pin ups*.



Figura 29. Rita Hayworth.

À esquerda, Rita Hayworth em uma campanha promovida pelo exército estadunidense para arrecadar roupas para os cidadãos da Iugoslávia durante a Segunda Guerra Mundial.



Figura 30. Gene Tierney.

As estrelas de cinema eram convidadas a posar para fotos específicas para serem enviadas aos soldados em guerra, abaixo, algumas fotografias de atrizes famosas da década de 1940, publicadas na revista YANK, revista oficial do exército americano destinada aos soldados. À esquerda, Gene Tierney, famosa por seus papéis nos filmes *noir* da década de 1940

5.2. O cinema e o poder: o cinema Hollywood

O cinema surgiu em um momento histórico marcado pela intensificação das tensões, ansiedades e incertezas resultantes das diversas transformações sociais causadas pelo desenvolvimento industrial, êxodo rural, aumento da densidade demográfica e acirramento dos conflitos diplomáticos entre as potências coloniais europeias, conflitos que logo dariam origem à Primeira Guerra Mundial.

Nesse cenário, havia uma desconfiança geral em relação às histórias e narrativas porque elas se perdiam e se confundiam no processo de deslocamentos individuais e coletivos; desse modo, perdiam-se também os desígnios e as orientações para a existência (RANCIÈRE, 2012, p. 13-14). O cinema, nesse contexto, se desenvolveu reclamando para si a concepção de ser uma arte da verdade.

No entanto, esse conceito de verdade não possuía uma definição unívoca: para uns, o cinema era a verdade pela sua capacidade de representação das imagens em movimento em profunda semelhança com o real, das inscrições da luz nos corpos e objetos marcadas na película; para outros, era a verdade no sentido que o diretor francês Jean Epstein declarou: como a possibilidade mais sofisticada de tradução do pensamento e das ideias em estímulos visuais que, por sua vez, colaborariam para o despertar das consciências, a mesma ideia está explícita na teoria do cinema de Eisenstein. Todavia, não tardou para que essa nova linguagem fosse convocada para, em conjunto com a arte narrativa burguesa, servir às funções opostas da libertação do pensamento e refinamento da sensibilidade artística.

Quando foi solicitado que os cineastas soviéticos produzissem imagens positivas do novo homem, quando o cinema alemão passou a servir à propaganda nazista, quando Hollywood formatava suas produções e se aliou aos escritórios de propaganda e aos setores militares [...] a promessa virou do avesso. O cinema, que deveria ser a arte da não representação, tomou o rumo contrário: restaurava o encadeamento das ações, os esquemas psíquicos e expressivos que as outras artes vinham tentando quebrar (RANCIÈRE, 2016, p. 19).

Todavia, apesar de todas as críticas que podem e devem ser feitas, é inegável que o cinema acabou por se tornar um dos elementos mais importantes do século XX; para além de uma linguagem artística, o cinema é a base de boa parte da indústria cultural. Tornou-se uma indústria lucrativa e mostrou-se um excelente dispositivo de controle político, social e científico. De modo geral, todos os aspectos da vida humana foram influenciados pelas tecnologias de base foto-cinematográfica. Mais do que uma forma de arte e de lazer, o cinema tornou-se também uma força de coesão social, porque ajudou a estabelecer a memória coletiva

em muitos momentos no século XX, além disso, o cinema tornou-se “um conceito filosófico, uma teoria do próprio movimento das coisas e do pensamento” (RANCIÈRE, 2016, p. 14-15).

Paul Virilio é um dos filósofos que se dedicou ao estudo do cinema como conceito filosófico, de acordo com o autor, o cinematográfico acabou por se tornar um dos modos de sentir o mundo, a ponto de as imagens se tornarem tão importantes ou mais do que os corpos e objetos que ela retrata. Associado a um mundo de constante aceleração temporal e de intensa mobilidade, a importância excessiva da representação se sobrepõe à existência, aos fatos e às reflexões e discussões coletivas. O cinematográfico constituiu-se, na sociedade capitalista, em uma estética cinematográfica, que por sua vez é qualificada pelo autor como uma estética da desapareição: desapareição dos corpos e também dos sentidos e valores em favor da aceleração e da representação. A vida, segundo Virilio, se pauta cada vez mais por um senso cinematográfico na medida em que se desenvolvem e se propagam essas tecnologias (VIRILIO, 2012).

No que se refere à relação entre as instituições políticas e a sociedade no Estado-nação militar-industrial, o senso cinematográfico foi intensificado pela contínua utilização dos recursos cinematográficos para dar sentido às decisões políticas, formular o consentimento das massas e recriá-lo continuamente. Formular o consentimento em torno de políticas de governo e Estado se tornou uma das funções mais importantes e difíceis dos Estados-nação no século XX, considerando que muitos dos interesses das classes dominantes são de fato opostos aos interesses gerais, especialmente no que concerne às guerras, por sua vez maiores e mais mortais.

Podemos, assim, compreender melhor porque a Primeira Guerra Mundial foi o período no qual começou a ser efetivamente sistematizado o relacionamento entre forças militares, propaganda e indústria cultural, relacionamento que hoje é simbiótico. A partir daquele período, o cinema estabeleceu uma relação com a prática da guerra que transcende os próprios períodos de guerra. A indústria cultural se desenvolveu com os grandes conflitos do século XX, e aprendeu com eles que a violência se traduz muito facilmente para os diversos idiomas e culturas, tornando-se característica do cinema *mainstream*, que pensa em termos globais. Portanto, desde o início, a indústria cultural convida os indivíduos conviverem com a violência e a guerra, bem como, a apreciá-las como inevitáveis e redentoras. Por mais distantes que essas representações possam estar da realidade material da guerra, os indivíduos, ao assisti-la e se identificarem com os heróis, compram os inúmeros produtos manufaturados (brinquedos, vestimentas, trilhas sonoras, cartazes, fotos, etc.) incorporam a linguagem militar e acabam recriando e reforçando na sua subjetividade o gosto pela violência e reafirmam o consenso em relação à forma militarista de relacionamento com os “outros”, esses “outros” que vivem em diversos povos e Estados.

O consumo da guerra não se encerra no momento em que termina a projeção do filme, com o desenvolvimento dos produtos culturais e de entretenimento, esse consumo da violência continua quando o videogame é ligado, continua nos noticiários televisionados, impressos e digitalizados, nos discursos políticos (especialmente quando esses políticos se utilizam do jargão militar em diversas questões não diretamente associadas à guerra, como a saúde pública), e até na programação diária que convida os espectadores a agir como delatores e investigadores aliados das forças policiais e militares do Estado. Assim, o sistema militar-industrial do Estado invoca continuamente pela mídia o desejo por mais desses produtos, reforçando e propagando a violência, tornando palatável a guerra passada, presente e futura. Nesse sentido, a indústria cultural, a mídia e o Estado conformam no início do século XX um complexo militar-industrial-midiático que ajuda a promover uma visão militarista de mundo e sociedade (ANDERSEN; MIRRLESS, 2014, p. 01-02).

Percebemos essa relação entre Estado, mídia e militarismo nos EUA a partir da Primeira Guerra Mundial. Esse país desenvolveu uma sistemática relação entre mídia, propaganda e Forças Armadas ao longo do século XX em razão dos seus interesses econômicos e geopolíticos. Isso ocorreu em grande medida, para além do evidente potencial industrial e tecnológico, por conta das próprias incongruências entre interesses populares e interesses das elites. A população americana é particularmente orgulhosa de seu potencial militar e o associa ao sentimento de orgulho nacional como um símbolo de força da nação e capacidade de realização individual. No entanto, também é verdade que a população americana é tradicionalmente voltada ao isolacionismo e, portanto, tem pouco interesse em investir recursos em conflitos que não lhes dizem respeito imediato (MARTIN; STEUTER, 2010, p. 45).

No ano de 1916, Woodrow Wilson foi eleito presidente dos Estados Unidos, naquele momento a Primeira Guerra Mundial já estava em curso e os membros do governo estavam interessados em entrar no conflito tanto por razões políticas quanto econômicas, mas a população, não. Wilson então convocou diversos profissionais do setor de entretenimento, das Relações Públicas, cientistas sociais, psicólogos, militares, políticos e outros intelectuais para formar a Comissão Creel. Por meio dos direcionamentos desenvolvidos nessa comissão, foram elaborados discursos, filmes, documentários e reportagens para estimular a população a se mobilizar para a guerra. Em seis meses, Wilson foi capaz de transformar uma população indiferente e autocentrada em uma nação “histórica e belicosa que queria destruir tudo o que fosse alemão [...] e salvar o mundo” (CHOMSKY, 2013, p. 11-12).

Após a Primeira Guerra Mundial, a Comissão Creel ajudou a criar o “Pânico Vermelho” ao inflamar a nação contra um novo terrível inimigo: o comunista. Essa construção do inimigo foi

essencial para conter os movimentos trabalhistas, limitar o poder dos sindicatos, eliminar as vozes dissonantes em relação ao governo dos jornais e rádio e deslegitimar movimentos pelos direitos civis. Evidentemente, nada disso poderia ter sido feito sem o apoio financeiro e técnico da elite econômica que só tinha a ganhar com essas medidas.

A ideia que está por trás do uso sistemático da propaganda como arma política é a de que a democracia é perigosa para a manutenção do Estado, uma concepção que será novamente colocada em pauta nos anos 1970, quando a Comissão Trilateral em seu relatório afirmou que o Ocidente estaria em crise por sofrer de um excesso de democracia, isso estaria estimulando os questionamentos às autoridades políticas e impedindo que medidas essenciais ao desenvolvimento econômico fossem tomadas. Essa concepção se encontra no núcleo do complexo militar-industrial-midiático dos Estados democráticos. É a concepção de que a população é incapaz de reconhecer o que é melhor para si e para o Estado que estimula a prática do uso da propaganda. Para muitos pensadores, não necessariamente apenas os liberais, a propaganda¹¹ ajuda a direcionar a população para o caminho certo, aquele definido pelas classes especializadas, por isso ela ajudaria a melhorar a democracia. As experiências bem-sucedidas da Comissão Creel foram aprendidas pelos dirigentes totalitaristas e foram aprimoradas por eles (CHOMSKY, 2013, p. 13-15).

Duas décadas após a Primeira Guerra Mundial, o ministro da Propaganda do III Reich, Joseph Goebbles, afirmou: “[S]e você disser uma mentira e repeti-la o suficiente, as pessoas eventualmente acreditarão nela [...]. Nesse sentido, é vital para o Estado Utilizar-se de todos os seus mecanismos para reprimir a dissidência, pois a verdade é inimiga do Estado” (GOEBBLES apud MARTIN; STEUTER, 2010, p. 48, tradução nossa). Desse modo, com as experiências do uso dos produtos culturais para manufaturar o consentimento e promover a mobilização popular durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, o cinema ascendeu em importância para os Estados e forças sociais diversas interessadas em conquistar o poder. A articulação entre a cultura popular com a indústria cultural associada aos interesses do Estado-militar industrial adquiriu, portanto, muita sofisticação.

Por exemplo, sabemos que nos Estados Unidos o sentimento popular de orgulho pelas conquistas militares é uma forte característica social. Desde a Guerra da Independência (1775-1783), o Estado americano se engajou em vários conflitos por território e assim alimentou histórias de heróis americanos da conquista do Oeste que se orgulhavam de lutar pela grandeza

¹¹ Propaganda é um conjunto de métodos empregados por um grupo organizado para gerar participação ativa ou passiva em seus projetos ao tornar uma massa de indivíduos unificada psicologicamente em favor dos interesses daquele grupo (MARTIN; STEUTER, 2010, p. 47).

de seu país. O herói militar cuja característica é a completa abnegação pessoal em prol do seu dever tornou-se símbolo da cultura popular americana, naturalmente os filmes foram influenciados por essa figura e essas histórias, caracterizando o gênero fílmico *Western*, que por muitos anos foi um dos mais populares gêneros de filmes nos Estados Unidos, influenciando também diretores de outros países.¹² Compreendendo a importância dessa figura na cultura, ela foi facilmente incorporada pela propaganda política por meio da indústria cultural.

Mas a relação entre indústria cultural e política nos EUA não tomou o caráter de uma imposição da política sobre a indústria. Ao contrário, na medida em que a indústria cultural passou a ser importante meio de propaganda, os próprios produtores perceberam que se associar ao complexo militar-industrial era algo favorável, pois os setores militares colaboravam com as produções de Hollywood tanto quanto Hollywood colaborava para o enaltecimento desses setores. Nesse sentido, afirmam Martin e Steuter: “[É] a partir da cultura pop dos EUA que a guerra é possibilitada e até desejada [...]. É pela cultura pop [a cultura industrial] que as normas sociais e as identidades são constituídas e valorizadas; é onde a cultura é envolvida pelas estruturas de autoridade e controle” (MARTIN; STEUTER, 2010, p. 05).

No século XX, a produção cinematográfica dos EUA contou com extensivo apoio dos setores militares-industriais do país – de modo geral, toda a indústria cultural americana, mas o cinema principalmente. O cinema se tornou tão importante para o governo americano que, no período pós-Segunda Guerra, um dos requisitos para que os países europeus recebessem o apoio financeiro oferecido pelos EUA no chamado Plano Marshall era a redução ou mesmo o fim das cotas de tela para filmes nacionais, a ideia por trás disso era a de que a ajuda financeira era apenas uma parte do esforço para evitar a expansão das ideias socialistas na Europa, nesse sentido, os filmes se destinavam à guerra cultural contra a URSS, à proteção do espírito europeu contra essa ameaça (GEADA, 1977, p. 30-31).¹³ Na seção anterior já assinalamos que o musical foi um gênero marcante desse período, importante para a propaganda do *american way of life*, assim como o *Western* e o filme de guerra, especialmente os que buscavam reconstituir a ação americana na Segunda Guerra Mundial. Os filmes americanos ganhavam o público europeu e latino-americano também pela qualidade técnica que estava bem à frente do potencial dos

¹² Na Itália dos anos 1960, o western tornou-se muito popular, e adquiriu até um rótulo: *Spaghetti Western* (faroeste espaguete). Alguns filmes populares desse sub-gênero são os de Sergio Leone, dentre eles, podemos citar: Por um punhado de dólares (1964), Por uns dólares a mais (1965), Quando explode a vingança (1966) e Era uma vez no Oeste (1969)

¹³ E na área de influência dos EUA, o continente americano, os filmes hollywoodianos contavam com apoio financeiro do governo para serem distribuídos e exibidos em grande escala, tornando os preços dos ingressos para os filmes americanos mais baratos.

produtores dessas regiões que sofriam com a falta de recursos técnicos e financeiros para realizarem as suas produções.

Nos EUA, o cinema foi tão importante para a sociedade americana no século XX, que foi instaurada uma espécie de censura não oficial em relação ao conteúdo dos filmes. Na década de 1950, motivados pela preocupação de que o cinema poderia estar a mercê da propaganda comunista por algumas maças podres da indústria, o governo americano promoveu uma caça às bruxas comunista na indústria cinematográfica americana; estimulada pelo senador de Winsconsin, Joseph McCarthy, foram realizadas diversas investigações a acusações de antiamericanismo e complô comunista. Essas acusações eram realizadas pelo Comitê de Atividades Antiamericanas. Um dos desafios do Comitê foi o de definir o que seriam as características de filmes comunistas, isso foi feito, ainda de que forma insatisfatória, segundo o Comitê, filmes antiamericanos seriam aqueles que “apresentassem uma pessoa rica como sendo sempre malfeitora, criticassem os membros do Congresso e mostrassem soldados desmobilizados e desiludidos com sua experiência militar” (GUBER apud GEADA, 1977, p. 36).

No início, os próprios produtores se mostraram avessos a colaborar com o MacCartismo, eles temiam que essas ações levassem à criação de uma censura oficial, o que poderia comprometer as produções e os lucros, no entanto, a Associação dos Produtores cedeu e concordou em colaborar com as investigações, e em um comunicado oficial a Associação de Produtores assim afirmou:

[C]onvidamos todos os sindicatos profissionais de Hollywood a colaborar conosco na eliminação das pessoas subversivas, na proteção dos inocentes, na salvaguarda da liberdade de palavra e na liberdade cinematográfica ameaçadas (Associação de Produtores apud GEADA, 1977, p. 37)

As atividades do Comitê de investigação de atividades antiamericanas na indústria cinematográfica se apoiavam na consciência de que a fábrica de sonhos que é o cinema é também uma fábrica de memórias e imaginários, dois elementos fundamentais para a formulação do consentimento, e que a batalha dos espíritos nunca é completa, sequer definitiva, ela é permanente, por isso é de interesse do Estado proteger a população de imagens e narrativas consideradas subversivas.

Refletindo a expansão do terror à invasão comunista e da ideia de que seria necessário defender o *american way of life* de todas as formas possíveis, o cinema Hollywoodiano da década de 1950 irá produzir filmes com narrativas que tratassem de invasões à espreita e contaminações em massa, nesse sentido, os filmes de ficção científica, principalmente os de

narrativa sobre alienígenas, se tornarão mais comuns e populares. Em 1951 é lançado *The thing from another world* (O monstro do ártico, dir. Christian Nyby e Howard Hawks) e *The day the Earth Stood Still* (O dia em que a Terra parou, dir. Robert Wise). Outro filme importante do período é *War of the Worlds* (Guerra dos mundos, dir. Byron Haskin, 1953) (uma versão mais recente do filme foi lançada em 2005, com o mesmo nome, dirigido por Steven Spielberg). Baseado na novela de Orson Welles, que causou terror em sua versão para o rádio em 1938, *War of the Worlds* é um filme que retrata os EUA e outras partes do mundo sendo brutalmente e sem misericórdia atacados por alienígenas.

Em 1956, foi lançado o filme *Invasion of the body snatchers*, (Vampiros de almas, dir. Don Siegel), o filme é uma adaptação da novela *Body Snatchers*, publicada um ano antes e escrita por Jack Finney. O filme mostra corpos sendo tomados, as pessoas rapidamente perdem a individualidade e se tornam seres sem vontade própria, a sociedade se torna então apática e incapaz de lutar contra os invasores permanentemente, uma referência à concepção do que aconteceria com a sociedade americana caso o comunismo se infiltrasse. A versão de 1956 ainda possui uma perspectiva mais otimista do que a versão de 1978 (Os invasores de corpos, dir. Philip Kaufman), a versão mais recente do filme foi lançada em 2007 com o título *The invasion* (Invasores, dir. Oliver Hirschbiegel, James McTeigue).

A partir da década de 1960 surgiram na Europa e depois na América Latina os movimentos cinematográficos que levantaram críticas ao padrão Hollywood. Essas críticas deram força para as novas ondas cinematográficas, das quais a *Nouvelle Vague* francesa é notável na sua forma de tentar quebrar o efeito de real que as produções cinematográficas promovem.¹⁴ Nessas novas ondas, buscava-se expandir os limites da linguagem cinematográfica, de modo a ir além do uso de elementos considerados cinemáticos para ampliar os limites impostos ao cinema.

Em consonância com esses movimentos cinematográficos, no início da década de 1970 nos EUA, alguns produtores e diretores realizaram filmes que se alinhavam a um discurso mais crítico e com aspectos da contracultura, gerando um movimento cinematográfico que pode ser denominado como *New American cinema* (NAC). O NCA produziu forte impacto na cinematográfica americana que se iniciou ao final dos anos 1960; influenciados pelas ondas cinematográficas europeias e latino-americanas, esses produtores e estúdios realizaram filmes em que tentaram trabalhar novas temáticas e novas formas de expressão cinematográfica, assim como questionar os valores tradicionais da sociedade americana, sua hipocrisia, as formas de

¹⁴Importante destacar que todas as novas ondas cinematográficas foram em certa medida influenciadas pelo Neorealismo italiano, movimento cinematográfico do pós-Segunda Guerra Mundial.

lidar com a criminalidade e a violência, as pressões impostas aos jovens, assim como a política externa estadunidense.

Podemos identificar esse aspecto crítico em vários filmes, mas escolhemos aqui mencionar uma cena icônica de *Easy Rider* (Sem destino, dir. Dennis Hopper, 1969), um dos mais relevantes do movimento: a cena na qual o personagem interpretado por Jack Nicholson, o advogado George Hanson, fala sobre o medo da liberdade em uma sociedade que se orgulha de valorizá-la acima de tudo, uma crítica à sociedade americana.

Reproduzimos abaixo o diálogo dessa cena:

George Hanson: Sabe, esse costumava ser um grande país. Eu não entendo o que aconteceu.

Billy: Cara, todo mundo ficou covarde, é isso o que aconteceu. Quer dizer, a gente nem pode mais entrar num motel de segunda classe, um motel de segunda classe, entende? Eles acham que nós vamos cortar a garganta deles ou algo assim. Eles estão assustados, cara.

George Hanson: Eles não estão com medo de vocês, eles têm medo do que vocês representam para eles.

Billy: Cara. Tudo o que nós representamos para eles é alguém que precisa de um corte de cabelo.

George Hanson: Oh, não! O que vocês representam é a liberdade.

Billy: E o que tem de errado com a liberdade? Liberdade é tudo.

George Hanson: Oh, sim, está certo. Liberdade é tudo, certo. Mas falar sobre liberdade e ser livre são duas coisas diferentes. Quero dizer, é muito difícil ser livre quando você é comprado e vendido no mercado. Claro, nunca diga a ninguém que ele não é livre porque ele vai ficar muito ocupado tentando te matar e te espancar para provar para você que ele é. E sim, eles vão falar e falar e falar para você sobre liberdade individual. Mas se eles virem um indivíduo livre eles vão ficar morrendo de medo.

Billy: Bom, isso não os faz correrem assustados...

George Hanson: Não, isso os torna perigosos.”¹⁵

¹⁵ **George Hanson:** You know, this used to be a hella good of a country. I can't understand what's gone wrong with it.

Billy: Man, everybody got chicken, that's what happened. Hey, we can't even get into like, a second-rate hotel, I mean, a second-rate motel, you dig? They think we're gonna cut their throat or somethin'. They're scared, man.

George Hanson: They're not scared of you. They're scared of what you represent to 'em.

Billy: Hey, man. All we represent to them, man, is somebody who needs a haircut.

George Hanson: Oh, no. What you represent to them is freedom.

Billy: What the hell is wrong with freedom? That's what it's all about.

George Hanson: Oh, yeah, that's right. That's what's it's all about, all right. But talkin' about it and bein' it, that's two different things. I mean, it's real hard to be free when you are bought and sold in the marketplace. Of course, don't ever tell anybody that they're not free, 'cause then they're gonna get real busy killin' and maimin' to prove to you that they are. Oh, yeah, they're gonna talk to you, and talk to you, and talk to you about individual freedom. But they see a free individual, it's gonna scare 'em.

Billy: Well, it don't make 'em runnin' scared.

O *New American cinema* também foi influenciado pelo existencialismo. Os personagens estão perdidos em uma realidade que não lhes dá mais certezas e seguranças, especialmente por conta da sua decepção com as decisões políticas de seu país e as consequências de tais decisões nas vidas dos indivíduos os faz questionar as autoridades e os leva a pensar o que é a liberdade e a responsabilidade num mundo repleto de incertezas e de absurdos. Em resumo, o *New American cinema* promoveu a crítica à ideologia do consumo e ao próprio sonho americano.

Por outro lado, os estúdios hollywoodianos começaram a investir na produção de um tipo de filme que recebeu a alcunha de filmes-catástrofe, ou cinema-catástrofe. Esses filmes surgidos na década de 1970 foram bem-sucedidos em termos de bilheteria e influenciaram outros gêneros, como a ficção científica e os filmes de ação. Tais filmes, por seu turno, refletiam a percepção da própria sociedade e do governo americano em relação ao aumento das ameaças ao poder dos EUA e ao modo de vida americano ainda que no período de *Deténte*.¹⁶ Tal sensação intensificada de medo se devia em boa parte aos movimentos de contracultura na Europa, à forma como a contracultura foi midiaticizada na América, aos resultados desastrosos da Guerra do Vietnã, ao ainda presente medo de uma possível invasão comunista e à recessão econômica internacional (pós-fim de Bretton Woods e pós-Crise do petróleo de 1973) que levou à crise do Estado de bem-estar social na Europa e do Estado caritativo nos EUA, o que aumentou a quantidade de incertezas individuais, desemprego, pobreza e criminalidade, além dos problemas com o tráfico de drogas em diversas regiões dos EUA.

As narrativas desses filmes envolvem os acidentes nucleares, os desastres naturais e os riscos inauditos presentes em ambientes nos quais seria esperado o máximo de segurança, como os prédios, os aviões e os estádios e centros comerciais; nesse sentido, destacamos que um dos primeiros filmes-catástrofe dos anos 1970 é *Airport* (Aeroporto, dir. George Seaton, 1970) e um expoente do gênero é o filme *Towering inferno* (Inferno na Torre, dir. Jon Guillermín, 1974). De modo geral, os filmes-catástrofe da década de 1970 reforçam a percepção da urgência na necessidade de criar mecanismos de salvaguarda para garantir a segurança e a ordem e a importância de se criar políticas de segurança pública do tipo “tolerância zero”, pois o modo de vida e a ordem da sociedade estariam em constante ameaça advindas de agentes cada vez mais diversos.¹⁷

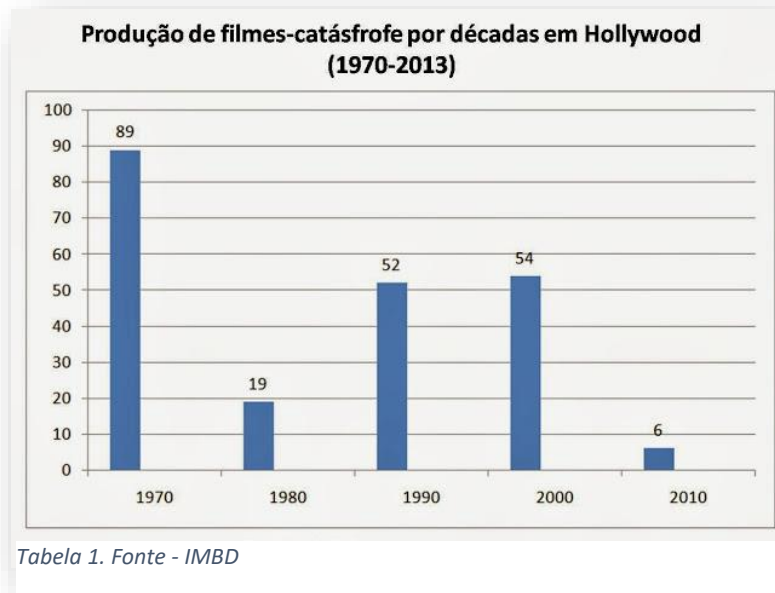
É interessante observar que houve um retorno na produção de filmes catástrofe nos anos 1990 e nos anos 2000, períodos nos quais as crises econômicas se tornaram mais frequentes e

George Hanson: No, it makes 'em dangerous.”

¹⁶*Deténte*: o afrouxamento das tensões entre URSS e os Estados Unidos na década de 1970.

¹⁷ Os filmes catástrofe muito influenciados pelos filmes de ficção científica da década de 1950.

os conflitos armados passaram a ter um impacto global principalmente por causa do desenvolvimento e da popularização da internet e de outros meios de comunicação, afetando a percepção dos indivíduos em relação aos riscos aos quais estão expostos.



