

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO SOCIOECONÔMICO
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS
CURSO RELAÇÕES INTERNACIONAIS

Sonara Stella John

**Hollywood como arma na Guerra ao Terror: uma análise geopolítica crítica
popular**

Florianópolis

2023

Sonara Stella John

**Hollywood como arma na Guerra ao Terror: uma análise geopolítica crítica
popular**

Trabalho Conclusão do Curso de Graduação em
Relações Internacionais do Centro Socioeconômico
da Universidade Federal de Santa Catarina como
requisito para a obtenção
Orientador(a): Prof. Klaus Dalgaard

Florianópolis

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

John, Sonara Stella

Hollywood como arma na Guerra ao Terror: : uma análise geopolítica crítica popular / Sonara Stella John ; orientador, Klaus Dalgaard, 2023.

89 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Socioeconômico, Graduação em Relações Internacionais, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Relações Internacionais. 2. Como a indústria cinematográfica foi usada na "guerra ao terror". I. Dalgaard, Klaus. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Relações Internacionais. III. Título.

Sonara Stella John

Hollywood como arma na Guerra ao Terror: uma análise geopolítica crítica popular

Florianópolis, 21 de junho de 2023.

O presente Trabalho de Conclusão de Curso foi avaliado e aprovado pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof Dr. Klaus Dalgaard
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof Dr. Lucas Rezende
Avaliador(a)
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof Dr. Márcio Voigt
Avaliador(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Certifico que esta é a versão original e final do Trabalho de Conclusão de Curso que foi julgado adequado para obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Prof.(a) Klaus Dalgaard Dr.(a)
Orientador

Florianópolis, 2023.

AGRADECIMENTOS

À minha família, que sempre lutou para poder me proporcionar acesso a uma educação de qualidade e melhores oportunidades.

Aos meus amigos e a todos aqueles que fizeram parte da minha trajetória na UFSC e em Florianópolis: obrigada por terem sido incentivo, inspiração e apoio.

“Não podemos esperar entender esses tempos a menos que olhemos para essas
imagens e aceitemos o testemunho delas”

JUNOD

“[Q]uem quiser influir sobre [as massas], não necessita medir logicamente os
argumentos. Deve pintar com as imagens mais fortes, exagerar sempre e repetir a
mesma coisa”

FREUD

“[Para compreendermos a sociedade, é necessário] ouvir aquilo que revelam os
produtos da grande indústria cinematográfica”

KRACAUER

RESUMO

Tendo em vista os impactos globais da política externa norte-americana de “guerra ao terror”, principalmente ao que concerne às tratativas do mundo ocidental em relação ao oriental, a problemática deste trabalho está em investigar e compreender como produções cinematográficas ajudaram a consolidar discursos geopolíticos do hegemon americano acerca do 11 de setembro. Trata-se de uma pesquisa exploratória, guiada pela perspectiva da teoria geopolítica crítica popular, com destaque à análise de cinco filmes que orbitam a temática da “guerra ao terror”. Foi possível, a partir desta análise, identificar que o alinhamento de Hollywood ao governo ianque contribuiu para a consolidação de uma definição de terrorismo de acordo com a perspectiva do hegemon, que degradava, sem distinções, a imagem do mundo muçumano, ao mesmo tempo que revivia a imagem do herói-americano e de sua missão de levar paz e democracia ao mundo. O imaginário da ameaça terrorista possibilitou, em grande parte, a retaliação do ataque sofrido nos termos americanos e nutriu um estado de medo geral, que serviu de engrenagem para a execução da política de “guerra ao terror”.

Palavras-chave: Guerra ao terror. Hollywood. Geopolítica crítica popular.

ABSTRACT

Considering the global impacts of the “war on terror” US foreign policy, especially about the western world's ways of dealing with the eastern one, the problematic of this work is to investigate and understand how cinematographic productions helped to consolidate US geopolitical discourses about 11/9. This is an exploratory research, guided by the perspective of popular critical geopolitical theory, with emphasis on the analysis of five films about the “war on terror”. It was possible, from this analysis, to identify that Hollywood's alignment with the Yankee government contributed to the consolidation of a terrorism definition under the hegemon's perspective, which degraded, without distinction, the image of the Muslim world, while revived the image of the American hero and his mission to bring peace and democracy to the world. The imaginary of the terrorist threat made possible, to a large extent, the retaliation of the attack suffered in American terms and nurtured a general state of fear, which served as a gear for the execution of the “war on terror” policy.