A recessão econômica, os escândalos políticos - como o de Watergate que levou Nixon a renunciar ao cargo de presidente – e o trauma em relação ao fracasso da Guerra do Vietnã (a Síndrome do Vietnã) – além dos problemas com os veteranos da guerra, que foram marginalizados por alguns setores da população pois eram vistos como os responsáveis pelo resultado desastroso do conflito e por isso além das dificuldades de se recuperar física e mentalmente ainda tiveram grande dificuldade de se reestabelecerem na vida civil – fizeram com que ao final da década de 1970 a sociedade americana experimentasse uma profunda sensação de incerteza e insegurança em relação aos rumos que o país seguia.

Nesse período, cresceu a insatisfação com o presidente Carter e em 1978, o Partido Republicano e setores mais conservadores do Partido Democrata conseguiram a maioria das cadeiras do Congresso, isso significava que o discurso conservador havia ganho força. Como apresentamos na I parte desse trabalho, o discurso conservador da década de 1970 culpava a contracultura, o pacifismo, os movimentos sociais que questionavam as autoridades (nesse sentido, havia uma crítica forte especialmente ao feminismo, por ser um movimento questionador da autoridade paterna e masculina), além de outros fatores como o “excesso de democracia” (termo utilizado do relatório da Trilateral Comissão, apresentado na I Parte desse trabalho) pela crise moral, econômica e política dos EUA.

Segundo a “Nova direita” americana, seria preciso retomar os valores mais tradicionais, a autoridade, o militarismo e o orgulho nacional para que os EUA retomassem sua liderança. Em 1981 esse discurso se torna agenda de governo quando o candidato republicano Ronald Reagan, se torna presidente. Entre 1981 e 1989, Reagan ocupou o cargo e promoveu um aumento nos gastos militares, conseqüentemente o retorno da corrida armamentista e o recrudescimento das relações com a URSS, além disso, exaltou nos EUA o neoliberalismo que possuía em Margaret Thatcher, no Reino Unido, uma representante importante.

Em consonância com a sociedade e o discurso político do período, o cinema americano se alinhou com o discurso conservador e neoliberal, complementando-o. Não houve no período, como nos anos 1970, um movimento fílmico de contraposição a esse discurso que tenha obtido destaque. Segundo Douglas Kellner, um dos maiores representantes desse neoconservadorismo no cinema é a trilogia Rambo: temos *Rambo: First Blood* (Rambo: Programado para matar, dir. Ted Kotcheff, 1982), *Rambo: First Blood part II* (Rambo II, dir. George P. Cosmatos, 1985) e *Rambo III* (dir. Peter McDonald, 1988)¹⁸. Rambo foi uma das franquias cinematográficas de maior bilheteria da década de 1980, e tornou-se um dos ícones do cinema americano, além disso, a trilogia ajudou a consolidar o gênero de ação que segundo Forsyth, acabou se tornando um meta-gênero, ou meta-categoria por influenciar todos os outros gênero. Nesses filmes, o herói representa o ideal hipermasculino, o individualismo, o militarismo e a disposição para lutar pelo que considera certo, independente de quantas pessoas devem morrer. Os filmes da trilogia Rambo também procuram reconstruir a imagem do veterano da Guerra do Vietnã.

Com o fim da Guerra Fria, o cenário internacional sofreu grandes mudanças, a decadência da URSS não tornou o mundo mais pacífico, ao invés disso diversos conflitos menores porém de grande impacto começaram a acontecer, afetando a estabilidade do cenário internacional. Tornando-se única superpotência e reconhecendo a quantidade de desafios para manter a sua hegemonia e o seu status, os Estados Unidos irão desenvolver na década de 1990 diversos projetos para reavaliar as regras de direito internacional principalmente no que se refere à condução dos conflitos armados.

Na década de 1990, os filmes catástrofe voltam a adquirir destaque, porém dessa vez as suas narrativas envolvem os ataques inauditos ao invés dos acidentes e ataques em espaços determinados: como o avião, os prédios, os estádios e arenas. São filmes de guerra inaudita ou não-convencional que ganham destaque nesse gênero, como *Independence day* (dir. Roland Emmerich, 1996), *Mars attack* (Marte ataca, Dir. Tim Burton, 1996), *Deep impact* (Impacto

¹⁸ Também podemos citar como filmes importante representantes desse discurso: *Top Gun* (Ases indomáveis, dir. Tony Scott, 1986) e *Iron Eagle* (Águia de aço, dir. Sidney J. Furie, 1986).

profundo, Dir. Mimi Leder, 1998) e *Armageddon* (Armagedon, dir. Michael Bay, 1998). Assim como filmes que fortalecem e enobrecem a imagem do exército americano e de seus feitos, ajudando a superar a Síndrome do Vietnam, como o filme *Saving Private Ryan* (O Regate do Soldado Ryan, Steven Spielberg, 1998).

Vários estudiosos sustentaram esse argumento [de que o filme ajudou os americanos a vencerem o trauma do Vietnam], enfatizando o desejo de Spielberg em *O Resgate do Soldado Ryan* de dar um fim à crise pós-Vietnã de identidade nacional, trazendo os americanos para “casa”, uma nação mítica, onde os indivíduos são bons, republicanos, os sentimentos patrióticos afloram e as energias políticas nacionais são direcionadas para causas importantes. O poder terapêutico do filme, segundo esta visão, advém da habilidade de Spielberg de unir suas sensibilidades em relação ao Vietnã – expressas no realismo corajoso das sequências de batalhas – com sua fé na virtude americana (GERSTLE, 2008, p. 49).

Após os ataques de 11 de setembro, o tema do terrorismo adquire destaque em todos os veículos de comunicação, o na indústria cultural não é diferente. Acreditamos que a forma como os filmes irão retratar a sociedade e principalmente as guerras nas quais os EUA se envolverão a partir do final do século XX, reflete tanto quanto impacta o conjunto de preocupações, referências e consensos da sociedade americana. A próxima seção será dedicada à análise de alguns filmes que procuram reconstituir fatos reais da guerra ao terror em diferentes fases, assim como um filme de ficção pré-11 de setembro, mas que está relacionado com o tema do terrorismo.

IMAGENS

As ondas cinematográficas que surgiram na Europa e na América Latina e o momento de crise política e econômica na qual entrava os EUA promoveram novas produções, novas “ondas” cinematográficas em Hollywood, o *New American cinema* e o cinema-catástrofe. A figura 31 é uma cena do filme *Easy Rider*, produzido por Peter Fonda e com direção de Dennis Hopper, 1969, é uma produção independente que se tornou um sucesso de público e de crítica nos EUA.



Figura 31. Cena de Sem Destino, 1969.

O filme possui sequências com aspecto documental em alguns momentos o que concede ao espectador uma sensação de veracidade. Além disso, o filme possui sequencias com cenas psicodélicas e cortes inesperados, inspirados no cinema experimental, influências das novas ondas cinematográficas dos anos 1960, e refletem a tendência anti-ilusionista desses filmes, ou seja: demonstrar o falseamento do naturalismo do cinema clássico sem abrir mão totalmente da força do realismo.

Os personagens principais desses filmes são geralmente jovens que se sentem deslocados na sociedade, em sua própria família, ou inseguros em uma sociedade que sustenta e exige o sucesso profissional e pessoal, ainda que tais demandas não sejam mais possíveis de serem realizadas e em um momento no qual o amor à pátria implicava em fazer parte de uma guerra desastrosa e violenta e o sucesso não era mais totalmente garantido pelo trabalho. A Síndrome do Vietnã que se fez presente especialmente entre os jovens, as incertezas em relação ao futuro e a revolta em razão da hipocrisia dos valores sociedade americana são elementos importantes nesses filmes.



Figura 32. Cena de A Primeira noite de um homem, 1967.



Figura 33. Cena de A Primeira noite de um Homem, 1967.

Cenas do filme *The graduate*, dirigido por Mike Nichols (*A primeira noite de um homem*, 1967). Em todas, vemos o personagem Benjamin, interpretado por Dustin Hoffman, um personagem apático e inseguro. Em uma cena, Benjamin diz: *“It’s like I was playing some kind of game, but the rules don’t make any sense to me. They’re being made up by all the wrong people. I mean no one makes them up. They seem to make themselves up”*

Na figura 34, cena em que Francis Ford Coppola ao lado de Vittorio Storaro, o diretor de cinematografia, e de um operador de som, diz ao personagem interpretado por Michael Sheen, o capitão Willard,: “Go on, keep going. It’s for television. Act like you are fighting, don’t look at the camera!”. Nessa cena, Coppola faz uma paródia com as transmissões televisivas da Guerra do Vietnã e alerta para o fato de que a guerra televisionada é sempre uma manipulação do discurso, vemos apenas uma perspectiva da guerra. A guerra do Vietnã, ou qualquer outra guerra, a partir do momento em que se torna televisionada, se torna um produto a ser consumido através da indústria da comunicação e do entretenimento, e é desse modo que ela entra no imaginário coletivo: como um espetáculo.



Figura 34. Cena de Apocalypse now



Figura 35. Cena de Apocalypse Now



Figura 36. Spielberg, homenageado pelo D. of Defense.

Acima. Steven Spielberg (à esquerda) recebendo o prêmio *Medal for Distinguished Public Service* do Departamento de Defesa americano pelo Secretário William Cohen (à direita), em uma cerimônia realizada no Pentágono, 1999 pelo seu filme *Saving private Ryan* (O resgate do soldado Ryan, Steven Spielberg, 1998).

III PARTE

Guerra Global: percursos fílmicos

1. A progressão retórica e temporal da guerra global

Embora seja mais evidente a partir dos ataques terroristas ao World Trade Center, em New York, em 11 de setembro de 2001, esse não foi o evento que deu origem à guerra global. A guerra global é um processo que veio se desenvolvendo desde o fim dos anos de 1980, quando a URSS estava em vias de se desfazer. Por “guerra global” entendemos a ampliação do escopo das guerras assim como a inserção de novas tecnologias que permitem matar à distância e a invasão a territórios sem guerra declarada para realizar a caça e a captura ou assassinado de indivíduos considerados como ameaças, a inserção de agentes civis em táticas de guerra (como a inserção das forças da C.I.A. nas guerras do Afeganistão e Iraque) assim como as criações de novas justificativas para a declaração de guerras. Podemos identificar esse desenvolvimento a partir de quatro eventos bélicos, a cada uma dessas guerras correspondem estratégias e justificativas que foram se combinando e dando forma à guerra global liderada pelos EUA e aliados (ZOLO, 2011, p. 68-69).

1.1. As novas ameaças

A Guerra do Golfo, de 1991, representa um marco no processo de transformação tática e estratégica da guerra pós-Guerra Fria. Apesar de ter sido uma guerra declarada seguindo os critérios formais, ela foi muito peculiar quanto às táticas. Nesta guerra foram mobilizadas as forças de milhares de soldados das forças armadas americanas, mas as suas ações pouco se referiam à invasão em solo, as táticas utilizadas foram praticamente aéreas, “durante a guerra ocorreram mais de 100.000 bombardeios – e se lançaram sobre o território iraquiano mais de 80.000 toneladas de bombas, sem contar os mísseis lançados da terra, céu e mar” (ZOLO, 2011, p. 25-26, tradução nossa). Foram utilizados mais explosivos nessa guerra, em 42 dias, do que em todos os anos da Segunda Guerra Mundial, o que simplesmente destruiu diversas cidades iraquianas; o número de mortos americanos é sabido com exatidão, foram 148, contudo, não há números definidos em relação ao lado iraquiano, mas se sabe que a população civil foi extremamente atingida.¹

A Guerra do Golfo, em razão das novas táticas e das tecnologias empregadas, foi uma guerra considerada rápida, precisa, limpa, em uma palavra “cirúrgica”. Levando em consideração que

¹ O diretor Werner Herzog, em seu o documentário *Lessons of Darkness* (1992), a respeito das consequências da Guerra do Golfo, abre o filme com a seguinte frase: “Em algum planeta de nosso sistema solar”; e por todo o documentário, a narração se dá como se estivesse sendo feita por algum visitante ao nosso planeta. O diretor quis sugerir que os efeitos da guerra foram tão devastadores que ela parece ter ocorrido em algum outro planeta que não a Terra.

os erros da Guerra do Vietnã ainda estavam muito presentes na memória das ações militares americanas, o Departamento de defesa desenvolveu direcionamentos com base nas premissas da *Revolution in Military Affairs*, em documentos como os estudos publicados nos *Quadrennial Defense Review Report*. Tornou-se parte do direcionamento para as guerras a partir da década de 1990, a precisão e a proteção à vida do soldado e isso implicou na utilização cada vez maior de estratégias de listas de assassinatos, ataques à distância por meio de drones, no uso extensivo de agentes secretos e de operações legalmente irregulares de acordo com o direito internacional público para realizar missões em locais onde sequer existe guerra declarada e no uso de forças especiais mercenárias, tornando a guerra um negócio cada vez mais lucrativo (NASSER; PAOLIELLO, 2015); (ZOLO, 2011, p. 72).

Em 26 de fevereiro de 1993, um caminhão contendo diversos explosivos foi detonado no estacionamento da torre norte do complexo World Trade Center (WTC), em New York, deixando ao menos 6 pessoas mortas e várias feridas. O ataque foi planejado e executado por uma célula terrorista fundamentalista islâmica. Em 25 de junho de 1996, outro caminhão contendo explosivos foi detonado em uma base militar americana na cidade de Khobar, Arábia Saudita, um prédio foi destruído e 19 oficiais americanos morreram (este se tornou o pior ataque a uma base militar americana no exterior desde o atentado a uma base da marina no Líbano, em 1983). Na ocasião do ataque à base em Khobar, o então presidente dos EUA, William (Bill) Clinton declarou:

A explosão parece ter sido o trabalho de terroristas, e se esse for o caso, como todos os americanos, eu estou ultrajado. Os covardes que cometeram esse ato assassino não sairão impunes [...]. Permitam-me dizer novamente: a América cuida dos seus. Os que fizeram isso não sairão impunes! (William J. Clinton, 25 junho, 1996, tradução nossa)

E poucos dias depois, em um discurso proferido para veteranos de guerra em New Orleans, Clinton afirmou: “Como americanos, nós podemos e devemos nos unir para derrotar terrorismo onde quer que aconteça e quem seja que o pratique” (William J. Clinton, 28 de junho, 1996, tradução nossa).

Esses ataques terroristas eram novos problemas para os EUA, especialmente os ataques em território nacional, e refletem um importante revés da situação política dos EUA pós-Guerra Fria: por um lado, este país se tornou a única superpotência,² no campo militar e econômico e com grande influência cultural e também política nas diversas organizações internacionais que ajudam a regular as relações internacionais, os EUA se empenharam em exercer uma

² Importante destacarmos que o fato de os EUA se tornarem uma superpotência única não qualifica o cenário internacional pós-Guerra Fria como unipolar, na verdade, falamos em um cenário internacional pós-Guerra Fria como multipolar no qual há uma única superpotência.

hegemonia por meio dessas organizações. Por outro lado, a preponderância internacional do país não evitou que se formassem oposições à sua liderança e contestações às suas ações, de tal modo que os EUA passaram a enfrentar ameaças e ataques de inimigos diversos, não necessariamente estatais, que adquirem poder por meio de atividades internacionais ilegais como o tráfico de drogas e armas e expõem sua resistência por meio de ataques terroristas. O terrorismo adquire força como expressão de oposição e resistência porque é uma tática que não exige luta direta com as forças militares – pois esses grupos não teriam a capacidade para enfrenta-las – e se tornaram cada vez mais possíveis pelas oportunidades de arrecadar dinheiro e recrutar pessoas por meio dos fluxos de comércio internacional e das tecnologias da informação e comunicação.

Em outras palavras, os EUA, apesar de extremamente poderosos, não estavam preparados para lidar com essas ameaças que vinham principalmente do Oriente Médio e norte da África, de grupos fundamentalistas islâmicos e onde muitos grupos eram contra a liderança e presença militar americana, essas oposições cresceram principalmente a partir da Guerra do Golfo. Até os anos 1990, o terrorismo em território americano era algo que fazia parte do imaginário porque havia sido explorado em filmes, principalmente os da década de 1970,³ e na maioria desses filmes os ataques terroristas estavam vinculados aos motivos da Guerra Fria. No entanto, com os ataques ao World Trade Center, em 1993, essas ameaças adquiriram materialidade. No caso desses ataques, no entanto, as motivações eram menos claras e fáceis de compreender (para a sociedade americana).

Em resumo, a partir da década de 1990, a ameaça comunista deu lugar para um conjunto difuso de ameaças que se revelavam por meio de práticas terroristas e vinham acompanhadas de discursos antiamericanos e muitas vezes fundamentalistas islâmicos. Na medida em que a mídia e os intelectuais começaram a explorar e procurar entender essas novas ameaças, as razões pelas quais elas existiam e a sociedade americana consumia avidamente essas informações para tentar compreender e lidar com essas novas ansiedades,⁴ a indústria cultural americana, especialmente o cinema, retomou o mote do terrorismo em muitos filmes dos gêneros ação, investigação e guerra.

Nesse momento, as motivações e as características associadas aos terroristas expressas nos filmes catástrofe da década de 1970 dão lugar a outras; se nesses filmes o terrorismo tinha

³ Existem grupos fundamentalistas cristãos que realizavam ataques contra comunidades negras, faziam execuções públicas e outros atos que podemos considerar como terroristas. No entanto, para nossos fins, estamos nos referindo a ataques terroristas realizados por grupos não americanos.

⁴ Intelectuais nos EUA começaram a trabalhar a ideia de luta entre civilizações, destacamos Samuel P. Huntington e sua obra “O choque de civilizações”, publicado em 1996.

motivações associadas ao comunismo e o terrorista era do tipo “lunático e psicótico, com pouco conhecimento [e objetivo] político” (RIEGLER, 2010), nos filmes de enredo sobre terrorismo da década de 1990, o terrorismo se justifica pelo ódio à liderança americana – e, evidentemente, aos valores americanos – e o terrorista radical islâmico se torna a figura central (RIEGLER, 2010). Desse modo, a sociedade americana, que há décadas vinha sendo apresentada à imagem dos árabes e dos islâmicos como sendo violentos e bárbaros, tinha agora exemplos concretos para associar a esse estereótipo (SHAHEEN, 2003, p. 172).

1.1.1. N.Y Sitiada (*The Siege*)

Filmes de muito sucesso do início dos anos 1990, como *Die Hard* (Duro de Matar, John McTiernan, 1988) e *Die Hard – with a vengeance* (Duro de Matar III – a vingança, John McTiernan, 1995), haviam se utilizado do terrorismo como mote de seus enredos, no entanto, nesses dois filmes, por exemplo, o terrorismo era na verdade uma forma de esconder o verdadeiro objetivo desses grupos: roubar grandes quantias de dinheiro, e não haviam motivações antiamericanas especificamente. Foram filmes como *True Lies* (James Cameron, 1994), *Executive Decision* (Momento Crítico, Stuart Baird, 1996) e *Air Force One* (Força aérea um, Wolfgang Petersen, 1997) que se utilizaram do tema do terrorismo radical como parte do enredo e ajudaram a determinar a natureza dos filmes de ação da década de 1990 (DODDS, 2008, p.229).

Mas dos filmes sobre terrorismo da década de 1990, um é especialmente relevante pela sua forma de retratar o terrorismo fundamentalista islâmico e as possibilidades de lidar com essa ameaça. *The Siege* (Nova York sitiada, Edward Zwick, 1998), em tradução livre o título seria “O cerco”, é um filme do gênero ação-policial. O filme foi pouco expressivo nas bilheteiras e não obteve boas críticas especializadas, além disso, ele foi lançado em meio a protestos das comunidades árabe-americanas que consideravam o filme ofensivo. No entanto, após os ataques às duas torres do WTC em 11 de setembro de 2001, o filme se tornou um dos mais procurados nas locadoras americanas e chegou a ser o terceiro DVD mais vendido nos EUA (RAMJI, 2016, p. 05); (NEVES; MACHADO, 2015, p. 80).

O filme começa com imagens reais do prédio da base americana em Kohbar, na Arábia Saudita, em 1993. Utilizando-se dessas imagens reais, o objetivo é atribuir um nível de plausibilidade, ao mesmo tempo em que expõe uma ansiedade da sociedade e da política americana naquele momento: a incipiente, porém crescente, incerteza em relação ao risco do terrorismo. Entre as várias vozes em *off* de telejornais narrando o ataque, uma delas afirma que o atentado parece ter sido ordenado por um xeique chamado Ahmed bin Talal. Esse

personagem, no entanto, é fictício, os verdadeiros culpados pelo atentado foram encontrados 20 anos depois.

Em seguida, são intercaladas imagens de um carro em que o xeique está viajando pelas dunas de um deserto com as do então presidente Clinton em seu discurso após o ataque, condenando o terrorismo. Então, como se estivéssemos olhando imagens de um satélite, percebemos que o carro está sendo interceptado por satélites e uma voz informa os segundos que faltam para o carro chegar à “área marcada”. O motorista do carro é então obrigado a parar porque um pastor está bloqueando a passagem com seus animais, quando ele faz sinal de que irá mover os animais, outro homem escondido lhe entrega uma arma e eles atiram no motorista e capturam o xeique que por sua vez recebe a visita de um general americano, que não lhe dirige a palavra, apenas o observa enquanto ele faz suas orações. Ao som de um canto entoado em árabe, saímos da cela em que está o xeique e o filme nos transporta para a cidade de Nova York, o canto se torna cada vez mais parecido com um grito. Esse uso do som: de um canto que se transforma em um grito sobre a cidade é um recurso que insinua que Nova York está à mercê desse perigo, ou seja, sob ameaça de inimigos vindos do mundo árabe.

Na cena seguinte, uma bomba explode em um ônibus, no entanto, era uma bomba de tinta azul e ninguém saiu ferido. Mas os agentes do Federal Bureau of Intelligence (FBI) são designados para investigar o caso, eles já consideram a possibilidade de ter sido um ataque terroristas, mas não têm certeza de que é de fato o trabalho de um grupo fundamentalista islâmico ou se foi uma brincadeira de mal gosto, e enquanto o agente Antony Hubbard (Denzel Washington) delega as tarefas aos seus subordinados, eles recebem um fax anônimo com os dizeres: libertem-no. O agente Hubbard percebe que o caso pode ter implicações políticas quando uma agente da C.I.A, Elise Kraft/Sharon Bridger (Annette Benning),⁵ tenta se envolver no caso. A competição entre as agências de inteligência é um tropo comum nesses filmes de ação e investigação e geralmente a C.I.A é mal representada, principalmente nos filmes pré-11 de setembro (falaremos sobre a relação entre a C.I.A e o cinema Hollywoodiano mais adiante).

Durante as buscas pelos suspeitos acusados de sequestrar esse ônibus, outro ônibus é sequestrado e os agentes Hubbard e seu colega Frank Haddad (Tony Shaloub), um libanês que há 20 anos mora nos EUA e trabalha no FBI a 10 anos, vão até o local. Eles estão com a agente Kraft que ao ver as câmeras e os helicópteros das redes de T.V. se mostra extremamente assustada e pede para que atirem no sequestrador, ela diz que ele está justamente procurando a atenção da mídia.

⁵ Elise Kraft é o codinome da personagem interpretada por Benning, para fins de clareza, utilizaremos o nome Bridger para nos referirmos à personagem.

Quando Bridger diz isso, ela está expressando uma compreensão a respeito do terrorismo que Hubbard e Haddad não possuíam e que é verdadeira: o terrorismo precisa da mídia porque boa parte de seu poder está na publicidade das ações. Na medida em que se desenvolveram os meios de comunicação e informação e que as redes de mídia ocidental se expandiram ao final da Guerra Fria, a estratégia dos grupos terroristas passou se utilizar dessas redes porque elas ajudam a realizar três objetivos principais: 1º - propagar o medo, graças aos fluxos internacionais de mídia, pessoas em qualquer lugar do mundo podem se sentir ameaçadas depois de saberem que um ataque aconteceu ainda que tenha sido em um país distante. 2º - considerando que a organização dos grupos terroristas é pulverizada em células que não se conhecem, uma das formas de “comunicação” entre essas células é pela mídia, ou seja, a notícia de um ataque é o sinal para “acordar” outra célula. 3º - a notoriedade dos ataques ajuda a atrair o apoio financeiro e a recrutar mais pessoas para os grupos terroristas (ONUF, 2009, p. 53-60).

Mas eles preferem seguir com a estratégia de negociar e Hubbard começa a falar com o sequestrador por rádio enquanto Haddad traduz o que Hubbard diz do inglês para o árabe. No início, o sequestrador colabora e permite com que as crianças saiam do ônibus a pedido de Hubbard, mas quando ele pede para que os mais idosos sejam permitidos sair do ônibus, assim que as portas se abrem, o sequestrador aciona uma bomba e explode o ônibus, matando dezenas de pessoas. Em menos de 48 horas, o FBI consegue encontrar os acusados por realizarem esse ataque, mas isso não impede com que outras células que foram “acordadas” por essa primeira ajam.

A partir de então, Nova York se torna o palco de uma série de ataques que não tem critério: uma sala de aula inteira de uma escola de ensino fundamental é feita refém (neste caso, Hubbard é capaz de impedir a tragédia maior ao entrar na sala e matar o sequestrador). Mas isso não impede que outro ataque ocorra com sucesso em um teatro onde figuras importantes da cena cultural da cidade estavam, resultando em diversas vítimas fatais. Há nessa sequência em que Hubbard, Haddad e Bridger vão ao teatro após o ataque um elemento interessante: em meio às vítimas, o agente Hubbard vê uma bela mulher, elegantemente vestida, descende as escadas com muita dificuldade e, em câmera lenta, quando um bombeiro vem ajuda-la, ela desmaia e se vira, ela perdeu um dos braços e estava sangrando muito. O uso da imagem do inimigo capturando e maltratando as mulheres de uma determinada nação nos remete aos recursos da propaganda de guerra do início do século XX.

A população começa a evitar sair às ruas, os pais tiram seus filhos da escola e qualquer som que se assemelhe a uma bomba leva as pessoas ao chão, com medo. Apesar dos esforços do FBI e da polícia de Nova York eles não são capazes de encontrar os responsáveis por esses

ataques e perdem credibilidade. Parte da população da cidade pede que o exército seja chamado e essa questão é levada a Washington, onde em uma reunião com senadores, militares e o conselheiro do presidente as opções disponíveis são analisadas, uma delas é a de proclamar a Lei marcial. Após a autorização, o General Devereaux (Bruce Willis), comanda a ação do exército em Nova York e afirma que o fato de o inimigo não ser militar significa apenas que essa é uma nova forma de guerra. O exército então começa a ocupar a cidade, principalmente o Brooklin, região onde a comunidade árabe-americana está concentrada e também improvisa campos de detenção em estádios onde homens de ascendência árabe entre 14 e 50 anos que não colaborarem de algum modo são detidos. Anthony Hubbard, no entanto, é contra essa escolha estratégica, ele acredita que a investigação e o trabalho de inteligência seriam mais eficientes para lidar com as células terroristas do que o exército.

Hubbard é a figura heroica e patriótica do filme, que tenta ao máximo defender a Constituição e os direitos civis. Hubbard fica horrorizado quando vê o campo improvisado de detenção e todas as outras ações do exército que ele considera violentas e injustas. Sua posição contra as táticas violentas do exército se torna incisiva quando a agente da C.I.A, Sharon Bridger discute com o General Devereaux sobre quais técnicas de tortura seriam mais eficientes para fazer falar um prisioneiro que eles acreditam saber onde estão os integrantes de outra célula terrorista.

Hubbard: “vocês estão loucos?”

General: “chegou o momento em que um homem deve sofrer para que centenas de vidas possam ser salvas.”

Hubbard: “um homem? E por que não duas? Por que não seis? E que tal execuções públicas?”

General: “sinta-se livre para sair quando quiser, agente Hubbard.”

Hubbard: “General, você perdeu homens, eu perdi homens, mas você... você não pode fazer isso! E se eles nem quiserem o xeique, você já pensou nisso? E se o que eles realmente querem é que nós prendamos nossas crianças em estádios como nós estamos fazendo? E colocar soldados nas ruas e que os americanos fiquem olhando sobre os seus ombros? Torcer a lei, rasgar a Constituição? Porque se nós o torturarmos, General, nós fazemos isso e tudo aquilo pelo qual nós lutamos e sangramos e morremos estará acabado. E eles terão vencido. Eles já venceram!”⁶

⁶ Hubbard: Are you people insane? What are you talkin' about?

General Devereaux: The time has come for one man to suffer in order to save hundreds of lives.

Hubbard: One Man? What about two, huh? What about six? How about public executions?

Mas apesar dos apelos de Hubbard o prisioneiro é torturado. No processo, o General Devereaux confirma que ele não sabia de nenhuma informação. Mais adiante, Bridger descobre que um de seus informantes é um dos terroristas. O rapaz chamado Samir havia sido treinado juntamente com diversos outros no Iraque pela própria Bridger quando ela trabalhou em uma missão com o objetivo de formar milícias para derrubar Saddam Hussein, o xeique também era um aliado na época e exercia forte influência sobre os rapazes. Mas a missão foi abortada e ela saiu do Iraque, a partir de então, sem a proteção americana, muitos deles começaram a ser assassinados a mando de Hussein. Para protegê-los, ela conseguiu levar alguns deles para os EUA. No entanto, quando o xeique bil Talal foi sequestrado pelas forças americanas, esses rapazes, que já estavam ressentidos pela forma como foram tratados pela C.I.A (e, no limite, pelos EUA), se organizaram em células e iniciaram os ataques.

Essa foi a tentativa no filme de destacar o papel importante dos EUA na criação de suas próprias novas ameaças; de fato, durante as décadas de 1970 e 1980, principalmente por causa da invasão da Rússia ao Afeganistão (1979), muitas milícias foram criadas com o apoio do Departamento de Defesa e da C.I.A, anos depois algumas milícias se fortaleceram e se reorganizaram como grupos terroristas, uma delas é a própria Al-Qaeda, que viria a atacar os EUA alguns anos depois.

No desencadeamento do enredo, há duas construções importantes: a primeira, em relação à imagem da C.I.A e a segunda em relação à figura de Samir.

1º - a C.I.A tem em geral uma representação pouco lisonjeira no cinema hollywoodiano, em parte porque a própria agência tem um histórico repleto de ações fracassadas que beiram ao cômico, como as diversas tentativas de assassinar Fidel Castro, por exemplo, e mesmo ações contraproducentes, como a operação Irã-Contras. Além disso, ao contrário do Departamento de Defesa e do Pentágono, a C.I.A tem pouco a oferecer em termos de equipamentos, espaços e outros elementos às produções hollywoodianas (BIRK HOLD, 2014, p. 26-27); (MARTIN, STEUTER, 2010, p. 106-107, kindle edition).

2º - no que se refere ao personagem Samir, este é um personagem que a princípio era um aliado e mais do que isso, pela sua história de vida ele também se posicionava contra a estratégia do terrorismo. No entanto, ao final ele revela sua verdadeira identidade: ele nunca foi um aliado

General William Devereaux: Feel free to leave whenever you like, Agent Hubbard.

Hubbard: Come on General, you've lost men, I've lost men, but you - you, you *can't* do this! What, what if they don't even want the sheik, have you considered that? What if what they really want is for us to herd our children into stadiums like we're doing? And put soldiers on the street and have Americans looking over their shoulders? Bend the law, shred the Constitution just a little bit? Because if we torture him, General, we do that and everything we have fought, and bled, and died for is over. And they've won. They've already won!

e sempre esteve envolvido com o terrorismo. Essa reviravolta (que o filme não conseguiu tornar muito surpreendente), reforça a ideia de que o árabe é um indivíduo traiçoeiro e vingativo.

A imagem do inimigo como um indivíduo traiçoeiro é um tropo comum, mas o é ainda mais no caso dos árabes no cinema hollywoodiano, como averiguou Jack Shaheen (2003). Tomemos como exemplo um filme de grande repercussão: *Alladin* (Ron Clements, John Musker, 1992), esse filme obteve a maior bilheteria do cinema no ano de 1992 e arrecadou muitos milhões de dólares com as vendas de fitas cassete e produtos diversos, mas recicla diversos estereótipos ofensivos em relação ao povo árabe, a própria música de abertura é um exemplo importante: “Oh I come from a land, from a far away place, where the caravan camels roam; where they cut off your ear if they don’t like your face, it’s barbaric, but hey, it’s home!”⁷

Segundo Saheen, em filmes como *Alladin* e muitos outros que atingem diversos públicos, a imagem de um povo é vilificada. Em Nova York sitiada, há a tentativa de não desumanizar todos os árabes, o filme se apoia principalmente no personagem Frank Haddad para tal – embora também exista uma cena em que um representante da Liga árabe anti-difamação afirma que não importam as injustiças que o povo árabe sofra, eles estão dispostos a fazer de tudo para colaborar com o FBI. Mas é importante levarmos em consideração que Haddad tornou-se um cidadão americano e seu modo de vida é extremamente americanizado, o que dá a impressão de que a prerrogativa para não ser mais visto como ameaça seja a inserção quase que total no modo de vida americano.

Ao final do filme, o agente Hubbard, com o apoio de Haddad, consegue encontrar e matar Samir – que seria o último terrorista – em uma ação que também leva à morte a agente Bridger. O General Deveraux é preso e nas ruas, pessoas de diversas etnias e credos comemoram o fim da lei marcial. De modo geral, “Nova York sitiada” apresenta duas possibilidades de lidar com os novos inimigos que os EUA estavam enfrentando: a investigação, diplomacia e a inteligência por um lado, e o uso da força militar, a suspensão de direitos e o uso da tortura, por outro.

Em 1998, quando o filme foi lançado, o único ataque terrorista cometido em solo americano por um grupo ou célula fundamentalista islâmica havia sido o ataque à torre norte do WTC em 1993, esse ataque, apesar de ter resultado em vítimas fatais e vários feridos, foi um fracasso, pois o objetivo era fazer tomar a torre norte na torre sul, o que evidentemente não ocorreu. Mas o medo do fundamentalismo islâmico se instalou na sociedade americana principalmente em

⁷ Uma tradução literal seria: “Oh eu venho de uma terra, de um local bem distante onde as caravanas de camelos passam. Onde eles cortam sua orelha se eles não gostam da sua cara, é bárbaro, mas é lar!” A versão em português brasileiro é a seguinte: “Venho de um lugar onde sempre se vê uma caravana passar. É uma imensidão, um calor e exaustão. Como é bárbaro o nosso lar”.

função das notícias que eram veiculadas a respeito dos ataques em outros países, como em Israel. O medo chegou a tal ponto que, em 1995, quando uma bomba foi detonada em um prédio em Oklahoma City, as primeiras suspeitas recaíram no fundamentalismo islâmico, no entanto, descobriu-se que o ataque foi realizado por um jovem americano chamado Timothy McVeigh, veterano da guerra do Golfo, e que não possuía nenhuma relação com o islamismo, suas motivações foram pessoais.

Até que em 2001, terríveis ataques terroristas em solo americano abalaram a sociedade internacional e principalmente os EUA. A sociedade americana passou sentiu-se desamparada e a confiança nas agências de inteligência interna, como o FBI, foi muito abalada. Em nome da segurança, foram então promulgadas leis como o Patriotic Act e a nível internacional, muitas das recomendações para a prática da guerra foram violadas. Os EUA passaram a agir de forma unilateral e pouco estratégica em sua luta contra o terrorismo. Se nos permitirmos uma comparação, a “Guerra ao Terror” se pautou muito mais nas concepções representadas pelo General Devereaux no filme Nova York Sitiada do que naquelas associadas ao personagem Anthony Hubbard.

IMAGENS
(Nova York Sitiada)



Figura 37. N.Y. Sitiada, Teatro.

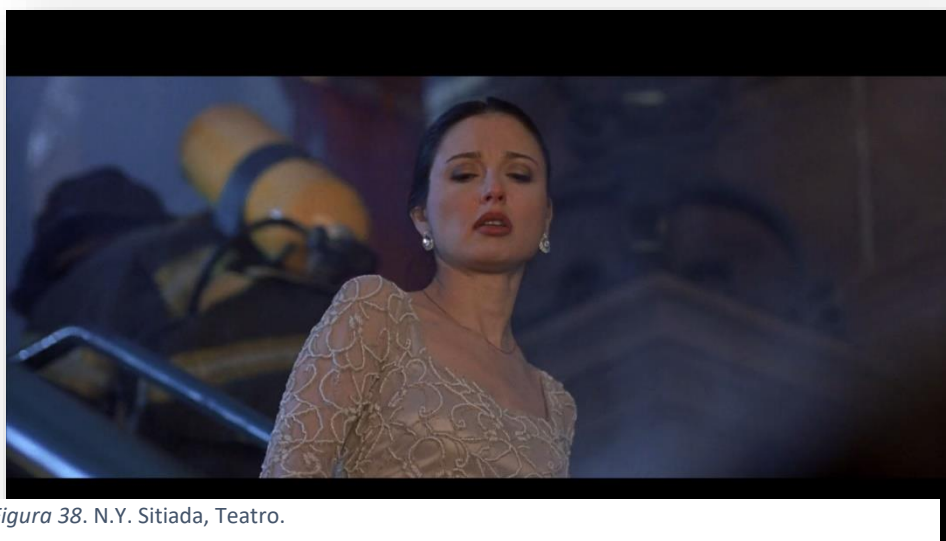


Figura 38. N.Y. Sitiada, Teatro.



Figura 39. N.Y. Sitiada, Teatro.



Figura 40. N.Y. Sitiada, Teatro.



Figura 41. N.Y. Sitiada, Teatro.

Figuras 37 a 41 - teatro em Nova York é alvo de ataques terroristas, Hubbard observa uma das vítimas.



Figura 42. N.Y. Sitiada, Lei Marcial.



Figura 43. N.Y. Sitiada, Lei Marcial.



Figura 44. N.Y. Sitiada, Tortura.

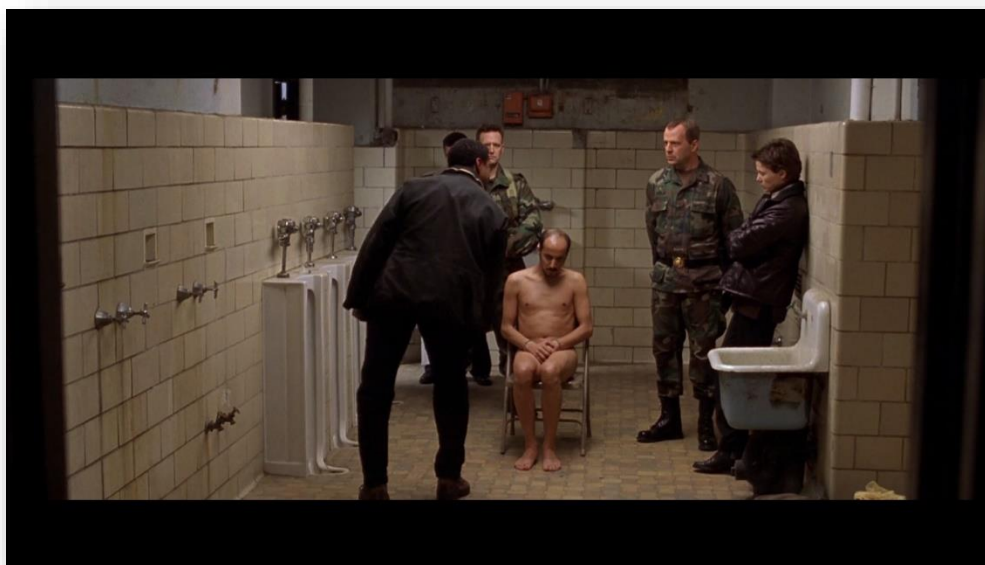


Figura 45. N.Y. Sitiada, Tortura.

1.2. As intervenções humanitárias

A criação do conceito de “Intervenção humanitária” é um importante aspecto da expansão do escopo da guerra a partir dos anos 1990, portanto, daquilo que nós consideramos como guerra global. A década de 1990 é marcada pelo reavivamento de conflitos que se supunham superados, os conflitos intra-estatais de caráter étnico, religioso e nacionalista. Além disso, esses novos conflitos apresentam características que os tornam difíceis de resolver, como: partes pouco definidas em disputa, uso de métodos *partisans*, pouco ou nenhum respeito por regras de ação em conflito ocasionando vítimas civis e dificultando a assistência humanitária.

O fato de esses conflitos se tornarem cada vez mais presentes na mídia, especialmente pela cobertura televisiva influenciou a opinião pública internacional e colocou o desafio para a Sociedade Internacional de resolvê-los, no entanto, a Carta das Nações Unidas não possui indicativos específicos sobre como lidar com tais conflitos que em essência não correspondem ao modelo de guerra tradicional, que por sua vez é o modelo que norteou a elaboração do documento.

Contudo, a Carta da ONU possui sim dois capítulos com artigos que versam sobre a resolução de conflitos que forem considerados, depois de deliberações no âmbito das Nações Unidas, especialmente do Conselho de Segurança, como ameaças à paz e à segurança internacional. O capítulo VI corresponde aos meios não armados de resolução de conflitos, as soluções pacíficas de controvérsias, o capítulo VII versa sobre as situações em que poderia ser empregado o uso de efetivos militares depois que todos os meios pacíficos para a resolução da situação tiverem sido empregados. A essas operações com efetivo militar denomina-se “operações de paz” ou mesmo “missões de paz”. Não há nenhuma resolução específica que disponha os termos e as regras para essas missões. Entre 1945 até 1989, foram apenas 13 situações em que a ONU determinou a necessidade de operações de paz, ainda que nem todas tenham tido sucesso completo, elas eram feitas com o referido respeito pela diplomacia e com o acordo das partes envolvidas que nos casos eram os próprios Estados-nação.

Tendo em vista o novo cenário internacional pós-Guerra Fria em 1992, com o objetivo de tornar mais claras as situações e as formas dessas operações de paz, a ONU publicou em 1992 a sua *Agenda para a paz*, e em 1995 foi publicado um suplemento da agenda. Nesses documentos foi feita a tentativa de se definir alguns tipos de missões de paz, são elas:

- a) Diplomacia preventiva (*preemptive diplomacy*): seguindo o capítulo VI da Carta da ONU, promover o contato entre partes que tem a possibilidade de entrar em conflitos;

- b) Promoção da paz (*peacemaking*): seguindo o capítulo VI da Carta da ONU, a promoção da diplomacia e da assistência humanitária após o início dos conflitos;
- c) Manutenção da paz (*peacekeeping*): ações previstas tanto no artigo VI quanto no artigo VII só que empregadas ao mesmo tempo. Visando resolver o conflito e com a anuência das partes, um efetivo militar pode ser levado ao local para monitorar o conflito, proteger as ações de assistência humanitária e incentivar o acordo de paz;
- d) Consolidação da paz (*peace-building*): após firmada a paz, ações para reestabelecer a infraestrutura e fortalecer a reconciliação;
- e) Imposição de paz (*peace-enforcement*): com base em uma interpretação nova do capítulo VI da Carta das Nações Unidas, o *Peace-enforcement* se refere a operações militares que não precisam ter sido aceitas pelas partes em conflito para a imposição ou restauração da paz e podem ser feitas sempre que o Conselho de Segurança achar necessário intervir em algum conflito ao considera-lo uma ameaça à paz e à segurança internacional, ou em casos de atos de agressão. Aqui entram as chamadas intervenções humanitárias que passaram a existir a partir da década de 1990.

Entre 1989 e 1990, foram ao todo 40 missões de paz que a ONU realizou sendo que muitas delas do tipo *Peace-enforcement*, e a maioria dessas missões fracassou e ajudaram a exaurir muitos dos recursos da organização. O que incentivou, por sua vez, a quantidade de missões de paz quase triplicar em dez anos comparado com os 40 anos anteriores foi a inserção do tema dos direitos humanos na agenda da ONU e, além desse, também o tema da expansão da democracia e, no âmbito de outras organizações internacionais, o do livre mercado e do empreendedorismo, todas essas questões foram inseridas no contexto dessas organizações internacionais com a influência dos EUA, que nessa época tentava consolidar sua hegemonia e liderança recém-adquirida por meio das redes formadas pelas organizações internacionais e organizações militares internacionais, como a OTAN. Assim surgiram as chamadas intervenções humanitárias, são os *Peace-enforcement* que se pautam na ideia de que violações aos direitos humanos constituem ameaças à paz e à segurança internacional.

Um grande problema é que o os direitos humanos, ou melhor dizendo, que a violação dos direitos humanos seria uma ameaça à paz e à segurança internacional e que por isso seria necessário agir por meios militares não é um consenso nem entre os juristas e nem entre os Estados, por essa razão, os mandatos de *Peace-enforcement* que foram realizados na década de 1990 feriram muito a legitimidade da ONU. Assim, a ONU, cujo papel original seria o de mediador dos conflitos, fornecendo amparo – técnico, humanitário e político – para ambas as partes durante o conflito, de tal forma que se pudesse evitar maiores catástrofes, até que as

partes beligerantes acordassem a paz, “nas operações mais recentes, [ao contrário] estendeu-se a ação impositiva”. E, por essa razão, ocorreram mais insucessos do que sucessos nas novas missões de paz “diante da falta de consentimento das partes em aceitar a mediação da ONU” (SAINT-PIERRE, 2010, p. 40, grifo nosso).

Em segundo lugar, muitas vezes as operações de *Peace-enforcement* não são seguimentos de tentativas diplomáticas de solução de controvérsias, o que fere a Carta da ONU e a Sociedade Internacional como um todo. Por fim, na medida em que essas questões se tornaram mais presentes no âmbito da ONU, os países que julgavam necessário manter tais missões e que possuem força para tal, continuaram a fazê-lo mesmo sem o aval do Conselho de Segurança (o caso da II Guerra do Iraque). Nesse sentido, muitos se perguntam, seria válido violar tantos princípios internacionais e causar a deslegitimação de organizações internacionais e da diplomacia para defender os Direitos Humanos? No caso dos que acreditam que sim, as intervenções humanitárias são necessárias porque a violação dos direitos humanos pode se expandir e num cenário pós-Guerra Fria é difícil seguir os princípios que pautaram as relações internacionais desde o século XVII, princípios como a soberania e o direito de não ingerência (BIGATÃO, 2013).

Nesse trabalho não iremos nos deter nessa discussão, apenas nos pautamos no fato de que as intervenções humanitárias são muitas vezes realizadas de forma apressada e prejudicam a legitimidade da ONU, o que de fato compromete a paz e a segurança internacional. Se a Guerra dos Balcãs é um dos mais famosos exemplos do uso da retórica humanitária para se realizar uma intervenção militar, uma das primeiras experiências nesse sentido foram as operações conduzidas pelos EUA com o suporte das Nações Unidas na Somália.

1.2.1. Falcão Negro em Perigo (Black Hawk Down)

Entre 1969 e 1991 a Somália esteve sob uma ditadura, o chefe de Estado era o militar Mohammed Siad Barre e, como todos os países durante o período da Guerra Fria, especialmente os países do Terceiro Mundo, a Somália foi muito influenciada pela disputa entre as duas superpotências. No caso, a ditadura de Barre se beneficiou muito do apoio militar e financeiro concedidos pela URSS, por meio desses recursos Barre foi capaz não apenas de controlar as disputas internas por poder entre os diversos clãs como também de desenvolver a agricultura e a infraestrutura do país.

Contudo, ao final dos anos 1970 a URSS começou a retrair-se assim como o suporte financeiro concedido a alguns países alinhados, isso gerou problemas para Barre, que aos poucos se tornou incapaz de controlar os grupos e as diversas milícias que disputavam o

comando do país até que, em 1991, Barre foi deposto, dando início a uma guerra civil que levou a Somália ao caos. Alguns territórios começaram a ser governados por grupos (clãs) como se fossem países independentes (o caso da “Somalilândia” é marcante) e tais regiões chegaram a ter certa estabilidade, no entanto, na região centro-sul o conflito tornava-se cada vez mais intenso: o triângulo formado entre as cidades de Mogadíscio, Kismayu e a capital Belet Weyn, que era uma região de intensa produção agrícola e de maior densidade demográfica, estava em crise, o que prejudicava todo o país.

Naquele momento, a Sociedade Internacional e principalmente os Estados Unidos, estavam mais preocupados com a situação na Iugoslávia, pouco era mencionado sobre a Somália. Até que ao final de janeiro de 1992 o então chefe da U.S. Agency for International Development’s office of Foreign Disaster Assistance, Andrew Natsios, fez um pronunciamento no Congresso americano e considerou o caso da Somália como “a maior emergência humanitária do mundo” naquele período (LOFLAND, 1992, p. 54), cabe destacar que a mídia teve um papel importante em tornar o conflito uma questão a ser discutida pois influenciou setores da sociedade civil dos EUA e de outros países que pressionaram os seus governos a tomar alguma atitude.

Em abril de 1992, o Conselho de Segurança deliberou e criou a resolução nº 751 que determinava a formação de uma operação diplomática e o envio de equipes de observação: a operação UNISOM (Missão das Nações Unidas para a Somália). Como a situação continuava alarmante, em 1993 foi lançada uma nova resolução, nº 794, que versava sobre a necessidade de operações militares na região. Essa missão de paz com efetivos militares foi liderada pelos EUA (os EUA não aceitam participar de missões de paz que não tenha a liderança deles próprios). É importante destacar que o então presidente dos EUA, George Bush, aceitou a missão para realizar um objetivo bem pontual: facilitar as operações de assistência humanitária que vinham sendo prejudicadas, nunca houve interesse em manter os efetivos para posteriormente estabelecer o *peacebuilding*.

O ineditismo dessa operação de paz está no fato de ter sido essa a primeira vez em que o Conselho de Segurança autorizou uma intervenção com base em motivações humanitárias pautando-se no Capítulo VII da Carta da ONU. Nem mesmo a resolução nº 688, que versava sobre a crise humanitária do sul do Iraque, de 1991, autorizou uma intervenção com base no Capítulo VII para resolver a questão. No caso da resolução nº 794, a intervenção partiu da interpretação inédita de que a violação aos direitos humanos que vinham ocorrendo na região

seriam ameaças à segurança internacional como um todo.⁸ De fato, a quantidade de refugiados em outros países poderia intensificar conflitos e ameaçar a segurança na região, contudo, também é verdade que não houve nenhuma queixa formal dos países ao redor em relação aos refugiados ou qualquer outro tipo que desse respaldo à intervenção armada com base no Capítulo VII da Carta da ONU.

Desse modo, em março de 1993 se iniciou a segunda fase da UNISOM, a UNISOM II, sendo que as tropas americanas já estavam na Somália há pelo menos três meses para tentar resolver uma disputa de poder específica: a milícia chefiada por Ali Mahdi estava em conflito direto com a de Mohammed Farrah Aideed, e na medida em que os EUA tentavam capturar ambos as suas ações cada vez mais violentas fizeram com que a população civil deixasse de apoiar tanto as tropas americanas quanto os capacetes azuis. Como retaliação a um ataque com vistas a capturar Aideed, uma bomba foi colocada próxima a uma base americana matando 4 soldados. Naquele momento, os EUA já haviam retirado boa parte de seu efetivo da Somália, mas esse atentado forçou o presidente Bill Clinton a agir, e ele ordenou uma missão para capturar Aideed e seus principais colaboradores. Essa missão foi retratada no filme *Black Hawk Down* (Falcão Negro em perigo, dir. Ridley Scott, 2001).

Falcão negro em perigo é um filme estadunidense diretamente baseado no livro não-ficção do jornalista Mark Bowden chamado *Black hawk down: a story of modern war*. O livro lançado em 1999 é uma compilação dos artigos escritos por Bowden para o jornal em que trabalhava, o *The Philadelphia Inquirer*, tais artigos foram o resultado de diversas pesquisas sobre a operação *Restore Hope* e de entrevistas com os militares envolvidos na missão.

As filmagens começaram em março de 2001, finalizadas em junho do mesmo ano e foram realizadas no Marrocos. A produção do filme contou com o extensivo apoio do Pentágono que concedeu equipamentos diversos, helicópteros – inclusive os helicópteros *black hawks* –, permitiu que alguns atores treinassem por uma semana com os *Rangers*⁹ em Fort Bragg (uma das maiores bases militares do mundo localizada na Califórnia), além de permitir que verdadeiros soldados fossem figurantes. Para o Pentágono, era muito importante que o filme que retratava uma missão considerada fracassada não fosse ao mesmo tempo um filme que denegrise a imagem do corpo militar americano, nesse sentido, o Pentágono inclusive tomou o cuidado para que fosse alterado o nome de um dos personagens: o sargento Grimes,

⁸ Resolução nº 794, de 03 de dezembro 1992 – “a magnitude da tragédia humana causada pelo conflito na Somália, profundamente exacerbado pelos obstáculos sendo criados à distribuição de assistência humanitária constitui uma ameaça à paz e à segurança internacional” (ONU).

⁹ *Ranger* é um termo usado para se referir aos membros de elite da infantaria do exército norte-americano.

interpretado por Ewan McGregor. Grimes é um personagem baseado em John Strebbins, sargento condecorado por sua ação em Mogadíscio mas que anos depois foi condenado por abuso sexual.

Percebemos aqui a relação importante que existe entre Hollywood e o complexo militar americano, parte do complexo militar-industrial-midiático existente nos EUA. Embora essa relação não configure uma espécie de censura e controle, o complexo de fato influencia nas possibilidades de determinadas produções obterem mais recursos, se tornarem maiores e resultarem em grandes box-offices em detrimento de outras, desde que estejam alinhadas com o Pentágono.¹⁰ O próprio diretor Ridley Scott teve uma experiência diferente com o Pentágono quando este retirou o seu suporte institucional para a produção do filme *G.I. Jane* (Até o limite da honra, 1997), pela forma como o filme retratava o tratamento às mulheres pelo exército americano (MARTIN, STEUTER, 2000, p. 106-107).

O filme foi lançado em poucos cinemas nos EUA na data de 28 de dezembro, três meses após os ataques de 11 de setembro de 2001 ao World Trade Center e ao Pentágono. Ou seja, o lançamento se deu em um momento importante, no qual os EUA estavam iniciando sua campanha no Afeganistão como parte do que o então presidente George W. Bush denominou de “Guerra ao Terror”.¹¹ O filme tem o objetivo de tentar reconstituir uma batalha que para o povo americano era em parte esquecida, em parte considerada um fracasso. Segundo Nellis, “A estética realista do filme reflete sua posição retórica [...]. A suposição é a de que para os homens em campo, no coração do combate e profundo exercício da coragem, política é irrelevante, e esse filme procura retratar apenas essas experiências” (NELLIS, 2004, p. 18).