Keywords: War on terror. Hollywood. Popular critical geopolitical theory.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Bilheterias	53
-------------------------------------	-----------

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EUA Estados Unidos da América

CIA Agência Central de Inteligência

ONU Organização das Nações Unidas

RI Relações Internacionais

WTC World Trade Center

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 Referencial teórico.....	13
2.1 Geopolítica.....	13
2.1.1 Geopolítica crítica.....	19
2.1.2 Geopolítica crítica popular.....	22
3 Guerra, Propaganda e Cinema.....	28
3.1 O Cinema e sua influência política.....	29
3.2 Opinião pública: o legado vietnamita.....	35
3.3 Cinema hollywoodiano: a guerra e o herói americano.....	42
4 O 11 de setembro e o espetáculo do terror.....	45
4.1 Atentados de 11 de setembro de 2001.....	47
4.2 Hollywood como arma na guerra ao terror: filmes analisados.....	49
4.3 “11/09 - O Homem em Queda” e a exploração das imagens.....	56
4.4 Torres Gêmeas (2006) e a projeção-identificação.....	59
5 A Guerra ao terror.....	63
5.1 “Guerra ao terror” (2008) e o imaginário terrorista.....	66
5.2 “A Hora Mais Escura” (2012) e as armadilhas éticas das RI no cinema hollywoodiano.....	70
5.3 “Fahrenheit 9/11” (2004) e a oposição à perspectiva hegemônica.....	76
6. Considerações Finais.....	82
7. Referências Bibliográficas.....	85

1 INTRODUÇÃO

No final do século XIX, através de discursos imperialistas, surgiu o conceito de Geopolítica, que usou da produção de conhecimento como uma forma de poder instrumentalizada para promover o expansionismo de Estados e a proteção de Impérios. Tal produção de conhecimento era norteada pelos chamados “experts” (acadêmicos e políticos que participam regularmente nas atividades do Estado) que, apoiados e patrocinados pelos governos, formulavam “verdades” sobre a política internacional, de forma a proteger discursos de poder que legitimassem as ações estatais (KUUS, 2017; TUATHAIL, 2003).

Com o acontecimento da Guerra Fria, o discurso geopolítico realçou as teorias antagonistas de “nós” *versus* “outros”, demarcando o espaço doméstico em relação às ameaças exteriores (TUATHAIL, 2003). Anos mais tarde, a *Global War On Terror* do governo de George W. Bush, promovia, semelhantemente, a retórica *with us or with the terrorists* (DALBY, 2003).

Questionando os vieses dessa produção de conhecimento, surgiu a geopolítica crítica: uma contracorrente que busca revelar as dinâmicas políticas que se escondem sob o conhecimento geopolítico produzido, que está sempre sob a influência de aspectos políticos (MOISIO, 2015). Nesse sentido, argumentando ser pobre a avaliação restrita dos discursos e argumentos geopolíticos dos “experts”, surgiu a geopolítica crítica popular, que ressalta a relevância da análise de narrativas e discursos presentes na cultura popular. Esta, argumenta-se, detém grande capacidade de influência no pensamento da opinião pública por estar presente no seu dia-a-dia através de filmes, jornais, séries, desenhos animados, etc., trabalhando como um veículo de disseminação de discursos geopolíticos (DITTMER, 2010; GRAY, 2010; MOISIO, 2015).

Nos detendo dentro destes elementos da cultura pop e, em específico, ao cinema, Kellner (2010) afirma que a sétima arte proporciona esclarecimento sobre aspectos políticos, sociais, culturais e econômicos de sociedades através de imagens entrelaçadas à narrativas, além de ter a capacidade de moldar as percepções públicas comuns sobre eventos políticos (DITTMER, 2005), insinuando e reafirmando a percepção da realidade que o agente político dominante quer tornar hegemônica.

Dentro do sistema das relações internacionais, onde os países engajam-se, constantemente, em dinâmicas de guerra e paz, o cinema torna-se uma arma poderosa, já que a guerra também é a luta pela percepção da realidade.