O filme pode ser dividido em três atos; 1º ato: cobre os eventos que levaram os americanos a se engajar na UNISOM com a sua operação *Restore Hope*; 2º ato: a captura dos homens ligados a Aideed, as falhas no retorno e a batalha para sobreviver e, 3º ato: o retorno e as formas de lidar com o luto, a dor e as falhas da missão. O filme se inicia com a seguinte citação: “*only the deade have seen the end of the war*” (só os mortos viram o fim da Guerra). A citação é atribuída a Platão, no entanto, na verdade ela é de autoria de um filósofo moderno chamado

¹⁰ As intersecções entre a mídia, indústria cultural e o militarismo são intensas e históricas nos EUA, e pela influência direta entre esses setores na criação de produtos que vão desde a própria programação televisiva aos filmes e videogames, alguns analistas utilizam o termo “complexo militar-industrial-midiático” que nós trazemos aqui para qualificar essa relação que, por sua vez, eles consideram ser muito importante para a manutenção e reforço da cultura militarista nos EUA (MARTIN; STEUTER, 2010, p. 86 [posição 1947, Kindle Edition]).

¹¹ Na verdade, o lançamento do filme foi adiantado, “fato que levou à ira de muitos críticos do militarismo, convencidos de que essa decisão foi o resultado de uma combinação entre propaganda para o Pentágono com exploração do mercado [...]. Enquanto *Black Hawk Down*, tem motivos que se entrelaçam profundamente com a re-militarização da política americana no pós-11 de setembro, ela também conta uma história muito mais complexa e da relação com a moralidade entre os guerreiros presos em meio à violência” (DALBY, 2008, p. 446).

George Santayana, em sua obra *Soliloquies in England and later Soliloquies*, de 1922. Essa frase se tornou conhecida entre os soldados americanos desde que o general Douglas McArthur a proferiu em um discurso aos militares na Academia militar americana em 1962.

De qualquer forma, independente da real fonte da frase, ela é importante porque nos introduz à ideia de que o filme será uma crítica à violência empregada em qualquer guerra e ao fato de que nenhuma guerra é será a última, aquela que porá fim aos desentendimentos e fundará a ordem eterna. Em seguida, somos informados que os eventos que ele retrata são baseados em fatos reais.

O filme propriamente começa com cenas de aspecto documental que ajuda a passar a impressão de que as imagens foram de fato captadas na ocasião do conflito, e ao som de uma canção entoada em somali, vemos um jovem no deserto preparando um corpo para ser enterrado. Na cena seguinte é definido o local, letreiros nos informam que estamos na Somália em 1992, um comboio da Cruz Vermelha chega à região desolada e desértica, repleta de corpos e pessoas visivelmente necessitadas de assistência humanitária. Letreiros intercalados por cenas ainda de aspecto documental nos explicam a razão para aquele comboio estar ali: Mohammed Aideen, um poderoso chefe de milícia, está promovendo uma guerra civil urbana em Mogadíscio para afirmar seu poder e sua estratégia é impedir o acesso da população à assistência humanitária, ou seja, “sua arma mais poderosa é a fome”. A missão UNISOM I é considerada um sucesso de acordo com o filme, segundo os letreiros a missão ajudou a reestabelecer a ordem, e apenas quando essas equipes se retiram Aideed volta a agir contra a população tanto quanto contra os *Peacekeepers* remanescentes, o que levou os EUA a responderem com a operação *Restore hope* em 1993.

Essa breve apresentação do contexto é praticamente o único momento em que o espectador terá a oportunidade de tentar compreender os motivos e o caráter da missão. Logo em seguida, temos uma cena aérea da base da Cruz Vermelha sendo sobrevoada por um helicóptero do tipo *black hawk* (falcão negro). Centenas de pessoas estão ao redor da base para, presume-se, receberem comida e assistência quando são surpreendidos e atacados por homens armados em jipes que começam a atirar impiedosamente contra eles. Enquanto isso, do alto, os *rangers*, assistem à cena. Impelidos a responder, eles requerem autorização do general para agir, ao que são informados que não poderiam, pois aquela é uma jurisdição da ONU. Com evidente decepção, eles acatam as ordens do general e enquanto fazem a manobra para retornar, um dos atiradores simula com a mão uma arma atirando em direção à aeronave.

Em seguida, somos levados para o centro de Mogadíscio, uma região controlada por Aideed. Primeiro por uma perspectiva aérea, plano geral, percebemos que se trata de uma cidade não

planejada, com prédios baixos e ruas estreitas. Percebemos que este é de fato o “palco de guerra” quando “descemos” às ruas e vemos a milícia abrindo caminho entre as ruas, homens armados circulam, atiram e há mercadores de armas a céu aberto. Um soldado americano parece observar determinada movimentação suspeita, ele vigia homem e informa aos seus superiores quando ele entra em um veículo. Logo em seguida, esse homem, um colaborador de Aideed, mercador de armas chamado Atto, é capturado pelas forças americanas e levado para uma sala para ser interrogado, é quando conhecemos uma figura importante nos acontecimentos, o general Garrison. Enquanto o general tenta convencer Ato a informar sobre a localização de Aideed, Ato responde:

Atto: “Sr. Garrison, eu acho que você não deveria ter vindo aqui. Isso é uma guerra civil, essa é a nossa guerra, não sua.”

Antes que Ato possa de fato terminar de falar, o general tira seus óculos escuros e com uma expressão séria – diferente daquela com a qual vinha se portando durante a conversa, até então calma e até jocosa – responde:

Garrison: “Mais de 300 mil mortos! Isso não é uma guerra civil, Sr. Atto, isso é genocídio!”¹²

Está aí definida em alto e bom tom, caso ainda não tenha ficado claro no início do filme por meio dos letreiros, o motivo da investida militar na Somália: mais do que colaborar para que a assistência humanitária possa atuar na região e fornecer a proteção para as forças de *peacekeeping*, eles estão lá para impedir que um genocídio continue a ocorrer. Apesar de bem estabelecido o motivo para a presença americana na Somália, a execução da ação ainda é indefinida.

Ao sair da sala em que interrogava o Sr. Atto, o general Garrison é imediatamente questionado por outro oficial que representa diretamente os interesses de Washington sobre quando a ação para capturar Aideed será executada, considerando que Washington esperava resultados há mais de três semanas, ao que ele responde:

Garrison: “Isso não é como no Iraque. É muito mais complicado que aquilo”¹³

Nessa breve cena é estabelecida a difícil relação entre os militares, que parecem saber por si mesmos o que é melhor e como fazê-lo em oposição com os policymakers em Washington, que são apresentados como impacientes, incoerentes e instigados por pretensões irrealistas sobre a

¹²Atto: “Mr. Garrison, I think you shouldn’t have come here. This is a civil war, our war, not yours”. Garrison: “More than 300 thousand death! This isn’t a war, Mr. Atto, this is genocide!”

¹³ Garrison: “This isn’t Iraq. It’s much more complicated than that.”

política externa militar, especialmente após o sucesso da operação *Desert Storm* no Iraque poucos anos antes. Aqui somos apresentados às dificuldades iniciais dos EUA em lidar com as propriedades da ação que estão tentando realizar: uma intervenção armada e uma caçada humana em um ambiente urbano não pode ser realizada segundo os mesmos princípios e táticas de uma guerra aberta e declarada entre Estados. Uma das principais características da guerra global, é justamente o fato de ela ser travada não mais apenas entre Estados e muito menos entre exércitos bem definidos. Durante todo o primeiro ato, que dura cerca de 40 minutos, esta tensão entre militares e policymakers é enfatizada e o filme tende sempre em favor da perspectiva dos militares (KLIEN, 2005, p. 434).

Neste 1º ato, o filme procura construir uma certa reflexão a respeito da necessidade da presença americana na região, seria essa de fato uma guerra “dos outros” ou é algo que de fato ameaça a estabilidade da sociedade internacional por violar os valores por ela estabelecidos, principalmente os de direitos humanos? No contexto pós-Guerra Fria, no qual os EUA estavam tentando posicionar sua hegemonia e estabelecer uma Nova Ordem Mundial, os valores de defesa dos Direitos Humanos de fato forneceram o suporte para suas iniciativas políticas e militares, mas como isso seria interpretado pelos soldados – e pela audiência?

O filme nos proporciona um breve momento para pensarmos essas questões. Quando os soldados estão interagindo na noite anterior à operação e começam a conversar a respeito dos somalis e de suas tradições, até ridicularizando-as, alguns deles começam a provocar um colega, por ele presumivelmente “amar os somalis”. Este colega é o sargento Eversmann, que tenta explicar seu posicionamento:

Eversmann: “Vejam, essas pessoas não tem trabalhos, não tem comida, não tem educação nem futuro. Eu só acho que, quero dizer, existem duas opções para nós: nós podemos ou ajudar ou sentar e assistir pela CNN ao país ser destruído.”

Ao que um soldado mais cético responde:

Kurth: “eu não sei vocês, caras, mas eu fui treinado para lutar. Você foi treinado para lutar, sargento?”

Eversmann: “bem, eu acho que fui treinado para fazer a diferença, Kurth”¹⁴

¹⁴ Eversmann: “Look, these people, they have no jobs, no food, no education, no future. I just figure that we have two things we can do. Help, or we can sit back and watch a country destroy itself on CNN. Right?” Kurth: “I don’t know about you, guys, but I was trained to fight. Were you trained to fight, sergeant?” Eversmann: “I think I was trained to make a difference, Kurth.”

No filme, Eversmann representa a voz do idealismo, no entanto, é um idealismo subsumido ao dever, como soldado, Kurth o lembra que independentemente dos motivos, eles foram treinados para lutar. O contraponto mais consistente ao idealismo bem medido de Eversmann é representado, contudo, na figura do Sargento da força Delta, Norm “Hoot” Gibson. Em um diálogo entre os dois antes de saírem em ação, Gibson diz:

Norm “Hoot” Gibson: “sabe o que eu acho? O que eu acho não faz diferença. Depois que a primeira bala passa perto da sua cabeça, a política e todo o resto saem pela janela”¹⁵

Um importante elemento do filme que gostaríamos de destacar é o modo como ele retrará a convivência dos soldados, tanto em ação quanto em seus momentos de descanso, eles parecem se divertir uns com os outros, aproveitam a companhia de seus colegas. Alguns se concentram em jogos de tabuleiro, outros desenham e alguns divertem a si e aos outros fazendo impressões cômicas de seus superiores. As sequências que retratam a união e o companheirismo que os soldados criam entre si não servem apenas como “alívio cômico”, apesar de serem importantes nesse sentido, especialmente em um filme no qual dos seus 144 minutos de duração, cerca de 100 são dedicados a retratar uma sangrenta batalha. Essas cenas são dignas de nota por duas razões principais.

Primeiramente, essas sequências ajudam a audiência a assentar empatia com os personagens pois, ao retratarem esses soldados considerados heróis fazendo atividades que nós podemos fazer com nossos amigos, é possível estabelecer uma aproximação entre personagens e público. Em segundo lugar, retratar o exército – a atividade militar de modo geral – como algo que proporciona momentos divertidos, prazerosos, onde é possível fazer grandes amizades e, acima de tudo, é um ambiente fraterno e generoso apesar das rígidas linhas de comando, dos treinamentos e dos riscos envolvidos. Em *Black Hawk Down*, com a ajuda de cenas como essas, percebemos a exaltação dos soldados e da instituição militar apesar de ser um filme que se propõe a retratar os horrores da guerra.

O dia amanhece, temos então uma sequência que começa com um homem em vestes islâmicas brancas, entoando uma canção em árabe. No deserto, um homem faz sua prece ao lado de um fuzil que ele em seguida pendura ao seu lado, presumimos que ele seja um dos “soldados” de Aideen. Essa sequência tem um simbolismo forte, ela associa, ainda que não tenha sido essa a intenção, a imagem do islamismo com a violência e o terror. Como abordamos anteriormente nessa dissertação, a associação entre islamismo e violência é um elemento

¹⁵Gibson: “You know what I think? Don't really matter what I think. Once that first bullet goes past your head, politics and all that shit just goes right out the window.”

constante nos filmes de Hollywood, sendo, portanto, um fator que pode influenciar a formação de uma perspectiva negativa dos povos islâmicos por parte da audiência. Consequentemente, esses filmes favorecem o apoio popular às ações militares em regiões de maioria islâmica por considerar essas populações como ameaças (DODDS, 2008).

Por ser um filme sobre a batalha, em Falcão negro em perigo a logística é um elemento fundamental e a audiência precisa saber os detalhes do plano de ação, nesse sentido, os pormenores da ação são apresentados em uma sequência na qual é retratada uma reunião do general com os sargentos das forças Delta e *Ranger*.

General Garrison: “A reunião no gabinete de Aideed pode ocorrer às 15:00 [...]. Dois homens do 1º escalão podem comparecer: Omar Salad, principal conselheiro de Aideed e Abdi Hassam Awale, ministro do interior. São eles que queremos. Iremos hoje. Às 15:45 a força Delta entrará no edifício e capturará os suspeitos. Força *Rangers*: 4 esquadrões sob o comando do capitão Steele chegarão às 15:46 e formarão um retângulo ao redor do edifício [...]. Força de remoção: a coluna de veículos do tenente coronel McKnight chegará às 15:47 [...] esperando o sinal. Quando o Delta autorizar, os homens de McKnight colocarão os prisioneiros nos caminhões. Assim que isso ocorrer, os esquadrões *Ranger* irão para o edifício, subirão nos veículos e todos percorrerão 5km de volta à base [...]. Tempo máximo para a missão: não mais que 30 minutos”.¹⁶

Ao final de sua apresentação, Garrison acrescenta mais uma observação importante, segundo ele, em relação aos equipamentos e meios de transporte utilizados, “Washington, em toda a sua sabedoria”¹⁷ não acatou seu pedido por aeronaves AC-130 spectre, que são blindadas e mais rápidas por serem muito “exageradas” para uma missão tão rápida e específica. A ideia que esse comentário transmite é a de que o Departamento de Defesa não quis investir mais na missão e que isso implicava na necessidade de utilizar aeronaves não adequadas.

¹⁶ General Garrison: “A meeting of Aidid's senior cabinet may take place today at 1500 hours. I say "may" because we all know by now with the intel we get on the street, nothing is certain. This is actual intel confirmed by three sources. Two tier-one personalities may be present: Omar Salad, Aidid's top political advisor and Abdi Hassan Awale, interior minister. These are the guys we're after. Today we go. Same mission template as before. will infiltrate the target building and seize all suspects within. Security Force Rangers: 4 Ranger chinks, under command of Capt. Steele will rope in at 15:46 and hold a four-corner perimeter around the target building. No one gets in or out. Extraction Force: Lt. Colonel McKnight's humvee column will drive in at 15:47 on Hawlwadig Roadm and hold just short of the Olympic Hotel. Wait for the green light. Now once Delta gives the word McKnight's column will go to the target and load the prisoners onto trucks. Immediately after the prisoners are loaded the four Ranger chinks will collapse back to the target building load up on Humvees and the entire ground force will exfil the 3 miles back to base. Mission time: no more than 30 minutes.”

¹⁷ Garrison: “Washington, with all it's wisdom...”

De acordo Bowden, autor do livro que inspirou o filme, muitos veteranos da batalha de Mogadíscio acreditam que se a administração Clinton tivesse permitido o uso das AC-130 Spectre, muitos dos seus colegas teriam sobrevivido. No entanto, de acordo com a investigação que Bowden conduziu, não houve um pedido formal de Garrison por essas aeronaves, além disso, a decisão do Departamento de Defesa de conceder aos soldados apenas os Black Hawks e Little Birds se deu por preocupações diplomáticas. Considerando que as forças da ONU ainda estavam tentando promover negociações entre os chefes das várias milícias que lutavam entre si na Somália, agir com excesso de força poderia prejudicar as negociações entre os líderes mediadas pela ONU. Por fim, antes de os soldados finalmente saírem para a ação, o general os recorda da importância de seguirem as regras do jogo (*rules of engagement*), eu seja, respeitarem as regras de batalha e um apelo, não deixar nenhum homem para trás.¹⁸

O final do primeiro ato é composto por uma sequência de cenas em que, ao som de uma música estimulante e profundamente estadunidense: o rock'n roll, são retratados por vários ângulos e em plano americano os Black Hawks, Little Birds, jipes, armas e soldados. São embelezados exaltando também a organização e a superioridade tecnológica em comparação com as forças e organização da milícia, que é apresentada na sequência seguinte. Não é de se surpreender que os soldados estejam confiantes e até ansiosos para realizar a captura. Um importante recurso utilizado pelo diretor foi o de colocar nos capacetes dos soldados etiquetas com os seus nomes, segundo Scott, isso foi necessário porque nas cenas de batalha que viriam em seguida os soldados todos pareciam iguais e seria difícil para a audiência diferenciá-los. Os somalis, por sua vez, não tem nomes, são praticamente “em termos de identidade e humanidade individual [...] similares à pungente fumaça através da qual os soldados americanos voam [...]” (NELLS, 2004, p. 19).

Assim que as forças americanas saem da base, um jovem que os observa à distância e para quem os próprios soldados acenam amigavelmente, tira de seu bolso um celular, quem atende à chamada é uma criança que, por sua vez, leva o telefone até um dos chefes da milícia. Entre esses personagens praticamente não há falas, o jovem próximo à base simplesmente posiciona o telefone em direção aos helicópteros e o som é o suficiente para que eles possam compreender o sinal. É interessante observar que são poucas as oportunidades em que os inimigos tem alguma voz e de modo geral também a população somali. Apenas em duas oportunidades o filme lhes permite falar e em ambas os personagens afirmam que a guerra civil é um assunto particular e

¹⁸ “Leave no man behind”, esse lema que é repetido várias vezes durante o filme foi incorporado aos cartazes e pôsteres promocionais.

até saúdam a guerra. Atto, na cena com o general Garrison afirma que o conflito dará início a um mundo novo, e mais à frente no filme o captor de um dos soldados americanos afirma:

Captor somali: “Você realmente acredita que se vocês capturarem o general Aideed nós iremos simplesmente baixar nossas armas e adotar a democracia americana? Que a matança irá parar? Nós sabemos isso: sem vitória não pode haver paz. Sempre haverá guerra, entende? Esse é o modo como as coisas são em nosso mundo”¹⁹

Por um lado, se esse monólogo pode ser interpretado como uma crítica à operação *Restore Hope*, ou seja, uma tentativa de questionar a racionalidade da missão e a própria política externa americana, por outro ela também implica a ideia de que aquela população é de algum modo mais primitiva e bárbara, portanto incapaz de compreender o conceito de democracia e adotá-la. Em um contexto geral, a associação da violência como sendo uma característica intrínseca àquela população com a falta de caracterização dos personagens “converte os somalis em um pacote de bestas de pele escura” (MITCHELL, 2001). A associação de mulheres, crianças e jovens (de modo geral, dos civis do lado inimigo) com a ação violenta e ilegal é também um recurso desumanizador. Sabemos que de fato há uma grande quantidade de crianças que são utilizadas pelas diversas milícias especialmente na África e que atuam como se fossem soldados lado a lado de homens adultos.

No entanto, ao mesmo tempo, essa associação é poucas vezes inserida em contexto que ajude a compreender as razões pelas quais isso ocorre. No caso de *Falcão Negro em Perigo*, sabemos que o objetivo do filme é tentar reconstituir com o máximo de realismo a batalha de Mogadíscio e não retratar o contexto da guerra civil, mas acreditamos ser importante destacar que esse recurso faz parte de uma tendência de filmes que, intencionalmente ou não, desqualificam a humanidade desses grupos de indivíduos para distanciar a audiência desses personagens e fortalecer o seu argumento a favor da guerra e-ou da ação dos soldados americanos, por mais violentas que sejam.

Um dos exemplos que podemos citar é o filme *Rules of engagement* (Regras do Jogo, William Friedkin, 2000), nesse filme, um coronel do exército americano (Samuel L. Jackson), é acusado de autorizar o abrir fogo contra civis no Iêmen, resultando na morte de 85 deles e em vários feridos, inclusive crianças. Quando o seu advogado (Tommy Lee Jones) vai ao local para realizar uma investigação, ele vê diversas vítimas, entre elas uma garotinha que perdeu a perna

¹⁹ Captor: “Do you really think that if you get General Aideed we will simply put our arms down and adopt American democracy? That the killing will stop? We know this: without victory there can be no peace. There will always be killing, you know, this is the way things are in our world.”

como consequência dos ferimentos naquela ocasião. Somos levados a sentir empatia por ela, toda a cena é construída para isso. No entanto, próximo ao final do filme, o advogado descobre que quem abriu fogo primeiro foi a própria população, não deixando alternativa ao coronel se não dar a permissão para os soldados para atirarem (ou seja, o coronel respeitou “as regras do jogo”) e, numa cena que reconstitui o tiroteio, há um close em na mesma garotinha, que na ocasião segurava uma arma e atirava impetuosamente contra os soldados. Qualquer empatia que poderíamos sentir pela garota e pelos outros feridos que vimos durante o filme é abrandada. Traída, a audiência é levada a acreditar que não se pode acreditar em ninguém do lado inimigo, mesmo nos civis (DODDS, 2008, 227-243).²⁰

No caso de *Falcão Negro em Perigo*, acreditamos que há uma sequência que faz representa o paralelo com o exemplo de *Rules of engagement* no 3º ato, falaremos dela mais adiante. O primeiro ato termina quando os soldados americanos conseguem finalizar a operação e colocam os prisioneiros nos jipes. No momento da remoção, um dos Black Hawks é atacado por um míssil de curto alcance e um dos soldados se desequilibra e cai, o sargento Eversmann e seus colegas descem do helicóptero e partem para resgatá-lo, no processo, outro Black Hawk que estava fazendo a cobertura é abatido, e a batalha começa.

O segundo ato é totalmente dedicado a reconstituir a batalha. Nessa batalha, os soldados americanos lutam contra uma multidão armada com pedras, pistolas, armas automáticas, metralhadoras, lançadores de granadas de míssil, e reduz-se a atenção dada ao potencial americano para enfatizar a violência por parte dos somalis, de todos eles e não só da milícia (NELLIS, 2004, p.19). É principalmente nos mais de 60 minutos de duração do segundo ato que todos os valores mais elevados da ética militar são apresentados: a honra, o companheirismo, o respeito pela hierarquia, a coragem, a inteligência e perspicácia, esses valores são postos à prova diversas vezes nas situações em que os soldados se encontram, e ao mesmo tempo é o respeito a esses valores que os ajuda a se manterem vivos.

São sequências com cenas extremamente rápidas, muitos tiros, em vários momentos é difícil identificar os personagens e é preciso muita atenção para acompanhar o curso dos acontecimentos, enquanto os soldados lutam para se proteger e sobreviver e precisam esperar que a fumaça que cobre a área, produzida por pneus e outros produtos queimados, seja dissipada para facilitar o resgate. Essas cenas foram feitas com a intenção de retratar a batalha com o máximo possível de realismo, mas, ao mesmo tempo, também com o objetivo de impressionar ao máximo o espectador, como o próprio Ridley Scott declarou: “Se você mostra tiros e

²⁰ No ano em que o filme foi lançado, o Comitê de anti-discriminação árabe-americano considerou o filme um dos mais racistas em relação aos árabes já feitos em Hollywood (WITHAKER, 2000).

explosões e armas de super-velocidade por quase duas horas, a audiência vai ficar extasiada. A abordagem básica é surpreender a audiência. Eu fui para esse projeto com isso em mente” (HART apud KLIEN, 2008, p. 438).

Se essa foi a perspectiva dos produtores e do diretor do filme, por outro lado, o excesso de pretensão realismo se mostra como sendo um importante “mecanismo de distração das dimensões políticas e históricas da situação” (NELLIS, 2004, p. 17-18), ou seja, do ponto de vista da audiência isso resulta em pouco tempo para se preocupar com os outros aspectos do filme e pouco tempo para qualquer reflexão. Segundo o crítico de cinema Stephen Hunter: “é tudo muito intenso para que a parte racional do cérebro se acalme; ao invés disso, você está simplesmente lá, correndo, se esquivando, desejando que você tivesse mais munição, sorte ou coragem, e desejando que a coisa toda acabe. Você sai [do cinema] tremendo e sentindo-se fraco” (HUNTER, 2002)²¹. Hunter sublinha um ponto importante: o extenso tempo dedicado às sequências de cenas de batalha, intensas e envolventes, ajudam a fortalecer a empatia com os soldados, o espectador pode se sentir lá. “Claramente, a intenção é fazer a audiência simpatizar com os sacrifícios dos soldados, mas não refletir criticamente sobre o conflito [...]” (KLIEN, 2008, p. 438).

Finalmente, após 15 horas em uma batalha urbana na qual todos, exceto os seus companheiros, eram inimigos (declarados ou em potencial), o comando do exército americano e os capacetes azuis conseguem estabelecer um perímetro de segurança e enviar veículos para escoltar os soldados até a base da ONU. Quando os veículos da ONU chegam ao local, os soldados paquistaneses que foram designados para a região não permitem que os soldados americanos entre nos tanques, ao invés disso os capacetes azuis, de um modo bastante áspero e até insensível, mandam os soldados americanos irem no teto (o que os tornaria alvos ainda mais fáceis para os inimigos) ao invés disso, os soldados correm ao lado dos tanques, utilizando os veículos como cobertura. No trajeto para fora do centro de Mogadíscio, o comboio para um momento para permitir que um senhor possa atravessar, em câmera lenta vemos que ele carrega uma criança morta, possível vítima dos acontecimentos do dia e noite anteriores. Esta é uma cena dedicada a destacar o fato de que a guerra fez vítimas inocentes entre os Somalis, e de aproximar a audiência dessas vítimas.

Na sequência seguinte, vemos o quanto os soldados em não atingir civis inocentes e respeitar as regras de batalha, em uma cena eles ficam preocupados quando uma mulher corre próximo ao fogo cruzado. Logo em seguida, outra mulher pega o fuzil de um miliciano atingido pelos

²¹ Stephen Hunter foi o ganhador do prêmio Pulitzer na categoria de Crítica em 2003.

americanos e aponta em direção aos soldados, de acordo com as regras do jogo, eles são obrigados a responder à altura. Para ficar mais claro, destacamos dois aspectos dessa composição de sequências: 1º - o modo como o filme sempre procura evidenciar o quanto os soldados americanos se preocupam em não atingir os civis em oposição ao modo desordenado e imprudente da milícia e, 2º - que o momento destinado a mostrar essa última cena de ataque por parte de um civil aos soldados tenha sido logo após àquela na qual um homem caminha carregando uma criança morta. A composição dessa sequência transmite a mensagem de que essas vidas não merecem todo o cuidado que os soldados tinham com elas pois essas pessoas não seguem os mesmos valores éticos, não tem respeito nem sequer pela própria vida e estão dispostas a atacar quem quer que seja.

Em outras palavras, a mensagem que essa composição de sequências deixa é a de que, quando se trata do inimigo, qualquer um, seja homem, mulher ou criança, é perpetrador de violência, o que reforça a imagem desumanizada dessas pessoas; ainda que em seguida vejamos crianças sorrindo para os soldados, os saudando afetuosamente, correndo com eles como se fosse uma brincadeira da qual elas e os soldados estariam participando juntos e uma multidão feliz em vê-los chegar à base da ONU. Essa mensagem desumanizadora se fortalece ao final, quando o filme nos informa que “Mais de 1000 somalis foram mortos, e 19 soldados americanos perderam suas vidas”. Essa distinção entre “morrer” e “perder a vida” é muito forte e carregada de relativização. Afirmar que alguém perdeu a vida em oposição a alguém que morreu transmite a impressão de que o primeiro tinha mais valor, mais potencial e que sua vida tinha mais sentido, como se as vítimas somalis estivessem apenas “existindo”, como qualquer outro ser vivo. Esse aspecto nos leva à reflexão de Judith Butler a respeito de como o luto seletivo tem implicações políticas, e a mídia e a indústria cultural tem um papel importante na construção da percepção de quais vidas merecem o luto e, conseqüentemente, merecem ser mais protegidas, e quais não merecem o mesmo (BUTLER, 2009, p. 45-78).

Quando os soldados finalmente entram na base da ONU, eles são imediatamente recebidos por soldados paquistaneses que lhes oferecem água em copos organizados sobre uma travessa em uma mão e na outra seguram toalhas brancas. Essa cena desqualifica bastante o efetivo paquistanês, principalmente se considerarmos que anteriormente eles foram retratados como covardes e insensíveis ao buscarem os soldados americanos, mas, além disso, também desqualifica a própria ONU. Desde o início do filme ela é posicionada como uma instituição incompetente que permitiu com que a situação chegasse ao extremo, e muito disso tem a ver com o fato de que o seu efetivo militar é composto por forças mal treinadas e incompetentes, na verdade, sabemos que a ONU não possui exército e que ela depende de efetivos emprestados

de outros países para as suas missões. Ao mesmo tempo, tudo isso ajuda a valorizar a imagem dos soldados americanos e de modo geral a fortalecer a mensagem pró soldado do filme.²²

Alguns elementos do 3º ato reforçam a mensagem pró soldado:

1º - quando o soldado mais cético e alheio a questões políticas e idealismo, Norm “Hoot” Gibson, decide voltar quase que imediatamente para Mogadíscio para resgatar os soldados que possam ainda estar lá. Hoot então explica a Eversmann, - e à audiência – porque ele vai se colocar em risco novamente:

Norm “Hoot”: “Quando eu chegar em casa, as pessoas me perguntarão: ‘Hoot, porque você fez isso? Você é um viciado em guerra?’ E eu não direi nada. Por que? Porque eles não entenderão. Eles não entenderão porque fazemos isso. Eles não entenderão que isso tem À ver com o companheiro ao seu lado, isso é tudo.”²³

O seu pragmatismo, respeito ao dever e senso de honra e companheirismo superam qualquer ideal e isso é ética do soldado em seu ponto máximo. Esse pragmatismo o torna corajoso o suficiente para enfrentar Mogadíscio novamente e sozinho.

2º - o monólogo do Sargento Eversmann direcionado ao corpo de um soldado morto. Nesse monólogo, Eversmann se mostra bem menos idealista, e ele reconhece que ser herói é uma questão de dever:

Eversmann: “[...]. Eu acho que tudo mudou. Eu sei que eu mudei. Sabe, um amigo meu me perguntou antes de eu chegar aqui... ‘por que vocês vão lutar a guerra de outros? O que? Vocês acham que são heróis?’ E eu não soube o que responder, mas se ele me perguntasse de novo eu diria “‘não!’ Ninguém pede para ser um herói, às vezes as coisas só acontecem desse jeito”²⁴

3º - a leitura em voz off da carta de um dos soldados para a sua família.

²² Deixando de lado as críticas à forma como a ONU é organizada, o importante é levarmos em consideração que ela é uma instituição que preza pela diplomacia como forma de resolução de conflitos e que, ainda que os EUA tenham sido entusiasta da ONU durante décadas, nos anos 1990 havia uma tendência do Departamento de Defesa para rever alguns dos princípios que regem as relações na Sociedade Internacional considerando a multiplicidade de ameaças que poderiam influenciar na hegemonia americana, o que influenciou a permissão pela ONU das chamadas “intervenções humanitárias” com vistas a eliminar com a ajuda de reforços militares ameaças à Sociedade Internacional com base no argumento de defesa dos Direitos Humanos.

²³ Norm “Hoot”: When I go home, people ask me, “HeyHoot, why do you do it, man? Why? You some kinda war junkie?” I wouldn’t say a goddamn word. Why? People won’t understand. They wouldn’t understand why we do it. They won’t understand that it’s about the guy standin’ next to ya. And that’s it. That’s all it is.

²⁴ Eversmann: “I think everything’s changed. I know I’ve changed. You know, a friend of mine asked me before I got here . . . “Why are you going to fight somebody else’s war? What, do you all think you’re heroes?” And I didn’t know what to say at the time, but if you asked me again I’d say “no.” I’d say there’s no way in hell. Nobody asks to be a hero. It sometimes just turns out that way.”

Mas a mensagem pró soldado é difícil de ser desassociada de uma mensagem pró guerra, ainda que tenha sido esse o objetivo do filme considerando que, na medida em que o filme pouco se detêm na explicação do contexto da batalha, e exalta os valores americanos assim como a ética do soldado, quando, por fim, temos a lista com os nomes dos soldados mortos ao som de uma música lamuriosa, o filme se assemelha a um memorial do que a uma crítica. O fato de a missão ter sido politicamente irracional ou mal planejada se torna irrelevante no decorrer do filme a ponto de o filme se tornar um espetáculo da batalha (KLIEN, 2005, p. 436). Não é de se surpreender que, segundo Chris Kyle, em sua biografia, filmes como Falcão negro em perigo e outros tenham sido projetados para os soldados (KYLE; MCEWEN; DEFELICE, 2012, p. 48); filmes como esses promovem com muito mais força uma mensagem de que é preciso sustentar a ética do soldado acima de qualquer ideal ou crítica, e não só entre os soldados como também entre a população civil. No limite, influencia toda a percepção da política externa como uma questão de logística militar e coragem em batalha acima da diplomacia. Afinal, é difícil ser a favor dos soldados e valorizar suas ações e ser contra a guerra, uma vez que para que eles possam agir, é preciso que exista uma guerra.

Stephen Klien afirmou que o filme teve o efeito de ajudar a encorajar as audiências a simpatizarem com os militares e com o discurso pró guerra do momento (KLIEN, 2005). Segundo o crítico de cinema Evan Thomas, em sua resenha do filme feita em 2008, já com o devido afastamento temporal tanto do lançamento do filme quanto dos eventos de 11 de setembro e da guerra do Afeganistão e do Iraque na luta contra o terror, Falcão negro em perigo é um exemplo da fascinação dos americanos pela guerra, e um dos mais significativos da campanha de George Bush na “Guerra ao Terror”, pois:

[...] o filme foi lançado apenas três meses após o 11 de setembro, [...] foi um sucesso comercial e de crítica [...]. Sua versão pode ter sido anti-guerra na superfície, mas que acredito que foi fundamentalmente pró guerra. O filme tem cenas brutais, mas também tem cenas de coragem, estoicismo e honra. O resultado foi um rebuliço, e pareceu aumentar o desejo dos americanos por uma guerra triunfante para vingar o 11 de setembro (THOMAS, 2008)

Podemos de fato identificar a importância do elemento de vingança no 3º ato do filme quando um dos soldados feridos ao conversar com seu comandante pergunta se eles irão voltar para capturar e se vingar, ao que o comandante afirma que sim, o soldado então como se ordenasse diz ao comandante que não volte sem ele, que ele ainda pode fazer o trabalho.

Não é nosso objetivo aqui fazer uma avaliação a respeito da influência do filme na arregimentação do apoio à ‘Guerra contra o terror’, nosso objetivo foi apenas o de identificar

nele os elementos que achamos importantes na construção imagética e retórica da guerra e dos inimigos, especificamente no caso das intervenções humanitárias do início da década de 1990.

A invasão à Somália foi a maior e a mais longa ação militar internacional dos EUA desde o Vietnã, e nela, assim como no Vietnã, o inimigo foi subestimado. Por fim, tanto a missão para extinguir a milícia de Aideen quanto toda a operação UNISOM foram fracassos que fragilizaram a ONU e influenciaram a política externa dos EUA. O fato de a Sociedade Internacional e principalmente os EUA demorarem para agir em Ruanda um ano depois é consequência desse “trauma”. Ainda assim, na década de 1990 o Conselho de Segurança autorizou as seguintes intervenções humanitárias: Bósnia e Herzegovina (1992-5), Ruanda (1994), Haiti (1994), Albânia (1997), Serra Leoa (1997-2000) e Timor Leste (1999).

Ou seja, de polêmica e de não estar prevista na Carta da ONU, a justificativa de defesa dos direitos humanos para se empreender intervenções militares, dando origem às “intervenções humanitárias”, se tornou comum e utilizada largamente, muitas vezes sem a devida reflexão e consenso tanto por parte dos *policymakers* quanto por parte da opinião pública. Acreditamos que a forma como a mídia e a indústria cultural retrata e reconstitui esses conflitos para uma ampla audiência influencia na percepção pública a respeito das questões de política internacional, da guerra, dos inimigos externos e nas suas opiniões sobre a forma de lidar com essas questões. Ou seja, os produtos e mensagens da mídia e da indústria cultural criados nesse complexo militar-midiático tem um papel importante na redução da crítica a uma visão de política externa que promove essas ações, na medida em que apoiar os soldados e sustentar a ética militar nas questões de política se torna uma barreira para o pensamento crítico e impulsiona um patriotismo exacerbado (KLIEN, 2005, p. 440-444).

IMAGENS

Falcão Negro em Perigo

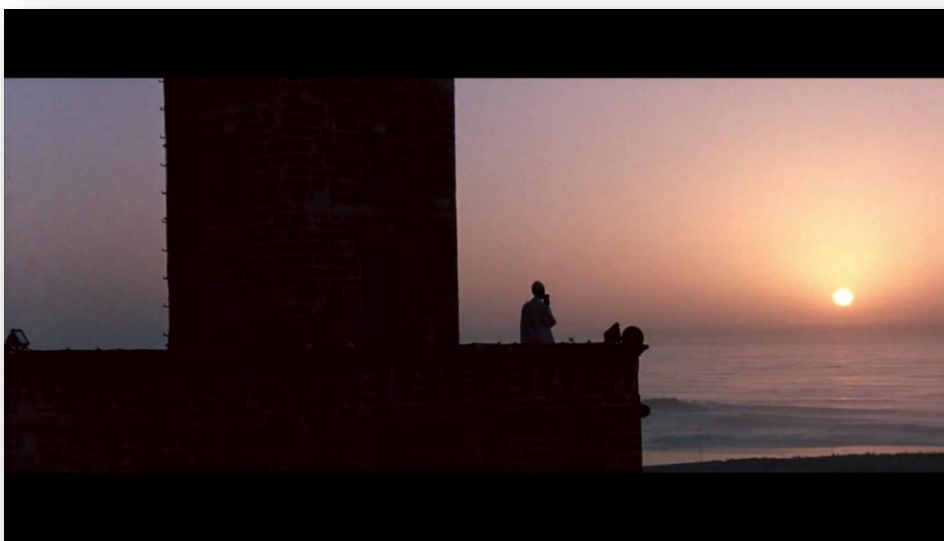


Figura 46. Falcão Negro em Perigo, prece islâmica.



Figura 47. Falcão Negro em Perigo, prece islâmica.



Figura 48. Falcão Negro em Perigo, prece islâmica.

Figuras 46 a 48, na página anterior - Prece islâmica e associação da religião à violência .



Figura 49. Cena do filme Regras do Jogo, 2000.



Figura 50. Cena do filme Regras do Jogo, 2000.



Figura 51. Falcão Negro em Perigo, soldados chegam à base da ONU.



Figura 52. Falcão Negro em Perigo, soldados chegam à base da ONU.

Figuras 51 e 52, soldados americanos chegam à base da ONU e são recebidos pelos soldados paquistaneses.

1.3. A “Guerra ao Terror”

Em 11 de setembro de 2001, 4 aviões da companhia American Airlines que faziam voos domésticos foram sequestrados por homens associados ao grupo terrorista Al-Qaeda, dois aviões foram intencionalmente chocados contra as torres do WTC, um atingiu parte do Pentágono e o terceiro sofreu uma queda antes de atingir o seu alvo que provavelmente seria a Casa Branca, em Washington.

Aquele dia marcou a sociedade americana e toda a sociedade internacional tanto pela violência dos ataques quanto pelo fato de que nem mesmo a superpotência do sistema internacional estava segura contra o terrorismo internacional, mais que isso, ficou claro que os grupos terroristas haviam adquirido enorme capacidade de ataque e expertise. Como resposta, os Estados Unidos se empenharam em uma campanha contra a Al-Qaeda no Afeganistão e em seguida ampliou sua campanha para a luta contra o terrorismo, ou melhor, na “Guerra ao Terror”.

No entanto, logo nos primeiros momentos da Guerra ao Terror uma questão precisava ser trabalhada: considerando que os inimigos não eram exércitos declarados e nem tinham representação diplomática, seria impossível combatê-los do modo tradicional, ou seja, exército contra exército. O Departamento de Defesa não possuía a expertise para realizar caçadas humanas e o exército não realiza missões de inteligência da forma como seria necessário para capturar e/ou matar terroristas, nesses aspectos, a Central Intelligence Agency, a C.I.A. possuía muito mais conhecimento, prática e recursos. Partindo dessas constatações, o governo americano concedeu à C.I.A um direito que ela havia perdido na década de 1970: o direito de conduzir missões de captura e execuções seletivas. Desse modo, partir dos últimos meses de 2001, a C.I.A, uma agência cujo orçamento havia sido reduzido em mais de 20% durante a década de 1990 e que estava afastada de questões políticas, voltou a se tornar fundamental para a Casa Branca, e o setor especial da C.I.A relacionado ao terrorismo, o Centro Contraterrorista, antes pequeno, “tornara-se o frenético posto de comando da guerra” (MAZZETTI, 2016, p. 23).

A invasão ao Afeganistão começou oficialmente em 07 de outubro de 2001, com o aval das Nações Unidas, no entanto, a C.I.A já havia se instalado tanto no Paquistão quando em regiões estratégicas do Afeganistão, no limite, houve uma disputa entre o Departamento de Defesa e a C.I.A para liderar a guerra, e a C.I.A parecia estar no comando.

O novo e estranho conflito também havia subvertido o modo pelo qual os EUA faziam a guerra. A tradicional cadeia de comando – passando da Casa Branca para um comandante de quatro estrelas com um Estado-maior de centenas de homens para elaborar um plano de guerra – foi discretamente contornada. O diretor da C.I.A. era agora um comandante militar conduzindo uma guerra global clandestina com um

Estado-maior fraco e pouquíssima supervisão [...]. Bush queria que Tenet [o então diretor da agência] estivesse presente no Salão Oval para a conferência diária com o presidente [...]. E aquilo em que a Casa Branca estava mais interessada eram os resumos sobre os paradeiros de membros da Al-Qaeda, e não em temas mais amplos tais como o grau de suporte que gozava a organização terrorista no mundo islâmico ou o impacto que as Forças Armadas americanas pudessem ter na formação de novos militantes. A C.I.A adequou seus esforços às expectativas (MAZZETTI, 2016, p. 25-26).

Essa mudança na linha de comando e as novas táticas ajudaram a configurar uma nova forma de guerra: a guerra global. Além de os Estados Unidos começarem a agir unilateralmente e a desqualificar as diretrizes e as recomendações internacionais para conflitos armados, o país também começou a promover ataques não informados em países com os quais não havia guerra declarada para tentar capturar e matar terroristas. A lista de inimigos passou a crescer consideravelmente, e a guerra tornou-se cada vez mais complexa e global. As recomendações que vinham sendo feitas pelo Departamento de Defesa desde o início da década de 1990, de poupar os soldados e utilizar mecanismos precisos e “limpos” nas guerras, foi posta em prática e o uso de drones se tornou prática comum tanto para a C.I.A quanto para o exército. Além disso, para que as operações de caçada humana e bombardeios em locais onde não havia guerra declarada contra os EUA pudessem justificadas, foram elaboradas novas interpretações jurídicas dos direcionamentos tradicionais: foram criadas as concepções de “Guerra ao Terror” e “guerra preventiva”

A guerra global americana justificada por meio dessas concepções resultou em uma maior repulsa aos EUA no mundo árabe e, conseqüentemente, na formação de outros grupos terroristas. No entanto, a C.I.A de fato obteve seus sucessos, ela foi capaz de capturar e executar diversos membros de grupos terroristas e esses fatores ajudaram a restaurar um pouco a imagem da agência. Ela parecia mais perspicaz, flexível, e mais acessível tanto para a Casa Branca quanto para a sociedade.

De fato, a agência vinha buscando restaurar a sua imagem há alguns anos, e para isso contratou pela primeira vez um agente de relações com os setores do entretenimento, o seu antigo agente Chase Brandon, nas palavras dele “ano após ano” a C.I.A viu sua reputação ser ‘constantemente manchada por flagrantes e feias deturpações de sua imagem’ sobre o que ela é e o que ela defende” (BIRKHOOLD, 2014, p. 26-27). Brandon sabia que a C.I.A não poderia fornecer helicópteros ou outros equipamentos militares para os filmes de Hollywood, mas poderia fornecer informações que ajudariam a tornar os enredos dos filmes de investigação mais verídicos e isso interessou os produtores, em troca, a agência conseguiria “projetar uma imagem favorável de si mesma para aumentar o apoio congregacional e público” (BIRKHOOLD, 2014, p. 29), (SHOU, 2016).

Com o fundamental papel da C.I.A nas missões da Guerra ao Terror, o interesse de Hollywood na agência cresceu e a agência foi capaz de promover sua imagem em muitos filmes a partir dos anos 2000. Infelizmente, ao contrário dos filmes que recebem apoio do Departamento de Defesa, é muito difícil identificar quais filmes de fato receberam suporte direto da C.I.A, sabe-se, contudo, que a série de T.V. *Alias* (*Alias – codinome perigo*, J.J. Abrams, 2001-2006) e o filme *The Recruit* (*O novato*, Roger Donaldson, 2003), receberam auxílio da agência. A atriz Jeniffer Gardner, que interpretava a protagonista de *Alias*, chegou a fazer parte dos vídeos institucionais da C.I.A. e no caso do filme *The Recruit*, um vídeo da C.I.A foi incluso como extra no D.V.D do filme. No entanto, um dos mais notáveis casos de colaboração entre a C.I.A e Hollywood é o filme *Zero Dark Thirty* (*A Hora mais Escura*, Kathryn Bigelow, 2012).

1.3.1. A hora mais escura (Zero Dark Thirty)

Kathryn Bigelow foi a primeira (e até o momento da redação desta dissertação) a única mulher a ganhar o prêmio Oscar na categoria melhor direção, na ocasião ela recebeu o prêmio pelo seu trabalho no filme *The Hurt Locker* (*Guerra ao Terror*, 2009). O filme retrata as operações de uma equipe antibombas no Iraque ocupado. *The Hurk Locker* é um filme cujo olhar se afasta da psiquê dos personagens e procura se ater aos fatos, quase que de modo documental-jornalístico. No entanto, esse aparente distanciamento ao mesmo tempo aponta para a investigação da relação de alguns soldados para com a guerra contemporânea, especialmente a invasão ao Iraque.

Para alguns, a guerra que se torna um esporte, uma fonte de excitação, uma obsessão, muito mais do que uma obrigação patriótica. Por exemplo, quando o protagonista do filme, o sargento William James (Jeremy Irons), volta para os EUA para passar um tempo com sua esposa e filho, ele se sente perdido, apático, para ele toda a rotina da vida civil é tediosa e ele se sente satisfeito e mais feliz quando está no Iraque. Ao mesmo tempo em que o filme trata da guerra como um vício ou uma obsessão talvez da própria sociedade americana, ou mesmo da guerra como um sistema que cria indivíduos obcecados pela excitação e por isso não conseguem viver o dia a dia comum, Bigelow também retrata as novas características da guerra do século XXI: o palco da guerra são os centros urbanos, sem inimigos declarados e identificáveis e marcada pelo terrorismo que põem em risco tanto a vida dos militares como de civis.

Em 2011, Bigelow e o jornalista e produtor com quem ela havia trabalhado no filme *The Hurt Locker*, Mark Boal, estavam trabalhando em um roteiro sobre a invasão ao Afeganistão e as buscas a Osama bin Laden quando em maio daquele ano uma operação coordenada pela

C.I.A com o apoio do exército havia sido bem-sucedida em capturar e matar bin Laden. Bigelow e Boal decidiram então produzir um filme sobre esta operação e as investigações que a tornaram possível, para isso eles procuraram a C.I.A para pedir suporte para o projeto.

De acordo com os e-mails e outros documentos divulgados após o lançamento do filme, Bigelow e Boal tiveram contato com diversos agentes da C.I.A e até mesmo aos documentos e objetos encontrados na casa onde bin Laden estava escondido (BIRKHOLD, 2014, p. 31-32). Para Bigelow e Boal, essa parceria foi essencial para tornar o filme o mais autêntico possível, para a C.I.A, foi a oportunidade de promover a sua imagem. Maria Half, porta voz do escritório de relações públicas da agência escreveu em um e-mail direcionado a um destinatário não declarado: “[...] nós acreditamos que esse será o filme sobre a operação UBL, e nós queremos que a C.I.A seja o mais bem representada possível” (BIRKHOLD, 2014, p. 34).

Após o lançamento do filme, o Congresso americano exigiu, fazendo uso da Freedom of Information Act, que a C.I.A liberasse documentos e e-mails que registassem a relação da agência com Bigelow e Boal e que informassem em que medida de fato eles tiveram acesso a informações confidenciais que podem ter sido expostas no filme sem autorização, o que significaria uma ameaça à segurança nacional. O Departamento de Defesa também fez suas próprias investigações, com as mesmas justificativas. No entanto, para o filme, essa repercussão foi extremamente favorável, elas foram como uma propaganda ao filme por fortalecer a ideia de que o filme era verossímil e “[...] o público foi inevitavelmente inspirado a considerar o filme como um verdadeiro relato da caçada a Osama bin Laden” (BIRKHOLD, 2014, p. 40).

A Hora mais Escura se tornou um sucesso de bilheteria e de crítica, concorreu a diversos prêmios importantes da indústria cinematográfica internacional. Mas esse é também um dos mais importantes filmes sobre a “Guerra ao Terror”, nele estão presentes elementos que nos ajudam a pensar a forma e as motivações dessa guerra complexa e difusa no decorrer de quase 10 anos de caça a Osama bin Laden. A expressão “*zero dark thirty*” é comum nas agências de investigação e nas forças armadas americanas, ela faz referência aos 30 minutos após a meia noite, que seria um momento da noite extremamente escuro e silenciosos, mas seu significado vai além, se refere a questões secretas, obscuras. Com esse título a diretora transmite a ideia de como foi a operação para encontrar bin Laden: marcada por segredos e ações que não podiam ser declaradas, a própria operação tinha que ser completamente escondida das autoridades políticas de outros países.

O filme é dividido em 4 partes bem marcadas por letreiros que as identificam:

1ª – The Saudi Group (O grupo saudita): se concentra na procura pelos membros da Al-Qaeda e seus colaboradores.

2ª – Human Error (falha humana): o elo entre bin Laden e o restante do grupo era um mensageiro chamado Abu Ahmed, ele seria um mensageiro de confiança. Apesar de alguns prisioneiros afirmarem que Ahmed teria sido morto no Afeganistão, Maya tem a certeza de que ele ainda está vivo. Descobre-se que ele de fato ainda está vivo e Maya consegue suporte para procurar Ahmed no Paquistão.

3ª - The Meeting (O encontro): as buscas a Abu Ahmed leva a C.I.A a encontrar a casa onde bin Laden se escondia, na cidade paquistanesa Abbottabad, Maya então vai até a sede da agência e se encontra com o diretor geral da C.I.A, Leon Panetta (interpretado por James Gandolfini).

4ª – The Canaries (Os canários): Essa última parte do filme retrata a operação que resultou na captura e assassinato de Osama bin Laden. “Canários” foram os membros de elite da marinha que realizaram a missão.

Bigelow utilizou nesse filme recursos similares aos utilizados em *The Hurt Locker*, ela procurou dar ao filme um aspecto documental tanto por distanciar a narrativa da vida e da psiquê dos personagens quanto por tirar o máximo proveito da luz e sons naturais. Mas um dos elementos reais utilizados no filme que causou extrema controvérsia foram as chamadas de emergência feitas por algumas vítimas dos ataques ao WTC e uma ligação feita por um homem à sua mãe enquanto estava em um dos aviões sequestrados.

Em seguida, o filme dá um salto temporal de 2 anos e nos transporta para um quarto por onde feixes de luz atravessam o teto. A porta se abre abruptamente e um agente da C.I.A, Dan (Jason Clarke), acompanhado por uma mulher usando uma máscara que cobre toda a cabeça entram, no centro está o prisioneiro Ammar, muito abatido mas se mantém de pé, rodeado por outros três homens também com os rostos cobertos. Dan é o único que não esconde o rosto e lhe diz:

Dan: “Você é meu, Ammar. Você pertence a mim. Olhe para mim, Ammar”

Ammar mantém a cabeça baixa, e Dan levanta e voz dizendo:

Dan: “Se você não olhar para mim quando eu falar com você, eu te machuco. Se sair de cima desse tapete, eu te machuco. Se você mentir para mim, eu vou te machucar!”²⁵

Dan então pede para que todos saiam, a mulher que o acompanha retira a máscara, ela não está assustada ou incomodada com o que viu. Inspirada em uma verdadeira agente da C.I.A que

²⁵ Dan “You’re mine Ammar, I own you. Look at me.” “If you don’t look at me when I talk to you, I hurt you. If you step off this mat, I hurt you. If you lie to me, I hurt you”

foi importante para as investigações que ajudaram a encontrar bin Laden, Maya (Jessica Chastain) é uma agente recém-chegada ao Paquistão para trabalhar especificamente nas buscas a membros da Al-Qaeda. Dan faz uma provocação ao dizer que ela vestiu a melhor roupa para o seu primeiro dia quando ela teria que acompanhar os interrogatórios em lugares como esse. Eles estão em um dos chamados *black site*, os locais escondidos da C.I.A em países como Paquistão, Afeganistão, Polônia e Romênia (entre outros) onde eram presos e interrogados os supostos membros e colaboradores de grupos terroristas, esses *black sites* existiram de fato e são fatos conhecidos que se fazia uso de tortura durante os interrogatórios, os prisioneiros não possuíam suporte legal e não podiam se comunicar com ninguém. Mas Maya diz que eles deveriam retornar e continuar o interrogatório, Dan pede para que ela coloque a máscara novamente mas ela recusa e pergunta se Ammar um dia será solto, ao que Dan responde: “nunca”.

Ammar é um dos colaboradores da Al-Qaeda, ele e seu tio cuidavam das finanças da rede terrorista; eles ajudavam a transferir dinheiro por diversas contas para evitar que as quantias fossem rastreadas e ajudaram especificamente a financiar as operações de 11 de setembro de 2001. Apesar de estar com fome e muito debilitado, ele não responde às provocações de Dan, ao contrário, Ammar o ridiculariza ao dizer que Dan é um homem de baixo escalão na corporação, um lixo que não merece respeito nenhum. Dan responde calmamente que Ammar é um assassino, que ele e o tio ajudaram a assassinar mais de 3 mil pessoas inocentes. Em seguida, Dan inicia uma série de métodos de tortura enquanto Maya assiste e em alguns momentos demonstra um certo desconforto, mas isso não a impede de sair da cabana, ao contrário, ela auxilia Dan. Esse é o único momento no filme em que há alguma demonstração de desconforto diante da tortura.