Assim, quando um dos grandes eventos históricos do século XXI, os atentados de 11 de setembro de 2001, invadiram a agenda política ianque, o cinema e, em especial, Hollywood, o centro de produções cinematográficas norte-americano, tornou-se uma das armas a ser usada na execução da estratégia geopolítica que permitiria aos Estados Unidos invadirem países soberanos, gozando de relativo apoio doméstico e internacional. Dessa forma, pouco após os atentados, Karl Rove, então conselheiro do governo de George W. Bush, reuniu-se com representantes da indústria do entretenimento norte-americano para convidá-los a se juntarem a ele para refletir como poderiam contribuir na guerra contra o “terrorismo” (DODDS, 2008).

Assim, considerando os impactos do trabalho conjunto entre o governo dos EUA e Hollywood, o presente artigo estabelece como tema de pesquisa uma análise de como a indústria cinematográfica colaborou na consolidação dos discursos geopolíticos norte-americanos após os atentados de 11 de setembro. Para fundamentação da análise, recorreremos à teoria geopolítica crítica popular e ao exame dos seguintes filmes: “09/11 - O Homem em Queda”, “As Torres Gêmeas”, “Guerra ao Terror”, “A Hora Mais Escura” e “Fahrenheit 9/11”.

Enquanto pesquisa de cunho qualitativo, cujos dados coletados são descritivos, retratando o maior número possível de elementos existentes na realidade estudada (PRODANOV; FREITAS, 2013), reuniremos informações tanto de fontes primárias, como discursos e pronunciamentos, quanto secundárias, como filmes, teses, livros, dissertações e artigos que avaliam a construção de discursos geopolíticos na cultura pop, nos dando base de investigação. O propósito final deste trabalho, enquanto pesquisa exploratória qualitativa, é fomentar mais discussões sobre a temática, levantando mais informações acerca do assunto e construindo hipóteses sobre ele (PRODANOV; FREITAS, 2013).

Ao investigar nossa hipótese geral, também buscaremos satisfazer os quatro objetivos específicos seguintes: 1) Apresentar como discursos geopolíticos foram introduzidos na cultura pop cinematográfica para consolidar perspectivas hegemônicas

sobre o 11/09; 2) Analisar como a “guerra ao terror” foi transformada em um produto palatável pela indústria audiovisual, revigorando a imagem do herói americano e do dever messiânico ianque de levar paz ao mundo; 3) Abordar como ocorreu a construção do imaginário terrorista pelo cinema hollywoodiano; 4) Apresentar como a cultura pop e, em especial o cinema, refletem as dinâmicas políticas de seu tempo, manifestando tais mudanças em sua forma de apresentar as narrativas.

Com vistas a nos fornecer base teórica suficiente para que possamos proceder às análises fílmicas, este estudo divide-se em 5 capítulos, que iniciam, posteriormente à esta introdução, com a apresentação da teoria geopolítica crítica popular, seguida da seção sobre os impactos políticos do cinema, da breve narrativa dos ocorridos em 11 de setembro de 2001 e do que foi a política externa norte-americana de “guerra ao terror”. Com tais dados expostos, passamos, então, a tecer as análises dos 5 filmes selecionados e oferecemos, por fim, nossas considerações finais sobre o estudo.

Cabe ressaltar, enfim, que a relevância da discussão do tema aqui apresentado reside, como demonstrar-se-á ao longo do trabalho, nos impactos da política externa norte-americana voltada à “guerra ao terror”, viabilizados, em grande parte, pela consolidação de discursos geopolíticos através da cultura popular. Além disso, o estudo também mostra-se relevante no que se refere à discussão acerca dos estereótipos pejorativos construídos sobre o mundo islâmico e árabe pelas produções hollywoodianas durante a “guerra ao terror”, permitindo que, os conhecendo e estando ciente sobre suas origens, possamos começar a desconstruí-los.

2 Referencial teórico

“The exercise of power perpetually creates knowledge and, conversely, knowledge constantly induces effects of power” (Foucault, 1980, p. 5)

Nesta seção, nos dedicaremos a introduzir o conceito de geopolítica e avançar na compreensão dos desdobramentos desta até sua vertente crítica e, posteriormente, popular, já iniciando uma breve discussão sobre como esta última foi manejada pelos Estados Unidos após ataques de 11 de setembro, visando concretar um imaginário terrorista e angariar apoio público às suas subseqüentes invasões a países do Oriente Médio e Ásia, o que será aprofundado nas análises fílmicas posteriores.