Os primeiros 45 minutos do filme concentram-se nos interrogatórios e nos métodos de tortura utilizados, destacando a relevância que o sistema de detenção em *black sites* possivelmente teve no início da “Guerra ao Terror”, essa era uma importante fonte de informações. Maya, que no início sentiu-se desconfortável ao ver seu colega torturando um prisioneiro, logo se torna ela própria uma interrogadora e também aplica esses métodos, chamados pela C.I.A de “métodos avançados de interrogatório” durante os interrogatórios que ela mesma conduzia. Ela chega a se tornar capaz de assistir a horas de gravações desses interrogatórios durante as suas investigações e se torna insensível ao que vê. Em uma cena, Ammar é despido por Dan e deixado a sós com Maya, Dan sabe o quanto a nudez é um tabu entre os islâmicos e por isso o fez, para fazer Ammar se sentir humilhado. Maya a essa altura não demonstra nenhum desconforto, então ele pela primeira vez lhe dirige a palavra

Ammar: “O seu amigo é um animal. Por favor, me ajude.”

Maya: “Você pode ajudar a si mesmo, sendo sincero.”²⁶

O fato de o filme retratar a tortura não é em si uma declaração de endosso ao uso desse método. No entanto, a forma como as cenas de tortura são inseridas no filme transmite, sim, essa ideia. Ao colocar as principais cenas de tortura a um prisioneiro envolvido com a Al-Qaeda e diretamente aos ataques de 11 de setembro logo após escutarmos as ligações feitas por vítimas desse ataque, ou seja, logo após escutarmos o desespero dessas pessoas e lembrarmos do quanto esses ataques foram cruéis, então a tortura logo em seguida implicitamente sugere a ideia de punição, de um castigo justo.

Além de essa organização das cenas sugerir a ideia de castigo, há ainda outro aspecto importante a ser considerado a respeito dessas detenções e do uso da tortura: mais de uma vez é dito não apenas a Ammar como também a outros prisioneiros que eles mesmos decidem a forma como são tratados, ou seja, que se eles colaborarem não haverá motivo para serem torturados. Por ambas as perspectivas, a tortura é justa, ou ela é um castigo ou é o resultado da escolha do prisioneiro em não colaborar. A responsabilidade é deslocada dos agentes que praticam a tortura e da instituição que a sistematizou como método avançado de interrogatório para os próprios prisioneiros.

Eventualmente, os agentes conseguem informações importantes, direta ou indiretamente a partir desses interrogatórios, que os levam a descobrir que bin Laden possuía um mensageiro, um homem chamado Abu Ahmed, no entanto, segundo vários relatos, ele estaria morto. Essa informação é definitivamente refutada anos depois, quando se descobre que a C.I.A estava utilizando a foto de um dos irmãos de Ahmed, que de fato havia sido morto no Afeganistão. Mas apesar das falhas humanas envolvidas e dos erros que o uso da tortura infligiu às investigações, o filme em nenhum momento faz qualquer menção, por meio de nenhum personagem, à condenação ou mesmo ao questionamento ao uso da tortura, pelo contrário.

Em uma cena, Maya e outros agentes conversam enquanto assistem à entrevista que o então presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, concedeu ao programa *60 minutes*. Nessa entrevista, Obama afirmou que os EUA são contra a tortura e que essa não é a forma correta de conduzir qualquer tipo de investigação, os agentes olham para a tela com desaprovação, o que denota não apenas que eles sabiam que o que Obama estava dizendo era mentira, mas também que eles sentiam que o programa de prisioneiros era importante.

²⁶ Ammar: “Your friend is an animal. Please help me.”

Maya: “You can help yourself by being truthful”

Mas há ainda uma cena específica em que o filme parece tomar uma posição a favor do programa de detenção e, conseqüentemente, do uso das técnicas avançadas de interrogatório. Em uma reunião entre o diretor de operações da C.I.A no Paquistão e os conselheiros de segurança nacional (que se reportam diretamente ao presidente) na qual o diretor apresenta a casa em Abbottabad e as possibilidades de que bin Laden esteja escondido por lá, um dos conselheiros o questiona:

Conselheiro 1: “basicamente, nós concordamos com você, a casa ‘grita’ segurança, ‘grita’ que alguém quer privacidade, mas ela não ‘grita’ bin Laden.

Conselheiro 2: “você entendeu. Se você não pode provar que é bin Laden, ao menos prove que não é outra pessoa, como um traficante.”

Enquanto os conselheiros se retiram da sala, George, o diretor de operações os aborda e diz:

George: “nós perdemos a capacidade de provar isso quando nós perdemos o programa de detenção. Para quem eu devo perguntar? Para algum cara em Guantánamo com a proteção de seu advogado? Ele provavelmente dirá para o seu advogado avisar bin Laden!”²⁷

Principalmente por essa cena, o filme indica que a proteção legal aos prisioneiros é prejudicial porque os advogados estão de fato apenas protegendo criminosos que não merecem representação legal e, além disso, atrapalham questões de segurança nacional. Os advogados, nesse caso, não estão defendendo a Constituição americana e no limite os Direitos Humanos, mas estão se aliando ao terrorismo e prejudicando a segurança nacional dos EUA.

Em muitas resenhas e críticas sobre o filme (DARGIS, 2012), (DAUM, 2015), (GLEIBERMAN, 2012), (KERN, 2013), (MAYER, 2012), (WOLFF, 2012), uma questão que foi colocada várias vezes é se há apologia à tortura no filme ou não. Novamente, o mero fato de o filme retratar cenas de tortura não significaria em si um endosso à prática, no entanto, é o fato de que a primeira cena se segue aos áudios das chamadas realizadas pelas vítimas de ataques terroristas, à associação direta entre a tortura como sendo uma técnica avançada de interrogatório e fundamental para que informações importantes pudessem ter sido conseguidas

²⁷ Advisor 1: “Basically, we agree with you. The house screams security. It screams someone wants privacy, it even screams ‘bad guy’, but it doesn’t scream bin Laden.”

Advisor 2: “you get the point. If you can’t prove it’s bin Laden, at least prove it’s not somebody else, like a drug dealer.”

George: “You know we lost our ability to prove that when we lost the detainee program. Who the hell am I supposed to ask? Some guy in Gitmo who’s all lawyered up? He’ll just tell his lawyer to warn bin Laden!”

que faz com que o filme sugira que a tortura e a criação de espaços de exceção ao redor do mundo são práticas que em determinadas situações podem ser necessárias e eficientes.

Em comparação com o filme *Nova York Sitiada*, na cena em que um prisioneiro está prestes a ser torturado, o agente do FBI Anthony Hubbard faz uma espécie de discurso contra a tortura, ele diz que realizar esses atos significa desqualificar tudo aquilo pelo qual os EUA lutaram em toda a sua história, de certo modo, Hubbard está chamando a atenção para o fato de que o inimigo também tem direito a direitos, no limite, que ele é um ser-humano como todos os outros. Mas em *A Hora mais Escura* há uma mudança de perspectiva, o inimigo perde exponencialmente os seus direitos porque cada vez mais ele é visto como uma ameaça pura e simples, seria impossível, de acordo com essa perspectiva, projetar a possibilidade de paz com o inimigo e, portanto, as opções são exterminar os inimigos ou prendê-los em campos ou espaços similares onde o direito deve estar suspenso. Nesse sentido, outra comparação interessante se refere aos “campos” de detenção.

Em *Nova York sitiada*, Hubbard se assusta e desaprova veementemente a detenção em massa e as prisões improvisadas a céu aberto. Em *A Hora mais Escura*, esses espaços são retratados em diversos momentos e em nenhum deles há algum personagem que se mostre perturbado por isso. Em uma cena, Dan está observando uma jaula onde ficavam alguns pequenos macacos que ele gostava de alimentar, aparentemente os macacos foram soltos pelos soldados e Dan ficou decepcionado por isso. Atrás dele, contudo, há prisioneiros em jaulas exatamente iguais às que os macacos estavam. A comparação dos prisioneiros com os animais nessa cena pode não ser direta, mas é possível.

Os *black sites* foram a alternativa encontrada pelos EUA logo no início da “Guerra ao Terror” porque, na medida em que a tortura se tornou sistemática e que o número de prisioneiros aumentava, era preciso pensar em formas de manter esses indivíduos longe de qualquer jurisdição que pudesse protegê-los e assim permitir com que os interrogatórios continuassem. Foram então criados esses espaços de exceção dentre os quais a prisão de Guantánamo é o mais famoso exemplo. “Instalação de segurança máxima, ela foi apelidada pelos agentes de *strawberry fields* porque os prisioneiros supostamente permaneceriam ali, como diz a música dos Beatles, ‘Forever’ [para sempre]” (MAZZETTI, 2016, p. 29).

No entanto, para que a maioria desses *black sites* pudessem existir, foi preciso que os EUA conseguissem se não o apoio direto, pelo menos a colaboração com outros países. As parcerias com outras agências de inteligências foram fundamentais para os procedimentos da C.I.A na caçada a terroristas, e no caso de Osama bin Laden não foi diferente. Um dos mais importantes parceiros dos EUA na “Guerra ao Terror” foi o Diretório Paquistanês para Interserviços de

Inteligência (ISI). A agência de inteligência do Paquistão possuía um conhecimento a respeito do Taleban e da Al-Qaeda muito mais amplo que os EUA porque o relacionamento da ISI com o Taleban (e conseqüentemente com a Al-Qaeda) remontava ao início da década de 1990, quando os EUA se retiraram do Afeganistão e deixaram o país desestruturado a tal ponto que chegou a representar uma ameaça à segurança nacional paquistanesa. Naquela época, a ISI e o governo do Paquistão não tiveram escolha a não ser apoiar o Taleban, apesar do fanatismo religioso e da forma autoritária como o grupo governava o país.

Mas assim que os EUA decidiram invadir o Afeganistão e em seguida caçar terroristas em diversos outros locais, principalmente na Ásia e norte da África, a ISI foi convocada a colaborar sob ameaça de retaliações. Os EUA pediram oficialmente total colaboração entre as agências de inteligência, além de acesso ao espaço aéreo e aos portos Paquistaneses. No entanto, em retribuição por se voltar contra o Taleban, o Paquistão pediu uma contrapartida financeira. Apesar de complexo e pouco seguro, esse acordo permitiu com que a C.I.A criasse os *black sites* e bases de investigação, além de bases para treinar equipes paramilitares para ajudá-la na caça aos terroristas, em outras palavras, para riscar nomes da lista de inimigos (MAZZETTI, 2016, p. 39-45).

A relação entre a C.I.A e a ISI é um elemento pouco explorado no filme, o que ele indica várias vezes é que os EUA conduziam suas operações no Paquistão com recursos próprios, quando na verdade a C.I.A trabalhou em prédios da ISI e com praticamente todas as informações iniciais sobre o Afeganistão e a Al-Qaeda que foram coletadas por no mínimo 10 anos pela inteligência paquistanesa. O problema estratégico nessas alianças de inteligência é que a C.I.A se tornou extremamente dependente de informações que ela não podia comprovar e isso a tornou muito mais propensa a cometer erros de julgamento. Um desses problemas é marcante: o ataque à base militar americana no campo Chapman, em 2009.

A agência de inteligência da Jordânia informou que um médico da Al-Qaeda pretendia se aliar aos EUA em troca de uma recompensa financeira. Jessica, uma agente da C.I.A muito próxima a Maya acreditou que essa aliança poderia ser feita e agendou um encontro com ele. Jéssica acreditava que o dinheiro seria um estímulo que poderia fazer com que um membro da Al-Qaeda se tornasse colaborador da C.I.A, aos olhos Ocidentais o acesso ao dinheiro seria uma motivação racional e sensata a ponto de reduzir a quase nada as motivações dos membros desses grupos, ela chega a dizer: “[...] eu acho que o dinheiro é persuasivo, 25 milhões de dólares? Isso compra uma vida nova”. No entanto, o encontro era só um pretexto organizado pela Al-Qaeda para conseguir fazer com que um dos seus membros conseguisse entrar na base americana e realizar um ataque no qual Jéssica e outros foram mortos. Maya fica extremamente perturbada,

mas ela usa a sua dor como estímulo para encontrar bin Laden. Quando um de seus colegas pergunta o que ela fará, ela diz, resoluta: “Eu vou acabar com todos os envolvidos nessa operação. E depois vou matar bin Laden”.²⁸

A vingança é um elemento que perpassa todo o filme, desde o início: vingança pelos ataques de 11 de setembro, mas também pelos ataques a Madrid em 2004 e a Londres em 2005. E a cada ataque, o desejo de vingança aumentou a lista de alvos, mas infelizmente não resultou em um plano estratégico mais amplo contra o terrorismo. No filme, a relação entre desejo de vingança e assassinatos seletivos como estratégia fundamental da “Guerra ao Terror” está bem expressa na fala do Diretor de operações da C.I.A no Paquistão, quando em uma reunião com os agentes após o ataque ao campo Chapman, ele diz:

George: “Nós estamos gastando bilhões de dólares. Pessoas estão morrendo, e nós não estamos nem perto de derrotar nosso inimigo. Eles nos atacaram por terra, em 1998, pelo mar em 2000 e pelo ar em 2001. Eles assassinaram três mil de nossos cidadãos a sangue frio, e eles massacraram nossas tropas. E o que nós fizemos? Nós temos o nome de vinte lideranças [na lista] e só eliminamos 4 deles. Eu quero alvos, tragam-me gente para matar!”²⁹

O uso das listas de alvos e os assassinatos seletivos se tornaram prática inclusive do exército, que incrementou os recursos de seu setor de atividades especiais, um setor comparável à C.I.A em termos de flexibilidade chamado Joint Special Operations Command (JSOC). Foram justamente os militares dessa unidade que foram chamados para realizar a missão de captura e assassinado de Osama bin Laden. As cenas da incursão à casa onde bin Laden se escondia foram feitas de forma a dar-lhes um aspecto parecido com a visão que os soldados tiveram por meio de seus óculos especiais, Bigelow fez uso dos sons reais dos passos, respiração e sussurros dos atores para dar às cenas mais impressão de realidade à audiência, de fato, em certos momentos, parece que foram cenas reais.

A Hora mais Escura nos apresenta as táticas utilizadas pela C.I.A na “Guerra ao Terror” porque a caçada humana a bin Laden não foi uma operação isolada, ao contrário, ela é a prática que fundamentou boa parte dessa guerra e que ajudou a torná-la global. No entanto, o uso da tortura como método avançado de interrogatório, das listas de alvos, dos assassinatos seletivos

²⁸ “I’m going to smoke everybody involved in this op. and then I’m going to kill bin laden.”

²⁹ George: “We’re spending billions of dollars. People are dying. We’re still no closer to defeating our enemy. They attacked us on land in 98, by sea in 200, and from the air in 2001. They murdered three thousand of our citizens in cold blood, and they’ve slaughtered our forward deployed. And what the fuck have we done about it? What have we done? We have twenty leadership names and we’ve only eliminated four of them. I want targets! Do your fucking job. Bring me people to kill!”

e dos drones armados para matar à distância pessoas específicas em locais onde não há guerra declarada e nem mesmo autorização legal do país cujo espaço aéreo está sendo invadido, representam violações graves às regulamentações internacionais para os conflitos armados, e por isso são ações que vão de encontro aos valores de defesa dos direitos humanos e da busca pela estabilidade das relações internacionais. Entendemos que o terrorismo é uma ameaça real e séria que deve (e pode) ser combatido, mas após cerca de 15 anos de “Guerra ao Terror”, da forma como ela foi feita, o que ocorreu foi justamente o contrário do que os EUA e aliados tinham como objetivo. O terrorismo internacional é uma ameaça que hoje se fortalece no mundo todo, não somente no Oriente Médio, apesar de todos os esforços e recursos envolvidos nessa campanha.

Ao final do filme, os canários invadem a casa em Abbottabad, em uma ação na qual outras pessoas foram mortas, eles encontram bin Laden que tenta se proteger usando a própria esposa como escudo, mas ele é morto e vários documentos, computadores e outros objetos são retirados da casa e levados à base da C.I.A. onde Maya os aguarda. Após reconhecer o corpo de bin Laden e finalizar outras tarefas, ela finalmente pode ir embora, um avião a aguarda, somente ela embarcará, o piloto então pergunta para onde ela quer ir, Maya não responde, ela chora. Essa é a questão que o filme deixa para a audiência: após capturarmos e matarmos bin Laden, após gastarmos bilhões de dólares em uma guerra que não tem limites nem objetivos específicos, para onde podemos ir? Quais os próximos passos?

Por fim, A Hora mais Escura retrata uma operação bem-sucedida da C.I.A, mas que fez parte de uma vingança ao invés de ter sido parte de uma guerra com objetivos estratégicos definidos. Por todo o filme, o que vemos são ações táticas pouco eficientes contra o terrorismo, tomadas com base em um raso conhecimento a respeito das razões e das motivações que levam pessoas a se tornarem terroristas, e uma extrema cegueira estratégica que levou a C.I.A e todos os outros setores de segurança nacional dos EUA a empreenderem ações de inteligência e militares que só fizeram aumentar a oposição à liderança americana na sociedade internacional. No limite, ações que aumentaram a oposição de muitos grupos e países à Sociedade Internacional como um todo: às suas regras, regimes e organizações, vistos cada vez mais como hipócritas e incapazes de regular a violência nas relações internacionais.

IMAGENS
A Hora mais Escura



Figura 53. A Hora mais Escura, Maya assiste ao seu primeiro interrogatório.



Figura 54. A Hora mais Escura. Maya interroga e tortura um prisioneiro.



Figura 55. N.Y. Sitiada, campo de detenção.



Figura 56. N.Y. Sitiada, campo de detenção.



Figura 57. N.Y. Sitiada, campo de detenção.

Figuras 55 a 57 – Cenas de N.Y. Sitiada em que Hubbard vê pela primeira vez os campos improvisados de detenção, ele expressa desaprovação.



Figura 58. A Hora mais Escura, Black Site.



Figura 59. A Hora mais Escura, Black Site.



Figura 60. A Hora mais Escura, Black Site.



Figura 61. A Hora mais Escura, cenas finais.

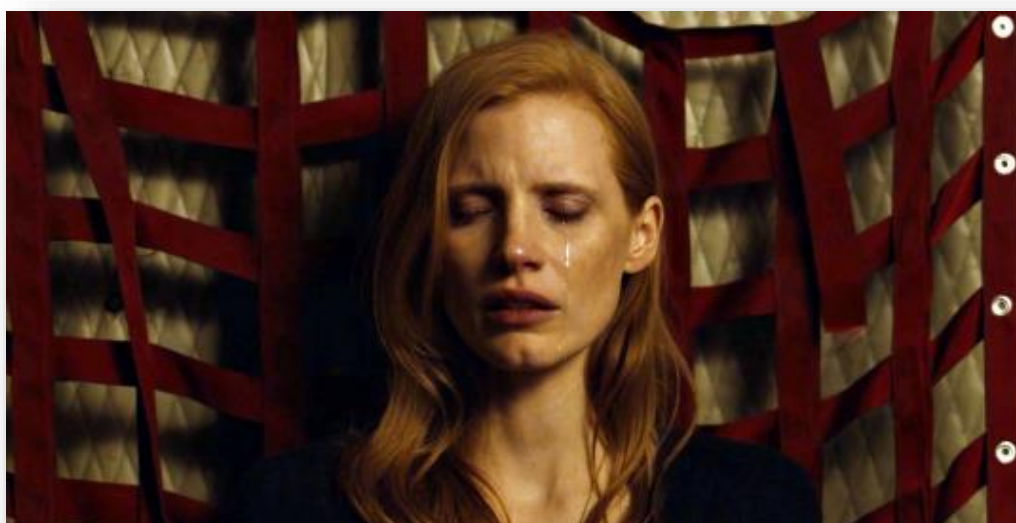


Figura 62. A Hora mais Escura, cenas finais.

1.3.2. Sniper americano (American Sniper)

A guerra do Afeganistão (2001) e a guerra do Iraque (2003), foram justificadas com base em concepções que se complementam. A primeira foi uma resposta aos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 às torres do *World Trade Center*, em New York, sendo uma guerra aos perpetradores de atos de terrorismo, e a segunda, para se “prevenir” de possíveis ataques de um Estado considerado canalha, ou Estado terrorista. Da “Guerra ao Terror” se origina a ideia de “guerra preventiva”. Mas a concepção de prevenção está presente na Carta das Nações Unidas da seguinte forma, em seu artigo nº 51:

Nada na presente Carta prejudicará o direito inerente de legítima defesa individual ou coletiva no caso de ocorrer um ataque armado contra um Membro das Nações Unidas, até que o Conselho de Segurança tenha tomado as medidas necessárias para a manutenção da paz e da segurança internacionais. As medidas tomadas pelos Membros no exercício desse direito de legítima defesa serão comunicadas imediatamente ao Conselho de Segurança e não deverão, de modo algum, atingir a autoridade e a responsabilidade que a presente Carta atribui ao Conselho para levar a efeito, em qualquer tempo, a ação que julgar necessária à manutenção ou ao restabelecimento da paz e da segurança internacionais (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 1945).

A interpretação tradicional desse artigo é a de que a legítima defesa só pode ocorrer caso tenha havido algum ataque ou que tenha havido declaração de ataque. Em ambas as possibilidades, mesmo antes que o país atacado possa responder com poder de fogo, é preciso que o Conselho de Segurança seja informado e aprove o “direito à legítima defesa com o uso da força”. No caso da invasão ao Iraque, nenhum desses dois critérios foi observado. Não só os Estados Unidos não haviam sofrido qualquer ataque por parte do Iraque – além de não haver indícios de que o então ditador iraquiano Saddam Hussein tinha a intenção de atacar os Estados Unidos de qualquer modo – como o Conselho de Segurança não aprovou a investida militar americana (ZOLO, 2011, p. 79). Considerando esses aspectos, a guerra do Iraque – e a subsequente ocupação do país pelas tropas americanas e aliadas – pode ser considerada como um crime internacional comparável àqueles pelos quais a Alemanha e o Japão foram acusados e condenados após a Segunda Guerra Mundial.

Apesar de as acusações de que o Iraque estava desenvolvendo armas de destruição em massa e de que o então ditador Saddam Hussein teria planos de utiliza-las, direta ou indiretamente, contra os EUA, terem sido provadas falsas em pouco tempo após a invasão, uma vez realizada a invasão, os EUA tiveram que manter no país as suas forças de ocupação. A população civil iraquiana sofre com as consequências de uma guerra sem motivo que resultou em centenas de milhares de mortos (é impossível saber com certeza quantas pessoas morreram em função da investida militar iniciada em março de 2003 e do caos que ela criou), por outro lado, milhares

de soldados foram mortos e outros viveram experiências difíceis que os marcou e às suas famílias e levou muitos a questionarem a racionalidade e a moralidade da invasão ao Iraque.

Hollywood se interessou muito pelas histórias de alguns desses militares, especialmente nos membros das forças especiais que se engajaram em suas funções com determinação e realizaram feitos notáveis (ainda que questionáveis), alguns filmes como *The Lone Survivor* (O Grande Herói, Peter Berg, 2014) e *13 hours: The Secret Soldiers of Benghazi* (13 horas: Os Soldados Secretos de Benghazi, Michael Bay, 2016) são exemplos de filmes de guerra de grande repercussão da era pós-invasão ao Iraque, um momento no qual toda a sociedade americana tenta compreender o sentido e identificar quais foram as vantagens dessas investidas militares. No entanto, dos filmes que tem ajudado a moldar a percepção pública dessas guerras, um dos mais célebres é *American Sniper* (Sniper Americano, Clint Eastwood, 2014).³⁰

Lançado em 25 de dezembro de 2014, nos EUA, Sniper Americano é uma adaptação da autobiografia homônima de Chris Kyle, um atirador de elite das forças especiais da Marinha americana, o comando SEALs. Os números oficiais registram que Kyle matou ao menos 160 pessoas, mas estima-se que as mortes superem a marca dos 250, no decorrer de suas 4 expedições ao Iraque.

O filme foi extremamente polêmico entre crítica e público. Por alguns ele foi considerado um filme de propaganda de guerra como o famoso *The Green Berets* (Os Boinas Verdes, John Wayne, Ray Kellogg, Mervyn LeRoy, 1968), enganoso a respeito da guerra do Iraque e sobre a própria pessoa que Chris Kyle era. Por outros, o filme foi considerado como sendo anti guerra no seu núcleo (MERWIN, 2016, p. 01-21); (DESPLANQUE, 2015). Apesar das polêmicas, Sniper Americano se tornou a maior bilheteria para um filme de guerra da história, superando a arrecadação de *Saving Private Ryan* (O Resgate do Soldado Ryan, Steven Spielberg, 1998). Mas o filme ajudou a reacender os debates sobre as motivações, a racionalidade e as táticas utilizadas na guerra do Iraque e na sua subsequente ocupação.

Em termos fílmicos, Sniper Americano não tem grandes diferenças em relação a outros filmes de guerra hollywoodianos, ele se utiliza de recursos tradicionais de transparência e qualidade fílmica, bons efeitos visuais e muitos planos abertos e americanos, mas possui notáveis interpretações, especialmente a de Bradley Cooper que interpreta Chris Kyle. A maior

³⁰Segundo Alex Horton, um veterano da guerra do Iraque que escreve para o The Guardian on-line, a perspectiva pública da guerra do Iraque – e da Guerra contemporânea de forma geral – que Hollywood ajuda formar resulta em uma “soma-zero”, pois “para cada filme ou best-seller ou jogo de videogame sobre uma pequena minoria de comandos [forças especiais], o público deixa de ver [a guerra] por uma perspectiva mais ampla [...]. Pessoas abaixo dos 40 não mais perguntam como é a guerra, elas perguntam se é como Call of Duty” (HORTON, 2014, tradução nossa).

parte das filmagens foram feitas nos estúdios da Warner Bros em Los Angeles e algumas cenas foram feitas no Marrocos.

Antes de iniciarmos nossas observações sobre o filme, é importante termos em mente que ele é baseado na autobiografia de Kyle e, nesse sentido, os fatos são relatados segundo o ponto de vista dele, muito embora o filme tenha omitido algumas declarações de Kyle e percepções dele próprio a respeito de sua atividade como atirador de elite. Isso permite com que o filme possa ser interpretado de diversas formas, no entanto, o fato de que para grande parte da audiência, principalmente nos EUA, o filme tenha sido recebido como a história oficial de um herói americano e menos como um filme crítico à guerra do Iraque é algo que, do nosso ponto de vista, tem grande importância pois revela o fato de que há uma interpretação prévia de grande parte da audiência sobre o filme e sobre quem Kyle era e isso influencia suas impressões sobre o filme, em certos momentos a percepção da audiência pode até ser oposta à intenção do diretor (MERWIN, 2016, p. 22-32). Mas não é nosso objetivo identificar as diferenças entre as possíveis intenções do diretor e as interpretações de grande parte da audiência, apresentamos essas questões apenas para evidenciar o escopo simbólico do filme para a sociedade americana.

Antes que possamos ver qualquer coisa, escutamos o som de um canto entoando as palavras Allah Akbar (Deus é Grande, em árabe). Em seguida, vemos um tanque de guerra americano e vários soldados muito bem equipados cercando um prédio, eles estão rodeados por construções abatidas por mísseis, mas algumas pessoas ainda vivem por lá. Sobre o teto de um prédio em frente, fazendo a cobertura para dar segurança aos soldados, dois fuzileiros conversam, um deles está tranquilo e o outro está rígido, segurando seu rifle, concentrado, observando o local através da mira de sua arma, este é Chris Kyle. Alguns soldados arrombam a porta e começam a entrar rapidamente no prédio, um a um, enquanto o restante fica ao lado do tanque, do lado de fora, aguardando-os. Chris Kyle então avista uma mulher acompanhada por um menino, provavelmente mãe e filho, ele informa aos seus superiores que está preocupado porque a mulher não mexe os braços ao caminhar e parece que ela está carregando algo. De fato, ela está, e entrega para a criança uma granada, Kyle informa o que viu aos seus superiores, mas nenhum deles pode dar confirmação visual e retornam para ele a decisão final de atirar ou não, seu colega o avisa que ele poderá ser preso se estiver errado, mas Kyle consegue ver muito bem o que acontece.

Todos os sons ao redor são abafados e escutamos apenas a respiração compassada de Chris Kyle observando atentamente e mantendo a criança sob sua mira enquanto ela corre em direção ao comboio, quando Kyle parece estar pronto para atirar, há um corte brusco de cena para outra na qual um cervo leva um tiro, Kyle ainda criança estava com seu pai caçando. Esse corte faz

quase que uma associação direta entre a criança com o animal. Além disso, associa a função de atirador de elite, cuja função é matar pessoas, com o esporte que é a caça. Ambas as associações denigrem a imagem da criança e a desumaniza. Ela perde sua humanidade ao ser comparada a um animal ao mesmo tempo que as condições que resultaram na sua morte são comparadas às de uma caçada. Especialmente, se levarmos em consideração que essa criança é a primeira vítima de Kyle, associa-la a um animal determina a imagem de todas as vítimas posteriores. Essa cena é fundamental no filme e ela se repete, por isso falaremos mais sobre ela adiante no texto. Por hora, seguiremos de acordo com o filme.

Ao ver o tiro certo de Chris Kyle, o pai diz, orgulhoso: “esse foi um tiro incrível, filho. Você será um bom caçador um dia”.³¹ Em seguida, vemos Kyle na Igreja com sua família: mãe, pai e irmão, Jeff. Enquanto o pastor fala sobre os desígnios incompreensíveis de Deus para nossas vidas, e que nós temos que aceitá-los, Chris Kyle rouba uma pequena bíblia que é mostrada depois em uma estante do que parece ser o quarto dele, ouvimos então a voz do pai dizendo que existem três tipos de pessoas no mundo: ovelhas, lobos e cães pastores. Ele diz isso numa cena que é intercalada por outra em que vemos Chris Kyle batendo em outra criança. O pai então afirma que não está criando ovelhas e que irá puni-lo severamente se ele estiver se transformando em um lobo, ele pergunta então a Jeff se tudo o que Chris fez foi defendê-lo, quando Jeff diz que sim o pai pergunta então para Chris se ele “terminou o trabalho”, e afirma: “então você sabe quem você é”.³²

Chris Kyle é o cão-pastor, ele é fiel, ágil e protetor. Kyle, nesse sentido, é uma representação de como a América se vê e da forma como ela constrói sua política externa: moralmente boa, protetora, pautada em valores cristãos e defensora da liberdade. Esses princípios que são parte da política externa americana desde o século XIX, sistematizados na democracia Jacksoniana, são muito fortes especialmente na região centro sul americana, como o Texas, que é a terra natal de Kyle. Pela democracia Jacksoniana, o caráter anárquico do Sistema internacional não pode promover de modo algum a cooperação, e o objetivo mais importante dos EUA é garantir o seu bem-estar, por quaisquer meios (MEAD, 1999, p. 07-10).

O “instinto” protetor da América, como o de Chris Kyle, está profundamente pautado na determinação dualista entre “nós” e “eles” ou “Outros”. O filme já nos apresenta isso desde o início, quando ao som de um canto islâmico em árabe somos apresentados à zona de guerra e o ambiente de paz é marcado pelos símbolos cristãos. Em duas sequências específicas essa dualidade é posta de modo marcante. A primeira é quando Chris e seu irmão Jeff, adultos, estão

³¹Pai: “That was a hell of shot son. You have a gift. You're gonna make a fine hunter someday”.

³²Pai: “Then you know who you are”.

conversando assistindo T.V. e a programação é interrompida para informar sobre os ataques a duas embaixadas americanas, uma no Quênia e outra na Tanzânia, que de fato ocorreram em 1998, os ataques foram assumidos pela Al-Qaeda. Chris fica perturbado com o que vê, se levanta e diz: “olhe o que eles fizeram conosco”.³³

Após esses ataques, Chris decide se alistar no exército para poder ajudar e proteger o seu país, o recrutador sugere que ele tenta se alistar no comando especial da marinha, quando Chris mostra dúvida, o recrutador o provoca dizendo que nem todos conseguem terminar o treino, Chris então toma o panfleto das mãos do recrutador e diz que ele não é como a maioria. Fica evidente que sua decisão de se tornar um SEAL esteve ligada à necessidade de provar sua força e masculinidade, mais do que uma escolha consciente e bem pensada. Mas é a partir daí que seu propósito de se tornar um protetor e um bom caçador, como afirmou seu pai, começa a tomar forma. Chris se torna um SEAL, conhece aquela que se tornaria a sua esposa, Taya, e começa o seu treinamento como fuzileiro especial, mas encontra alguma dificuldade.

A segunda sequencia fundamental é uma na qual Chris está lavando o rosto quando Taya o chama na sala, ele então corre até ela e vê pela T.V. os ataques às torres gêmeas do WTC, em 11 de setembro de 2001, ele a abraça e a câmera faz um close-up em seu rosto, que expressa espanto e raiva. A partir de então, ele se torna mais focado no seu treinamento e consegue realizar grandes feitos no campo de tiro.

Chris Kyle se casa com Taya e é enviado para sua primeira expedição ao Iraque. Adiante, o filme retorna para a primeira cena, na qual Kyle está em Fallujah observando mãe e filho através da mira de seu rifle. Vemos agora Kyle atirar na criança – uma cena que se torna bem mais fácil de ser assistida pela audiência, uma vez que a criança já foi desumanizada no início. A mãe então grita em desespero e corre em direção à criança, mas ela não para ao seu lado para lamentar sua morte, ela simplesmente pega a granada e corre em direção aos soldados, antes que ela consiga atingi-los, Kyle a mata. Nessa cena, os iraquianos são não apenas irracionais – é até cômico ver como os eventos se desenvolvem, a mãe entrega a granada ao filho em frente aos soldados e depois tenta ataca-los mesmo sabendo, pela forma como o filho foi atingido, que há um atirador vendo tudo – como também insensíveis e cruéis, incapazes sequer de chorar pelos seus e que querem apenas matar os americanos a todo custo. Ao passo que, em relação aos americanos, todos os aspectos dessas cenas dão ênfase ao seu cuidado, preparo, concentração, treinamento e determinação em proteger uns aos outros. Essas construções reforçam a dualidade entre “nós” civilizado e “eles” selvagens.

³³Chris: “Look what they’ve done to us”

Inclusive, é interessante observarmos que para um filme com elementos que transmitem a mensagem contra a guerra, não há em nenhum personagem que traga algum questionamento sobre a forma como Kyle e outros se referem aos seus inimigos, eles são chamados de “selvagens” e “bárbaros” sem que se faça qualquer reflexão sobre o uso desses termos.

A reação de Kyle a essas que são suas primeiras vítimas não são insensíveis, ao contrário. Apesar de ele ser imediatamente elogiado pelos seus companheiros, como se ele tivesse realizado um lance importante para seu time em alguma competição esportiva, ele se mantém imóvel e não expressa nenhuma satisfação, quando o soldado ao seu lado coloca a mão em seu ombro para cumprimentá-lo, ele diz “saia de perto de mim”.³⁴ Essa reação ajuda a humanizá-lo, ou seja, ele não é um assassino a sangue frio, mas um homem que tem sentimentos e consciência.

Em seguida, Kyle retorna ao dormitório onde um de seus melhores amigos, “Biggles” o congratula por ter ‘perdido a virgindade’ fazendo a referência às primeiras vítimas de Kyle. Ele então expressa com certo desconforto que não foi como ele esperava, mas Biggles limpa a consciência de seu amigo ao dizer que ele fez a coisa certa ao proteger os seus companheiros. Eles não discutem sobre as motivações que levaram mãe e filho a realizarem aquele ato obviamente desesperado, não há questionamentos sobre o que eles estavam tentando proteger e porque eles queriam atacar soldados que invadiram seu país, para Kyle a Biggles, eles são mortes justas. Kyle parece aceitar esse fato e depois afirma, sobre o fato de a mãe ter entregue a granada ao filho: “foi uma maldade como eu nunca vi antes! ”.³⁵

A imagem do inimigo como intrinsecamente mau é acentuada quando vemos os instrumentos e os modos como eles infligem dor e sofrimento a suas vítimas. Em uma cena, um homem conhecido como açougueiro, associado de um líder terrorista chamado Zarqawi, mata uma criança com uma furadeira porque o pai estava colaborando com os soldados americanos, tudo isso em frente à família dela. As táticas dos americanos em na guerra, como os assassinatos seletivos, a invasão a casas, os drones armados e os bombardeios, em comparação com essas, adquirem uma roupagem humana, e se tornam mais justificáveis, afinal, como o filme mostra, as táticas do inimigo são extremamente cruéis. Não negamos o fato de que há formas de violência indizíveis perpetradas pelos grupos terroristas e milicianos contra a sua população, mas essa comparação superficial entre táticas utilizadas esconde o fato de que há uma intensa assimetria nos recursos e, portanto, na própria guerra, e que a invasão ilegal dos EUA ao Iraque

³⁴ Chris Kyle: “Get the fuck off me”.

³⁵ Chris Kyle: “It was evil like i’ve never seen before!”.

intensificou a criação de grupos insurgentes que se utilizam do terrorismo e da violência contra civis, pois o exército oficial é incapaz de lutar contra o exército invasor.

Como nos filmes anteriores, a imagem do inimigo como sendo traiçoeiro também tem seu paralelo aqui. Em um certo momento, os soldados americanos descobrem que um determinado restaurante é na verdade uma fachada para um grupo terrorista ou insurgente. Eles então invadem um apartamento em frente ao estabelecimento onde mora uma família e a obriga a colaborar. A princípio, eles parecem ser uma família normal e o pai inclusive os convida para a ceia em respeito a uma data religiosa islâmica chamada Eid al-Adha.

Durante o jantar, Kyle percebe que os cotovelos do pai estão machucados, o que ele associa com sua própria profissão de atirador. Ele então se retira da mesa com a desculpa de precisar lavar as mãos, entra no quarto do casal e descobre diversas armas escondidas sob a cama. Ele retorna à sala, leva o homem até o quarto e então o obriga a ajudar os soldados a entrarem no restaurante. Essa cena reforça a imagem de que o inimigo, especialmente o árabe, é trapaceiro, por mais que ele pareça amigável e nos fala remeter à nossa própria realidade cotidiana.

Apesar de todas as suas expedições terem sido intensas, Kyle não esmorece, mesmo quando seus amigos são mortos em combate, como Biggles. Ao contrário, ele não se deixa enfraquecer pelo luto e junto a seus companheiros parte quase que imediatamente para a vingança. A vingança, como em *A Hora mais Escura*, é um elemento importante no filme porque, embora esteja submetida à ideia de proteção da nação, ela está presente estimulando as ações dos soldados, principalmente as de Kyle, no entanto, na ação que eles organizam para matar os responsáveis pela morte de Biggles, outro SEAL, Marc Lee, é morto. Corta então para uma cena em que Kyle está em um avião cargueiro cercado por caixões cobertos por bandeiras americanas, ele está frustrado. Em seguida, no funeral de Marc, uma mulher um pouco mais velha, provavelmente a mãe de Lee, lê parte da última carta que ele enviou: “[A] glória é algo que alguns homens buscam e outros tropeçam sobre, sem esperar encontrá-la [...]. Minha pergunta é: quando a glória desaparece e se torna uma cruzada injusta, ou meio injustificado que consome alguém completamente? Eu vi guerra, eu vi morte...”³⁶

Ao retornarem para casa, no carro, Taya pergunta a Kyle o que ele pensa sobre a carta. Kyle afirma que Lee morreu por causa daquela carta, ela seria o símbolo de que Lee enfraqueceu e deixou a dúvida consumi-lo, tornando-o menos focado em suas funções. Taya fica surpresa, ela

³⁶Essa é parte da verdadeira carta de Marc Alan Lee, um SEAL que foi morto em ação no Iraque. “Glory is something that some men chase and others find themselves stumbling upon, not expecting it to find them [...]. My question is when does glory fade away and become a wrongful crusade, or an unjustified means by which consumes one completely? I have seen war. I have seen death...”

procura explicar para o marido que ele poderia proteger a quem ama estando em casa, ao lado de sua esposa e filhos, e que ele não pode fazer tudo isso se estiver longe. Podemos interpretar a afirmação de Kyle como uma prova de que sua determinação e instinto de proteção se tornaram paranoicos e por isso ele é quase que incapaz de aceitar que a guerra na qual ele se engajou não está dando os resultados esperados, ao contrário, ela está aumentando o sofrimento entre os que ele pretende proteger, entre os seus. Se seguirmos essa linha de interpretação, uma vez que Chris Kyle pode ser associado à imagem da América, esse é o momento em que o filme faz uma sutil porém forte declaração anti guerra, muito embora tal declaração não seja pautada no reconhecimento da ilegalidade, irracionalidade e até da futilidade do conflito, longe disso.³⁷

O rito de passagem de Chris Kyle para fora da guerra ocorre em uma interessante sequência na qual ele consegue matar o atirador Mustafa – sua contraparte, um atirador de elite que trabalha para o inimigo e que no filme incorpora o objeto específico de ódio de Kyle, contra o qual ele indiretamente luta durante as suas 4 expedições. Na realidade, de acordo com sua biografia, Kyle menciona a existência de um atirador de elite do lado inimigo apenas uma vez e diz apenas que nunca o viu, mas que sabe que ele foi morto algum tempo depois que ele voltou para casa, e não faz dele uma figura importante a ponto de tê-lo incentivado a voltar ao Iraque.

Imediatamente após a morte de Mustafa, que ninguém de fato pôde confirmar, os soldados são atacados e sob uma intensa tempestade de areia causada pelos mísseis e tiros, Kyle consegue sobreviver, deixando para trás sua bíblia – aquela que ele roubou quando criança – e sua arma, simbolizando o abandono da guerra do Iraque e o retorno à vida civil, marcado por uma nova guerra, dessa vez pessoal, contra suas memórias e traumas. Sua necessidade de lidar com essas questões e seu instinto de proteger e ajudar os outros o levam a se dedicar aos veteranos, a ajuda-los a lidar com seus problemas e a recuperar sua autoestima. Em uma cena na qual Chris Kyle está com dois veteranos de guerra em um campo de tiro improvisado, um deles pergunta porque Kyle passa tanto tempo com eles, e Kyle responde “Nós cuidamos uns dos outros, não é mesmo?”.³⁸ Ao final do filme, vemos um Chris Kyle feliz, engajado com sua família, satisfeito em sua vida de casado com seus filhos.

Chris Kyle foi morto em 2013, ele foi assassinado por um veterano que ele tentava ajudar, o rapaz de 25 anos foi diagnosticado com esquizofrenia e foi condenado a prisão perpétua sem

³⁷O próprio diretor do filme, Clint Eastwood, afirmou que “A maior declaração anti guerra que um filme pode fazer” é mostrar “o que ela pode fazer com as famílias e as pessoas que devem retornar à vida civil, como Chris Kyle fez”, e afirmou que o filme “não tem nada a ver com política ou qualquer coisa assim” (EASTWOOD Apud SIECZKOWSKI, 2015).

³⁸ Chris Kyle: “We take care of each other, right?”

direito a condicional. O modo como o filme termina é fundamental, são várias cenas reais do cortejo e do funeral do Kyle, ao som de *The Funeral*, com posta por Ennio Morricone, Kyle é honrado como um herói americano, essas cenas e fotografias transmitem um grande senso de verossimilhança. Após essas imagens, durante os créditos, não há música, enfatizando o luto pela morte de Kyle.

Sniper Americano não é um filme que glorifica a guerra, mas da mesma forma que em filmes como Falcão Negro em Perigo, ele se caracteriza como um filme pró-soldado ao enfatizar seus sacrifícios e a ética que direciona o seu comportamento de tal modo que não deixa escolha sobre qual dos lados é o correto. Mais do que isso, o filme reforça um dualismo entre “nós” e “eles” por meio da desumanização da figura do inimigo sem, contudo, dar voz a quaisquer críticas a respeito dessa construção da figura do inimigo como “bárbaro”, alguém que rejeita completamente os valores considerados inerentemente bons e corretos que “nós”, ocidentais, dizemos proteger e tentar propagar.

IMAGENS

Sniper Americano



Figura 63. Sniper Americano, cenas iniciais.



Figura 64. Sniper Americano, cenas iniciais.

Figuras 63 e 64 – cenas iniciais de Sniper Americano. Chris Kyle observa mãe e filho se aproximarem do comboio americano.

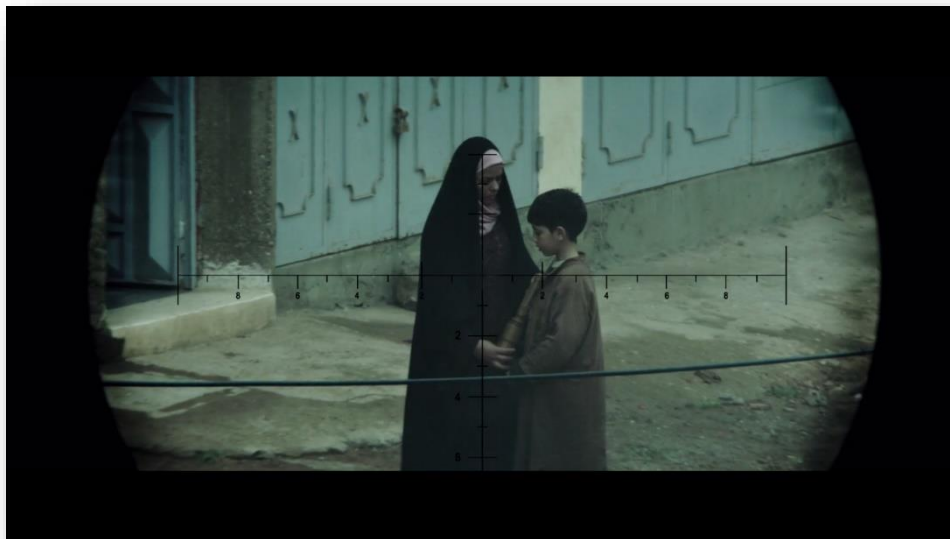


Figura 65. Sniper Americano, primeiras mortes.



Figura 66. Sniper Americano, primeiras mortes.

Figura 65, mãe entrega granada ao filho. Figura 66, Chris Kyle observa a cena através da mira de sua arma.

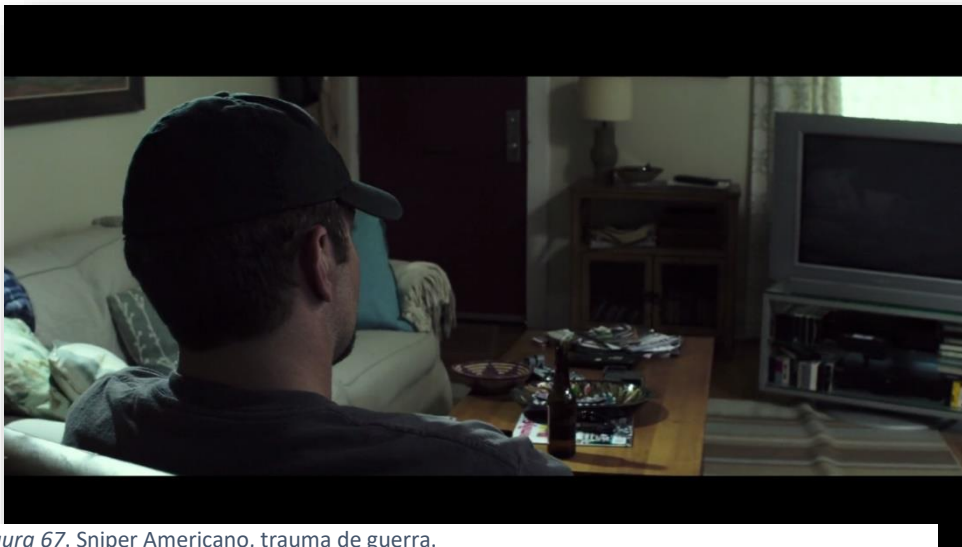


Figura 67. Sniper Americano, trauma de guerra.



Figura 68. Sniper Americano, Chris Kyle e os veteranos.

Figura 67, Chris Kyle retorna da guerra e sofre com o stress pós-traumático, o que o deixa alienado em relação à sua família.

Figura 68, Chris Kyle engajado com os veteranos de guerra, uma forma terapêutica para Chris lidar com suas memórias e traumas da guerra ao mesmo tempo em que ele continua ajudando os seus colegas.

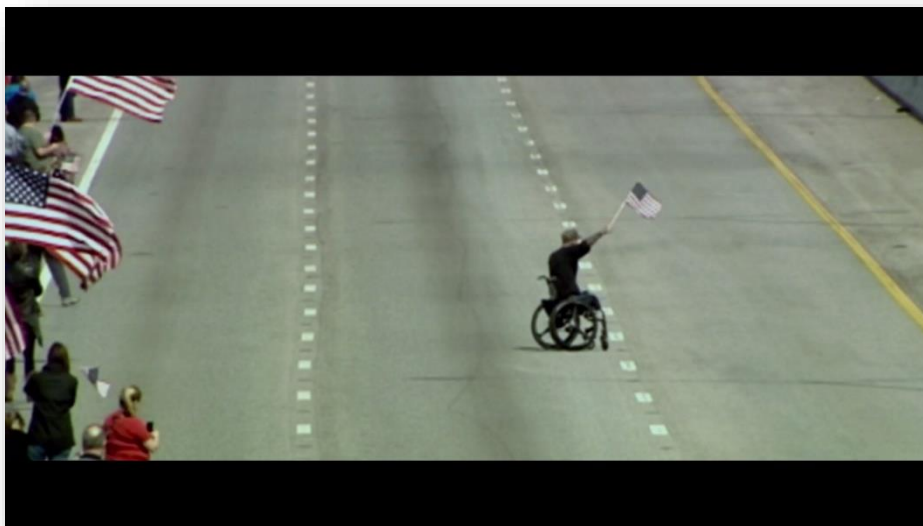


Figura 69. Sniper Americano, cenas finais, cortejo.



Figura 70. Sniper Americano, cenas finais, cortejo.

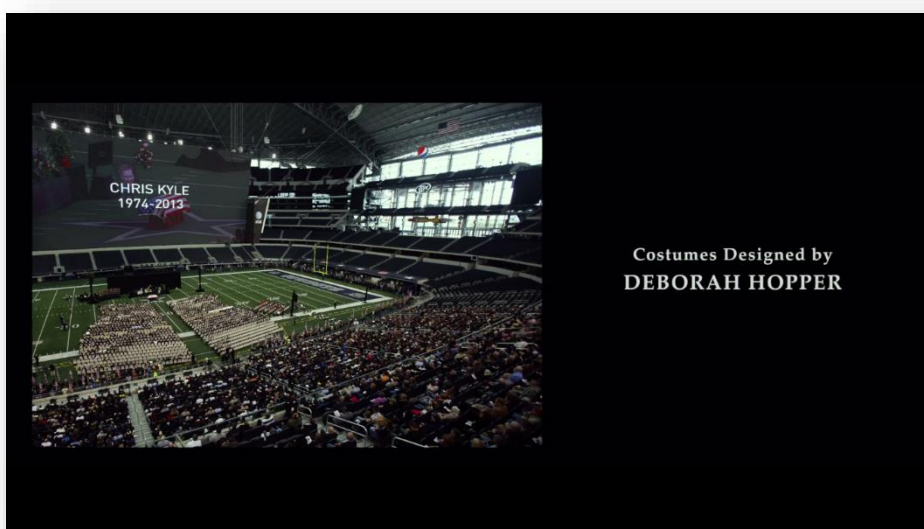


Figura 71. Sniper Americano, cenas finais, cortejo.

Figuras 69 a 71, créditos finais de Sniper Americano, imagens reais do cortejo e do funeral público de Chirs Kyle.

2. Conclusão

Nos filmes analisados, percebemos que há uma construção dualista das relações internacionais como sendo uma disputa entre um “nós” ocidentais e civilizados ameaçados por um “eles” ou “outros” selvagens e bárbaros, estes, por não reconhecerem os valores ocidentais como sendo inerentemente bons e justos, estão em constante esforço para destruir o modo de viver ocidental. Esses inimigos são construídos nesses filmes como traiçoeiros e vis, prontos para trair aqueles que tentam ajuda-los. O terrorismo seria não apenas uma tática *partisan*, mas um resultado dessa característica traidora, pois as táticas terroristas são, como a traição, geralmente imprevisíveis e causam grandes traumas e dificuldades de confiar novamente. Nesse sentido, por serem considerados selvagens, torna-se justificável e até necessário que sejam utilizados contra eles métodos que em outros indivíduos seriam abomináveis, como a tortura.

De modo geral, os setores militares são enaltecidos mesmo nos filmes em que há uma declaração anti guerra. Especificamente em *Falcão Negro em Perigo* e *Sniper Americano*, a posição anti guerra está pautada principalmente no sofrimento que ela causa aos soldados e às suas famílias, e não nos motivos que os levaram a sair de suas casas e abandonar suas vidas civis.

Nesses filmes, vemos que a guerra é profundamente urbana, o inimigo pode ser qualquer pessoa, mesmo uma criança, além disso, a guerra é extremamente irregular: de um lado temos um exército muito bem preparado e treinado e de outro temos grupos insurgentes que se utilizam do terrorismo. De fato, os ambientes urbanos tem se tornado o palco de guerra desde a Segunda Guerra Mundial, e isso se intensificou na medida em que as ameaças à segurança nacional dos Estados deixaram de ser apenas os exércitos inimigos e hoje incluem o terrorismo internacional, o tráfico e o crime organizado. De fato, essas ameaças precisam ser combatidas, mas as forças armadas não possuem nem a expertise e nem a legalidade para fazê-lo.

As opções seriam o uso das agências de inteligência e de segurança, assim como as agências de investigação, no entanto, na medida em que a estratégia para lidar com o terrorismo se pautou em criar listas de alvos e tentar capturar e matar os indivíduos dessa lista, ficam de fora da estratégia a compreensão das razões que levam determinadas pessoas e grupos a se tornarem terroristas, conseqüentemente, o combate ao terrorismo por esses meios é não apenas pouco eficiente como também contraproducente. Em *A Hora mais Escura*, vemos que todos os bilhões de dólares investidos na invasão ao Iraque e na busca e conseqüente assassinato de Osama bin Laden – numa missão ilegal no Paquistão realizada pela JSOC – não resolveu o problema do terrorismo, ao contrário, no decorrer do filme vemos que quanto mais os agentes se esforçavam

em procurar líderes terroristas e para isso fizeram uso de diversas técnicas desumanas, como a tortura, menos eficiente se tornavam essas buscas e mais ataques aconteceram. No entanto, essas percepções ficam subsumidas ao sentimento de vingança que guia o comportamento e comprometimento da personagem Maya em encontrar Osama bin Laden, e por isso, ao fim do filme, o choro pode ser percebido como uma demonstração de alívio. Para a audiência, é um alívio ver uma operação bem-sucedida pois o filme estimula o sentimento de vingança e ódio desde o princípio.