Para tanto, abordaremos os conceitos talhados pelos principais expoentes da geopolítica crítica e popular: Tuathail (2003), Moisio (2015), Dalby (2003 e 2008), Agnew (2003 e 2013) Dittmer e Gray (2010).

2.1 Geopolítica

Cunhado originalmente em 1899 pelo cientista político sueco Rudolf Kjellén, o termo “geopolítica” vem sofrendo mudanças em seu conceito desde então, de acordo com as dinâmicas políticas de cada época e suas respectivas estruturas de poder (TUATHAIL, 2003). Assim, encontrar uma definição específica de geopolítica, que goze de consenso entre intelectuais é notoriamente difícil e, para poder alcançar um maior entendimento desta corrente de pensamento na qual se baseia nossa análise, percorreremos a evolução do termo através das décadas e avaliaremos os impactos dessa produção de conhecimento nas Relações Internacionais.

Apesar das amígdas mudanças na epistemologia da palavra, o conhecimento geopolítico é de grande relevância nas Relações Internacionais, já que os países operam dentro das dinâmicas de poder internacionais segundo um mapa geoestratégico que revela a distribuição de poder no espaço mundial, seus horizontes estratégicos e desafios da política internacional que, por sua vez, informam o relevo da situação internacional e indica possíveis rumos da política exterior (BARACUHY 2021). Segundo Spykman (1994), expoente da geopolítica clássica, a geopolítica e a política externa confluem e, portanto, a geopolítica orienta a formulação estratégica e a condução da política externa, seja através da diplomacia ou do militarismo.

Nesse sentido, Moisio (2015, p.220) garante que,

a partir de uma perspectiva histórica, a geopolítica não deve ser entendida apenas como uma teorização acadêmica da política, mas também como a ação política de todos os tipos de atores que buscam moldar os espaços políticos. Além disso, os estudos geopolíticos não apenas informaram as práticas políticas, mas também foram afetados pelas rupturas políticas mundiais e pelas racionalidades políticas emergentes e dominantes de um determinado momento. Como a produção de conhecimento científico social está, embora muitas vezes implicitamente, ligada a discursos e ideologias políticas, é difícil traçar uma linha tênue entre a geopolítica acadêmica e a ação geopolítica.

Assim, considerando compreender-se melhor o conceito de geopolítica a contextualizando historicamente, iniciaremos discorrendo sobre a geopolítica clássica.

Esta baseia-se em discursos imperialistas, preocupados em promover o expansionismo estatal e assegurar impérios (TUATHAIL, 1998), sendo considerada produto de seu próprio tempo, refletindo, assim, o imperialismo competitivo dos Estados europeus no início do século XX (bem como as justificativas para rivalidades interestatais nesse campo), o nacionalismo e colonialismo, as corridas pelo equilíbrio de poder na Europa e a necessidade de aumentar a segurança dos Estados advinda disso (MOISIO, 2015).

Agnew (2003) sugere que, mesmo antes da concepção do termo, já no século XVI havia uma visão geopolítica associada à era da exploração, que aparentemente ainda vigorava no início do século XX, pois, para Kjellén, o termo denotava a relação entre aspectos territoriais do Estado e a política (MOISIO, 2015). Portanto, de acordo com Heffernan (2000, p.28), o que houve foi “apenas uma modificação terminológica de uma agenda intelectual existente, anteriormente rotulada como “geografia política”.

Desenvolvia-se, assim, no século XX, encabeçada por teóricos como Kjellén e Ratzel, uma geopolítica como teoria organicista do Estado, que tendo bebido do darwinismo social, considerava o Estado um organismo vivo, não apenas ligado à terra, mas também determinado por ela, necessitando, conseqüentemente, lutar pela expansão do seu poder nacional com outros Estados, ou então enfrentando a decadência e a morte (MOISIO, 2015; TUATHAIL, 2003).

Associados também ao raciocínio geopolítico clássico, estão os postulados de Mackinder e Mahan. Enquanto o oficial da marinha americana Alfred Thayer Mahan dedicou-se à argumentar que o caminho para a grandeza nacional era através do expansionismo naval, exaltando a importância das características geográficas no desenvolvimento do poder marítimo dos Estados em expansão (TUATHAIL, 1998), o político conservador britânico e geógrafo Halford Mackinder dedicou-se à teorizar sobre a competição global entre as potências por meio de binarismos espaciais, como poder marítimo e terrestre, territórios pivôs e costas, culturas individualistas ocidentais e tradições públicas orientais. Ele apontava, ao fim, para os resultados possibilitados pelo desenvolvimento tecnológico combinado a elementos geográficos estratégicos, como extensão e localização do país e seus recursos naturais (MOISIO, 2015).