Por fim, é interessante observarmos que há uma desproporção na qualidade do luto pelas vítimas, o que nos remete à reflexão de Judith Butler sobre o luto como ferramenta política. Lembremos dos créditos finais do Falcão Negro em Perigo, quando há uma diferença entre os soldados que perderam suas vítimas e os somalis que “simplesmente” morreram. Ou mesmo no caso de Sniper Americano, quando as vítimas iraquianas são consideradas como mortes justas, enquanto a morte de Kyle é envolta em uma aura de tristeza e sua imagem coberta de símbolos de heroísmo, com direito a créditos finais sem qualquer trilha sonora, evidenciando o sentimento de perda. Não estamos aqui em momento algum desqualificando a morte desses homens, ao contrário, sabemos dos sacrifícios pessoais e das dificuldades pelas quais eles passaram e do quanto essas vidas eram valiosas por si mesmas, independentes de quais atos heroicos cada um realizou, apenas gostaríamos de destacar o valor que é concedido a algumas vítimas em detrimento de outras, e afirmarmos que há, como disse Butler, consequências políticas nisso.

Por fim, esses filmes reafirmam a imagem das relações internacionais como sendo marcadas pela violência, fortalecem o medo do “outro” ao criar uma imagem de inimigos inerentemente maus, estimulam a ideia de que o sistema internacional não tem espaço para a cooperação, desse modo, ajudam, mesmo quando tomam posição contrária, a justificar a guerra como a forma mais racional de lidar com as ameaças.

REFERÊNCIAS

I PARTE

ADORNO, Theodor. **Minima moralia**. Lisboa: Edições 70, 2001.

AGAMBEN, Giorgio. **Sobre Segurança e Terror**. Disponível em: <<http://www.outraspalavras.net/outroslivros/agamben/>>. Acesso em 09 mar. 2016.

_____, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ABRAMSON, Rudy. “**Turn the Bull Loose**”, **Reagan Says on Exchange Floor**. Los Angeles Times, March, 1985. Disponível em: <http://articles.latimes.com/1985-03-29/news/mn-20409_1_wall-st-pep-talk>. Acesso em: 06 mar. 2016.

BBC. **A lifetime of public speaking**. BBC News on-line. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/politics/1888444.stm>. Acesso em 07 mar. 2016.

BECK, Ulrich. **Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade**. São Paulo: 34, 2013.

_____, Ulrich. **Power in the global age: a new global political economy**. Cambridge, Malden: Polity press, 2005.

BELL, Daniel. The Future World Disorder: The Structural Context of Crises. In: **Foreign Policy**, No. 27 (Summer), p. 109-135, 1977. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1148015>>. Acesso em: 06 mar. 2016.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie** (escritos escolhidos). São Paulo: Cultrix; Ed. Universidade de São Paulo, 1986.

BIERSTEKER, Thomas J. State, sovereignty and territory. In: CARLSNAES, Walter; RISSE, Thomas; SIMMONS, Beth A. **Handbook of International Relations**. SAGEpub, 2002.

BIGNOTTO, Newton. Soberania e exceção no pensamento de Carl Schmitt. In: **Kriterion**, nº 118, dez. 2008, p. 401-415.

BULL, Hedley. **A sociedade anárquica: um estudo da ordem na política mundial**. São Paulo: ed. UnB, 2002.

BUTLER, Judith. **Vida precária: el poder del duelo y la violencia**: Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 2009.

CANNETI, Elias. **Massa e Poder**. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

CHAMAYOU, Grégoire. **Teoria do drone**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CHOMSKY, Noam. **Failed States: the abuse of power and the assault on democracy**. New York: Metropolitan; Owl Book, 2007.

COSTA, Wanderley Messias. **Geografia política e geopolítica**. São Paulo, Ed. USP, 2010.

CROZIER, Michel; HUNTINGTON, Samuel; WATANUKI, Joji. **The crisis of democracy: report on the governability of democracies to the Trilateral commission**. New York: New York University Press, 1975.

DAL LAGO, Alessandro. The global state of war. In: **Ephemera**, vol. 6, nº 01, 2006, p. 9-26.

DUPAS, Gilberto. **O mito do progresso**. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

_____, Gilberto. **Atores e poderes na nova ordem global**: assimetrias, instabilidades e imperativos de legitimação. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

ECHEVERRIA, Andrea de Quadros Dantas. **Combatente inimigo, homo sacer ou inimigo absoluto?** O estado de exceção e o novo nomos da terra: o impacto do terrorismo sobre o sistema jurídico-político do século XXI. Curitiba: CRV, 2013.

DUPAS, Gilberto. **O mito do progresso**. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

ELDEN, Stuart. **The birth of territory**. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

EPSTEIN, Edward Jay. **O grande filme**: dinheiro e poder em Hollywood. São Paulo: Summus, 2008.

FALK, Richard. **Humanitarian intervention and legitimacy wars**: seeking peace and justice in the 21st century. New York: Routledge, 2015.

FERRO, Marc. **História das colonizações**: das conquistas às independências – séculos XIII a XX. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

FILHO, Agassiz Almeida. **Dez lições sobre Carl Schmitt**. Petrópolis: Vozes, 2014.

FILIPPI, Alberto; LAFER, Celso. **A presença de Bobbio**: América espanhola, Brasil, Península ibérica. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

FREUD, Sigmunt. **Considerações sobre a guerra e a morte**. Covilhã: LusoSofia Press, 2009.

GALLI, Carlo. **Political Spaces and Global War**. London: University of Minnesota Press, 2010.

_____, Carlo. **Espacios políticos**: la edad moderna y la edad global – léxico de política. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

_____, Carlo. The rise and fall of modern political space. In: **Philosophy Kitchen**, ano 02, nº2, 2015.

GRÓS, Frédéric. **Estados de violência**: ensaio sobre o fim da guerra. Aparecida: Ideias e Letras, 2009.

HEGEL, G. W. F. **Princípios da filosofia do Direito**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. São Paulo: Centauro, 2010.

HUBER, Evelyne. STEPHENS, John D. **Development and crisis of the welfare state**: parties and policies in global markets. Chicago: Chicago Press, 2001.

JÜNGER, Ernst. A mobilização total. In: **Natureza Humana**, vol 04, nº 01, São Paulo (Junho-Julho), p. 189-216, 2002.

KALDOR, Mary. **New and old wars**: organized violence in a global era. Stanford: Stanford University Press, 2007.

KEOHANE, Robert. NYE, Joseph. **Power and Interdependence**. New York: Harper Collins Publishers, 1989.

_____, Robert. _____, Joseph. Power and Interdependence Revisited. In: **International Organization**, Vol. 41, No. 4 (Autumn, 1987), p. 725-753. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2706764>>. Acesso em 28 fev 2016.

_____, Robert. _____, Joseph. **Power in a global information age**. London: Routledge 2004.

KRASNER, Stephen. **Soberanía, hipocrisia organizada**. Barcelona: Paidós, 2001.

LOSURDO, Domenico. **A linguagem do império: léxico da ideologia estadunidense**. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARRAMAIO, Giacomo. O exílio do nomos: Carl Schmitt e a Globale Zeit. In: **Revista Brasileira de Estudos Políticos**, nº 105, 2012, p. 151-184.

MASTROPAOLO, Alfio. **La democrazia é una causa persa? Paredossi de una intervensione imperfetta**. Torino: Bollati Boranghieri, 2014.

MESSARI, Nizar; NOGUEIRA, João Pontes. **Teorias das Relações Internacionais**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

MORGENTHAU, Hans. **A Política entre as Nações: a luta pela guerra e pela paz**. São Paulo: Ed. UnB, 2003.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Carta das Nações Unidas e Estatuto da Corte Internacional de Justiça**. San Francisco, 1945. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/carta/>>. Acesso em 24 fev 2016.

ODYSSEOS, Luiza; PETITO, Fabio. **The international political thought of Carl Schmitt**. New York: Routledge, 2007.

OSIANDER, Andreas. Sovereignty, International Relations and the Westphalian myth. In: **International Organization**, nº 02 (spring, 2001), p. 251-287. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3078632?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em 17 fev 2016.

RALPH, Jason. War as an institution of international hierarchy: Carl Schmitt's Theory of Partisan and contemporary US practice. In: **Millennium: journal of international studies**, nº 38, vol 2, 2010.

SAINT-PIERRE, Hector Luis. **Fundamentos teóricos da guerra revolucionária**. 1996. 215. Tese – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, São Paulo, 1996.

_____, Hector Luis. Grandes tendências da segurança internacional contemporânea. In: JOBIM, N.; ETCHIGOYEN, S.; ALSINA J. P. **Segurança internacional: perspectivas brasileiras**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2010.

_____, Hector Luis. 11 de Setembro: do terror à injustificada arbitrariedade e o terrorismo de Estado. In: **Revista de Sociologia e Política**, v. 23, n. 53, p. 9-26, mar. 2015, p. 09-26.

SANGUINETTI, Gianfranco. Da utilidade do terrorismo: considerada em relação ao uso que dele se faz. In: **Revista Punkto**. Disponível em : <<http://www.revistapunkto.com/2016/01/da-utilidade-do-terrorismo-gianfranco.html>>. Acesso em 17 jan. 2016.

SCAHILL, Jeremy. **Guerras sujas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____, Jeremy. **EUA: assim funciona o sistema de assassinatos**. Disponível em: <<http://outraspalavras.net/uncategorized/euaassimfuncionaosistemadeassassinatos/>>. Acesso em 15 jun. 2016.

SCHERRER, Christoph. International worker's rights and competitiveness. In: **Labour, Capital and Society**. vol. 40, nº 1&2, 2007.

SCHMITT, Carl. **O critério do político – Teoria do Partisan**. Belo Horizonte: Del Rey, 2009.

_____, Carl. **O nomos da terra: no direito das gentes do *jus publicum erupaeum***. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2014.

_____, Carl. **Land and Sea**. Washington: Plutarc Press, 1997.

SELIS, Lara Martins Rodrigues. Signos em desmonte: sobre os fundamentos sociais e históricos do Realismo estrutural. In: **Brazilian Journal os International Relations**. Marília, vol. 4, nº2, 2015, p. 301-329.

SIMMEL, Georg. **El conflicto: sociología del antagonismo**. Madrid: Sequitur, 2010.

_____, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

_____, Georg. **O conflito da cultura moderna e outros escritos**. São Paulo: Ed. SENAC, 2013.

VÄISSE, Maurice. **As relações internacionais depois de 1945**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

WACQUANT, Loïc. Insegurança social e o surgimento da preocupação com a segurança. In: **Panóptica**, ano 03, nº 19, julho-outubro, 2010.

_____, Loïc. **Punir os pobres: a nova gestão da miséria nos Estados Unidos [a onda punitiva]**. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: 34, 2006.

WALZER, Michael. **Guerras justas e injustas: uma argumentação moral com exemplos históricos**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WEBER, Max. El sentido de la neutralidad valorativa de las ciencias sociológicas y económicas. In: _____, Max. **Ensayos sobre metodología sociológica**. Buenos Aires: Amorrortu, 1973.

WENDT, Alexander. Anarchy is what States make of it: the social construction of power politics. In: **International Organization**, Vol. 46, No. 2 (Spring, 1992), p. 391-425.

ZOLO, Danilo. **Invoking humanity: war, law and global order**. London, New York: 2002.

_____, Danilo. Carl Schmitt: a profecia da guerra global. In: **Direitos Fundamentais e Justiça**, nº 5, out-dez, 2008.

_____, Danilo. **Terrorismo Humanitário**: de la Guerra del Golfo a la carniceira de Gaza. Barcelona: Bellaterra, 2011.

_____, Danilo. **Globalización**: un mapa de los problemas. Bilbao: Mensajero, 2006.

REFERÊNCIAS

II PARTE

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AMERICAN FORCES PRESS SERVICE. **DoD Honors "Private Ryan" Director Spielberg**. Disponível em: < <http://archive.defense.gov/news/newsarticle.aspx?id=42941>>. Acesso em 10 mar. 2017.

AUMONT, Jacques. MARIE; Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.

BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. **Gramática do Cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHOMSKY, Noam. **Mídia** – propaganda política e manipulação. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CINEGNOSE. Hollywood produz mais filmes catástrofe em épocas de crise. Disponível em: <<http://cinegnose.blogspot.com.br/2013/09/hollywood-produz-mais-filmes-catastrofe.html>>. Acesso em 16 janeiro, 2017.

CRARY, Jonathan. **24/7**: capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EPSTEIN, Edward Jay. **O grande filme**: dinheiro e poder em Hollywood. São Paulo: Summus, 2008.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

_____, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). **História**: novos objetos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

FORSYTH, Scott. **Hollywood Recargado**: el cine como mercancia imperial. In: PANITCH, Leo; LEYS, Colin. El império recargado. Buenos Aires: Clacso, 2005.

FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu**, e outros textos. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

GEADA, Eduardo. **O imperialismo e o fascismo no cinema**. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

_____, Eduardo. **O poder do cinema**. Lisboa: Horizonte, 1985.

GENTILI, Emilio. **Due colpi di pistola, dieci milioni di morti, la fine di um mondo**. Storia ilustrata dela Grande Guerra. Bologna: Laterza, 2004.

GERSTLE, Gary. Na sombra do Vietnã: o nacionalismo liberal e o problema da guerra. In: **Tempo**. 2008, vol.13, n.25, pp.37-63.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-violência**: etnografia de um cinema provocador. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. São Paulo: Ed. UNESP, 2015.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

_____, Douglas. **Reflections on Hollywood film in the age of Reagan**. Disponível em: <<https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/filmpoliticsideology.pdf>>. Acesso em 22 fevereiro, 2017.

KOVACSICS, Adan. **Guerra y lenguaje**. Barcelona: El Acanilado, 2007.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: história psicológica del cine aleman. Buenos Aires: Paidós, 1985.

KRAUS, Karl. **En esta gran época**: de como la prensa liberal engendra una guerra mundial. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008.

_____, Karl. **In these great times**. Manchester: Carcanet, 1984.

____—“In These Great Times.” In: **These Great Times. Selected Writings**. November Editions, 2014 (Kindle Edition).

LIMA, Paulo Santos. REIS, Francis Vogner dos. **Easy riders** – o cinema da nova Hollywood. Centro Cultural Banco do Brasil, 2015. Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2015/01/Cat%C3%A1logo-Easy-Riders.pdf>>. Acesso em: 23 fevereiro, 2017.

LOS ANGELES TIMES. Reagan Gets Idea From 'Rambo' for Next Time. Disponível em: <http://articles.latimes.com/1985-07-01/news/mn-10009_1_hostage-crisis>. Acesso em 01 março, 2017.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra**: arqueologia do cinema. São Paulo: SESC; Ed: UNESP, 2003.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MARTIN, Geoff. STEUTER, Erin. **Pop culture goes to war**: enlisting and resisting militarism in the war on terror. Maryland: Lexington Books, 2010. Kindle edition.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NOVAES, Adauto (org). **Mutações**: fontes passionais da violência. São Paulo: SESC, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016. 2ª edição.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial: da origem aos nossos dias**. São Paulo: Martins Fontes, 1963. vol, I.

SALMON, Christian. **Storytelling**: la máquina de fabricar historias y formatear las mentes. Barcelona: Península, 2014.

SALON MAGAZINE. We created islamic extremists. Disponível em:

<http://www.salon.com/2015/11/17/we_created_islamic_extremism_those_blaming_islam_for_isis_would_have_supported_osama_bin_laden_in_the_80s/>. Acesso em 21 de fevereiro, 2017.

TIME. The oily americans. Disponível em:

<<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,450997-92,00.html>>. Acesso em 21 de fevereiro, 2017.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada**: filosofia da sensação. Campinas: Ed. UNICAMP, 2010.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____, Paul. **Estética da desapareição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WOOD, Robin. **Sexual politics and narrative film**: Hollywood and beyond. New York: Columbia University Press, 1998.

_____, Robin. **Hollywood from Vietnan to Reagan...** and beyond. New York: Columbia University Press, 1986.

REFERÊNCIAS

III PARTE

BIGATÃO, Juliana. **As operações de missões de paz das Nações Unidas no pós-Guerra Fria**: o caso dos conflitos armados intra-estatais. In: ABED (Associação brasileira de estudos de defesa), 2013. São Carlos, anais Encontro ABED, 2013.

BIRKHOOD, Mattew. Unclassified fictions: the C.I.A., secrecy law and the dangerous rhetoric of autencity. In: **Berkeley Journal of entertainment and sports**. vol. 03, 2014, p. 17-71.

BUTLER, Judith. **Vida precária**: el poder del duelo y la violencia: Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 2009.

CNN. Clinton to terrorists: U.S. won't be intimidated. Disponível em:

<<http://edition.cnn.com/US/9607/28/clinton.speech/>>. Acesso em: 07 de abril, 2017.

DALBY, Simon. Warrior geopolitics: Gladiator, Black Hawk Down and The Kingdom Of Heaven. In: **Political Geography**. N° 27 (2008), p. 439-455.

DARGIS, Manhola. By all means necessary. In: **The New York Times**, 2012. Disponível em:

<<http://www.nytimes.com/2012/12/18/movies/jessica-chastain-in-zero-dark->

thirty.html?adxnnl=1&adxnnlx=1355885982-1eF3BUWZQYunx1h8D5CC8A&pagewanted=1>. Acesso em: 11 de abril, 2017.

DAUM, Meghan. Hollywood's idealized view of C.I.A. In: **Los Angeles Times**, 2015. Disponível em: <<http://www.latimes.com/opinion/op-ed/la-oe-daum-maya-torture-report-20150102-column.html>>. Acesso em: 11 de abril, 2017.

DESPLANQUE, Simon. "American Sniper" or How a Film Revealed America's Contradictions. In: **Commentary**, nº 25, 2015, p. 1-5.

DODDS, Klaus. Screening terror: Hollywood, the United States and the construction of danger. In: **Critical studies on terrorism**. Vol. 1, No. 2, August 2008, 227–243.

DORFMAN, Zach. Perpetual war for a perpetual piece (of the action). In: **Los Angeles Review of Books**, 2004. Disponível em: <<https://v2.lareviewofbooks.org/article/perpetual-war-perpetual-piece-action>>. Acesso em: 16 de abril, 2017.

FALK, Richard. **What Too Many Americans Don't See When They Watch 'American Sniper'**, 2015. Disponível em: <<https://www.commondreams.org/views/2015/01/29/what-too-many-americans-dont-see-when-they-watch-american-sniper>>. Acesso em: 14 de abril, 2017.

GLEIBERMAN, Owen. Is Zero Dark Thirty pro-torture? And if so, is it wrong? In: **Entertainment weekly**, 2012. Disponível em: <<http://ew.com/article/2012/12/19/is-zero-dark-thirty-pro-torture/>>. Acesso em: 11 de abril, 2017.

HAYDEN, Tom. The C.I.A. goes to Hollywood: how America's spy agency infiltrated the big screen (and our minds). In: **Los Angeles Review of Books**, 2013. Disponível em: <<https://v2.lareviewofbooks.org/article/the-cia-goes-to-hollywood-how-americas-spy-agency-infiltrated-the-big-screen-and-our-minds>>. Acesso em: 16 de abril, 2017.

HORTON, Alex. American Sniper feeds America's hero complex. In: **The Guardian**, 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/24/american-sniper-real-life-movies-hollywood>>. Acesso em: 14 de abril, 2017.

HUNTER, Stephen. Shock troops; the battle is engaged, and so is the audience, in the ferocious "Black Hawk Down." In: **The Washington Post**, 2002. Disponível em: <<https://www.highbeam.com/doc/1P2-336903.html>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

KALDOR, Mary. **New and old wars: organized violence in a global Era**. Stanford: Stanford University Press, 2007.

KEHL, Maria Rita. O espetáculo como meio de subjetivação. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2009.

KERN, Gary. The Zero Dark Thirty phenomenon. In: **The Montreal Review**, 2013. Disponível em: <<http://www.themontrealreview.com/2009/Zero-Dark-Thirty-Heroism-Torture-Propaganda.php>>. Acesso em: 11 de abril, 2017.

KLIEN, Stephen A. Public Character and the Simulacrum: The Construction of the Soldier Patriot and Citizen Agency in Black Hawk Down. In: **Critical Studies in Media Communication**. Vol. 22, No. 5, Dez. 2005, p. 427-449.

LOFLAND, Valerie J. Somalia: US intervention and operation restore hope. In: **Case Studies in Policymaking and Implementation**, v. 6, 1992.

LOSURDO, Domenico. **A linguagem do império: léxico da ideologia estadunidense**. São Paulo: Boitempo, 2010.

MAZZETTI, Mark. **Guerra secreta: a C.I.A, um exército invisível e o combate nas sombras**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

MAYER, Jane. Zero conscience in “Zero Dark Thirty”. In: **The New Yorker**, 2012. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/news/news-desk/zero-conscience-in-zero-dark-thirty>>. Acesso em: 11 de abril, 2017.

MEAD, Walter, The Jacksonian Tradition and American Foreign Policy, **The National Interest**, nº 58, inverno, 1999/2000.

MERWIN, Daniel K. **Terministic screens and partisan audiences: a burkean cluster analysis of clint eastwood’s american sniper**. 2016. Tese de Doutorado. University of Kansas.

MITCHELL, Elvis. Film Review: Mission of mercy goes bad in Africa. In: **The New York Times**, 2001. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2001/12/28/movies/film-review-mission-of-mercy-goes-bad-in-africa.html>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

MOORE, Michael. In defense of Zero Dark Thirty. In: **The Huffington Post**, 2013. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/michael-moore/zero-dark-thirty-torture_b_2548079.html>. Acesso em: 11 de abril, 2017.

NASHAWATY, Chris. American Sniper, 2015. In: **Entertainment Weekly**. Disponível em: <<http://ew.com/article/2014/12/25/american-sniper/>>. Acesso em: 15 de abril, 2017.

NASSER, Reginaldo Mattar; PAOLIELLO, Tomaz Oliveira. Uma nova forma de se fazer a guerra? Atuação de empresas militares de segurança privada na guerra do Iraque. In: **Revista de Sociologia e Política**. Vol 23, nº 53, 2015. p. 27-46.

NELLIS, Robert. Black Hawk Down and the Silences of Ridley Scott's "Realism". In: **Journal of Social Theory in art education**. Vol 24, 2004, p. 08-27.

NEVES, Edson José. MACHADO, Lauren. “Nova York Sitiada”, o terrorismo internacional e a Guerra ao terror. In: NEVES, Edson José; ZANELLA, Cristine Koehler. **As Relações Internacionais e o cinema: espaço e atores transnacionais**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

ONUF, Nicholas. Making terror/ism. In: **International Relations**. vol, 23, 2009. p. 53-60.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Carta das Nações Unidas e Estatuto da Corte Internacional de Justiça**. San Francisco, 1945. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/carta/>>. Acesso em 24 fev 2016.

POSTMAN, Neil. **Amusing ourselves to death: public discourse in the age of show business**. New York: Penguin Books, 2005.

RALPH, Jason. War as an institution of international hierarchy: Carl Schmitt’s Theory of Partisan and contemporary US practice. In: **Millennium: journal of international studies**, nº 38, vol 2, 2010.

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

RIEGLER, Thomas. Through the Lenses of Hollywood: depictions of Terrorism in American Movies. In: **Perspectives on terrorism**. Vol 4, No 2 (2010). Disponível em: <<http://www.terrorismanalysts.com/pt/index.php/pot/article/view/98/html>>. Acesso em 07 de abril, 2017.

HALÉN ROMÁN, Mikael. **America in the scope**: A post-colonial study of American Sniper, mourning and nationalism. 2015. Dissertação de mestrado em Cinema, Stockholms Universitet.

ROSENBERG, Carol. Guantánamo war court screens grisly 'Zero Dark Thirty' torture scenes. In: **Miami Herald**, 2016. Disponível em: <<http://www.miamiherald.com/news/nation-world/world/americas/guantanamo/article61163027.html>>. Acesso em 11 de abril, 2017.

SAINT-PIERRE, Hector Luis. Grandes tendências da segurança internacional contemporânea. In: ALSINA, João Paulo; ETCHEGOYEN, Sérgio; JOBIM, Nelson. **Segurança Internacional: Perspectivas brasileiras**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010.

SANGUINETTI, Gianfranco. Da utilidade do terrorismo: considerada em relação ao uso que dele se faz. In: **Revista Punkto**. Disponível em: <<http://www.revistapunkto.com/2016/01/da-utilidade-do-terrorismo-gianfranco.html>>. Acesso em 17 jan. 2016.

SCAHILL, Jeremy. **Guerras sujas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SHAHEEN, Jack. Reel Bad Arabs: How Hollywood vilifies a people. In: **The Annals of the American Academy of Political and Social Science**, Vol. 588, Islam: Enduring Myths and Changing Realities, 2003. p. 171-193. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1049860?seq=2#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 07 de abril, 2017.

SHOU, Nicholas. How the C.I.A hoodwinked Hollywood. In: **The Atlantic**, 2016. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/07/operation-tinseltown-how-the-cia-manipulates-hollywood/491138/>>. Acesso em: 11 de abril, 2017.

Sieczkowski, Cavan. **Clint Eastwood Says 'American Sniper' Makes An Anti-War Statement**. Disponível em: <http://www.huffpostbrasil.com/entry/clint-eastwood-american-sniper-anti-war_n_6547068>. Acesso em 15 de abril, 2017.

TAUB, Amanda. **Every movie rewrites history. What American Sniper does is much worse**, 2015. Disponível em: <<http://www.vox.com/2015/1/22/7859791/american-sniper-iraq>>. Acesso em: 15 de abril, 2017.

WITHAKER, Brian. The towel-heads take on Hollywood. In: **The Guardian**, 2000. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2000/aug/11/brianwhitaker>>. Acesso em: 17 mar. 2017.

WOLFF, Michael. The truth about Zero Dark Thirty: this torture fantasy degrades us all. In: **The Guardian**, 2012. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/dec/24/zero-dark-thirty-torture-bigelow-boal>>. Acesso em: 11 de abril, 2017.

ZOLO, Danilo. **Terrorismo Humanitário**: de la Guerra del Golfo a la carnicería de Gaza. Barcelona: Bellaterra, 2011.

_____, Danilo. **Globalización**: un mapa de los problemas. Bilbao: Mensajero, 2006.

FILMES

A HORA MAIS ESCURA. Dir. Kathryn Bigelow. Distribuidora: Columbia Pictures; Universal Pictures, 2012, (157 min). Título original: Zero Dark Thirty.

DIRTY WARS. Dir. Richard Rowley. Distribuidora: Sundance Selections, 2013, (86 min).

FALCÃO NEGRO EM PERIGO. Dir. Ridley Scott. Distribuidora: Columbia Pictures, 2001, (144 min). Título original: Black Hawk Down.

GUERRA SEM CORTES. Dir. Brian de Palma., 2007 (90 min). Título original: Redacted.

LESSONS OF DARKNESS. Diretor: Werner Herzog. Distribuidora: Werner Herzog Filmproduktion, 1992, (50 min). Título orginial: Lektionen in Finsternis.

NOVA YORK SITIADA. Dir. dir. Edward Zwick. Distribuidora: 20th Century Fox, 1998, (116 min). Título original: The Siege.

O GRANDE HERÓI. Dir. Peter Berg. Distribuidora: Universal Pictures, 2013, (121 min). Título original: Lone Survivor.

REEL BAD ARABS: How Hollywood vilifies a people. Produção: Media Education Foundation. Disponível em: <<https://vimeo.com/56687715>>. Acesso em: 17 de abril, 2017.

SNIPER AMERICANO. Dir. Clint Eastwood. Distribuidora: Warner Bros, 2014, (133 min). Título original: American Sniper.