Se Ratzel talhou a teoria geopolítica alemã de forma a justificar as ambições territoriais expansionistas de uma potência emergente por meio da lógica darwiniana, a geopolítica britânica fundada por Mackinder tinha os objetivos de uma potência estabelecida: gerenciar os domínios do Império Britânico, e ambas as teorizações encontraram-se no campo de batalha da Primeira e Segunda Guerras Mundiais (BARACUHY, 2021).

A geopolítica clássica ressalta, enfim, os elementos geográficos físicos e desenvolvimentos tecnológicos derivados como fatores facilitadores ou constrangedores da estratégia do Estado (MOISIO, 2015). Contudo, com a posterior associação ao notório objetivo da política externa nazista de “Lebensraum” (a busca de mais “espaço vital” para a nação alemã) e todos os terríveis acontecimentos advindos disso, como o Holocausto, o termo geopolítica caiu em desgraça após a Segunda Guerra Mundial (TUATHAIL, 2003).

Diante disso, a geopolítica só retornou às discussões das relações internacionais na década de 1970, em grande medida devido ao uso do termo pelo secretário de Estado dos Estados Unidos, Henry Kissinger, que o empregava como sinônimo à balança de poder exercida entre Washington, Pequim e Moscou no contexto da Détente (BARACUHY, 2021; TUATHAIL, 2003). Tuathail (2003) afirma que nessa época onde vigorava a Guerra Fria, a geopolítica era usada para descrever o conflito entre URSS e USA pela influência e controle sobre os demais Estados e recursos estratégicos do mundo.

Desde então, o campo da geopolítica tem despertado renovado interesse por parte dos estudiosos, que têm dificuldade em explicar de maneira coerente as dinâmicas do mapa político mundial e encontram na geopolítica uma visão mais abrangente dos fenômenos internacionais, que relaciona as dinâmicas locais e regionais ao sistema global, e elucida tanto as dimensões globais geográficas quanto conceituais (TUATHAIL, 2003). Além disso, Tuathail (2003) especula que a geopolítica torna-se interessante porque parece prometer projeções sobre a direção futura dos assuntos internacionais e do mapa político mundial, ajudando políticos e estudiosos a preverem possíveis conflitos e cooperações.

Com o fim da Guerra Fria e a efetivação dos Estados Unidos como única superpotência remanescente, os debates geopolíticos voltaram-se para a natureza e o significado da “nova ordem mundial” - como foi proclamada pelo então presidente Bush pai, durante a crise do Golfo e a subsequente guerra contra o Iraque em 1990-1991 (TUATHAIL, 2003).

Atualmente, a definição de “geopolítica” ainda sofre variações, sendo que, para alguns, o fim da Guerra Fria permitiu o surgimento de uma ordem geopolítica dominada por questões geoeconômicas, onde a globalização da economia e os fluxos globais de comércio estão refazendo Estados, fronteiras e estruturas geográficas do planeta; enquanto que, para outros, a geopolítica não preocupa-se mais com lutas territoriais e imperialistas entre blocos concorrentes, mas com problemas transnacionais, como o terrorismo, o choque de civilizações e a proliferação nuclear; e, para outros ainda, a geopolítica volta-se agora à luta contra a degradação ambiental, o esgotamento dos recursos e o aquecimento global (Tuathail, 2003).

Claramente, existem muitas visões concorrentes a respeito do novo significado adotado para o termo geopolítica. Contudo, é possível elencar um compilado de aspectos desta área de estudo aceito de forma mais ou menos consensual entre os intelectuais referência nesta vertente.

Khanna (2016) abre este quadro conceitual atestando que a geopolítica preocupa-se tanto com a geografia do poder (sua distribuição no espaço) quanto com o poder da geografia (o significado dos lugares).

Dalby (2008, p. 1, tradução nossa), neste sentido, corrobora afirmando que a “geopolítica trata da organização política do espaço e de como este é concebido, representado e usado na discussão política”. Para além disso, o autor aponta que a geopolítica trata de como “o mundo é ativamente “especializado”, dividido, rotulado, classificado em uma hierarquia de lugares de maior ou menor importância por políticos e intelectuais” (DALBY, 2003, p. 62, tradução nossa), processo que, de acordo com Agnew (2003, p.2, tradução nossa) “fornece o enquadramento geográfico dentro do qual as elites políticas e as populações agem no mundo em busca de suas próprias identidades e interesses”. Assim, para Dalby (2003, p. 62, tradução nossa) a geopolítica “é ao mesmo tempo conhecimento e poder, um modo de dar sentido ao

mundo que facilita a ação, afirma identidade e justifica a ambos”. Dalby (2003, p. 62-63), reforça ainda que “a geopolítica também é sobre a realização de atos políticos, sobre especificações de amigos e inimigos, sobre designações de espaços como deles e nossos, sobre distinções entre lugares e povos hostis e amigáveis.”

Confluente a tais especificações, Baracuhy (2021, p. 13) assegura que a “geopolítica pode ser entendida como o estudo e a prática da política do poder internacional definida no espaço geográfico” e que brinda a análise estratégica. Disto, sustenta Baracuhy (2021, p. 13), resulta “a configuração do poder internacional e os padrões da competição entre potências, que estruturam a morfologia estratégica do espaço geográfico regional e mundial” e a “a posição geográfica do Estado na região e no mundo, base incontornável da ação geoestratégica de sua política externa”

Em última instância, o resultado da análise geopolítica é um retrato conceitual da política do poder e de suas tendências no mapa-múndi, fazendo do mapa geopolítico um mapa prático da política internacional, que adere novas configurações de acordo com as mudanças da balança de poder e interesses no sistema internacional (Baracuhy 2021), como garante Friedman (2019, p. 1, tradução nossa): “entender a ordem subjacente no sistema geopolítico confere racionalidade às decisões políticas tomadas pelas nações. Mas esta ordem não é permanente. Ela muda conforme o poder muda”.

A exemplo dessa modificação constante, podemos citar o deslocamento do centro de gravidade da geopolítica da Europa, palco da competição entre EUA e URSS, para o Leste Asiático, onde a competição entre os EUA e a China se reflete hoje em dois mapas geoestratégicos distintos: a Nova Rota da Seda e o Indo-Pacífico (Baracuhy 2021).

Nesse jogo onde as dinâmicas do poder conferem ao espaço geográfico uma morfologia estratégica – forma, função e significado geopolítico - continentes e mares tornam-se variáveis dentro do cálculo estratégico das grandes potências: o espaço a que se atribui valor estratégico se torna “pivô” ou “heartland”; litorais ganham o caráter de bordas estratégicas (“rimlands”); regiões e países recaem sob a “esfera de influência” de uma grande potência, são neutralizados em “buffer zones”, ou convertem-se em “crush zones” ao sofrerem instabilidades internas intensificadas pela

pressão e competição entre grandes potências; estreitos e passagens transformam-se em “pontos de estrangulamento” (“chokepoints”); países, a depender de seu poder relativo, convertem-se em “players” ou “pivots” e impõem limites à capacidade de projeção sobre si, com o poder parador da água (Baracuhy 2021).

Assim, torna-se indispensável a compreensão dos fundamentos da geopolítica na formulação de estratégias de política externa, que demandam um diagnóstico do equilíbrio de poder internacional e de suas tendências de longo prazo, para que se possa, então, estabelecer-se objetivos e prioridades, identificando oportunidades e riscos e direcionando recursos, sempre escassos, para a defesa dos interesses do país no mundo, podendo-se organizar, por fim, a ação diplomática do Estado (Baracuhy 2021).

Tendo isso em vista, Dalby (2003) ressalta que a geopolítica interfere e é usada por políticos e intelectuais do Estado na construção de identidades populares, masculinidades, cidadanias e práticas culturais cotidianas dos países, que especificam normas culturais para a nação e fornecem os termos políticos que podem ser invocados em discursos políticos, principalmente durante crises, quando há grande comoção em torno da exaltação da nacionalidade e projeção desta na política externa. Nesse sentido, Tuathail (2003, p. 19, tradução nossa) relembra que a geopolítica clássica foi esculpida a partir de conceitos imperialistas e lutas ideológicas entre potências estatais que buscavam justificar sua supremacia ao afirmar que “seu país representava o zênite da civilização; seu modo de vida era superior ao dos outros; seus ideais eram os ideais de toda a humanidade”, além de lançar mão, direta ou tacitamente, de múltiplos argumentos supremacistas, como a “suposta supremacia “natural” dos homens sobre as mulheres; da raça branca sobre outras raças”. É apontado, por conseguinte, que tendo sido a geopolítica por muito tempo uma prática militarista, monopolizada por elites estatistas, políticos conservadores e os chamados “especialistas” em geopolítica (homens brancos, de pensamento conservador e imperialista), as teorizações clássicas do campo refletem puramente a lógica imperialista e os interesses dos Estados hegemônicos, sem considerar visões divergentes – como a dos grupos minoritários, dos pensamentos pós-coloniais,

indígenas, feministas, sindicalistas, etc. — que opõem-se ao entendimento e prática dominantes da geopolítica pelos “estadistas” (TUATHAIL, 2003).

A partir desta visão divergente e contrária à aceitação apática de uma geopolítica vinda “de cima”, surge a vertente crítica da Geopolítica, que encarrega-se de revelar a política oculta por trás do conhecimento geopolítico produzido, e que dedica-se a buscar, portanto, politizar e questionar a criação de conhecimento geopolítico advindo de intelectuais, instituições e estadistas, tratando a produção do discurso geopolítico como parte da própria política e não como uma descrição neutra e imparcial de uma realidade objetiva, mas imbuída de interesses nacionais (DODDS e SIDAWAY, 1994; TUATHAIL, 1998).

Tendo tais apontamentos em vista, nos debruçaremos, no próximo tópico, a escrutinar os principais argumentos da Geopolítica Crítica, a entender as estratégias por trás da construção e uso dos discursos geopolíticos pelos Estados, assim como debater o processo de eleição, dentre os teóricos da área, que eleva alguns ao nível de “expert” em geopolítica.

2.1.1 Geopolítica crítica

Com o restabelecimento da discussão geopolítica na década de 1980, a geopolítica crítica não foi a única abordagem a participar da renovação do debate, mas foi a mais influente (MOISIO, 2015). Credita-se sua emergência ao desenvolvimento de pensamentos de esquerda nas ciências sociais e humanas na academia anglo-americana naquela época (AGNEW, 2013), e suas origens conceituais remontam, em particular, ao trabalho de Dalby, Agnew e Tuathail (MOISIO, 2015).

Nesse sentido, os autores sublinham que a geopolítica crítica encarrega-se de revelar a política oculta na produção do conhecimento geopolítico, entendendo as suposições geopolíticas

como um discurso, como uma forma cultural e politicamente variada de descrever, representar e escrever sobre a geografia e a política internacional. A geopolítica crítica não assume que o “discurso geopolítico” é a linguagem da verdade; ao contrário, entende-o como um discurso que busca estabelecer e afirmar suas próprias verdades. A geopolítica crítica, em outras palavras, politiza a criação de conhecimento geopolítico por intelectuais, instituições e estadistas praticantes. Trata a produção do discurso geopolítico como parte da própria política e não como uma descrição neutra e imparcial de uma realidade transparente e objetiva (TUATHAIL, 2003, p.18, tradução nossa).

Assim, defendem, em suma, que a produção de conhecimento geopolítico é uma atividade intrínseca à política (TUATHAIL, 2003), que a espacialidade não se limita à territorialidade e pode ser moldada por agentes políticos através de discursos e ideologias - os quais geralmente recorrem à mitologias culturais particulares dos Estados e à binarismos rígidos e simplistas, principalmente desde o pós Guerra Fria, como “eles versus nós”, noções de Oriente e Ocidente, segurança e perigo, liberdade e opressão, e são duramente reprovados pela corrente Crítica (KUUS, 2017; MOISIO, 2015). Nesse sentido, argumentam que reivindicações sobre fronteiras culturais e territoriais são centrais para narrativas de identidade nacional e que estas são construídas por meio de práticas limítrofes específicas, que recorrem à discursos geopolíticos, que diferenciam o “Eu” do “Outro” (KUUS, 2017).

Diante do fato de que os discursos dos mais poderosos influenciam a visão de mundo dos demais e refletem na política externa e relações entre países, a saída apontada pelos teóricos da área ao se problematizar o aparentemente neutro e objetivo discurso geopolítico clássico, é a da desconstrução (MOISIO, 2015). Nesse processo de desconstrução, destaca-se o papel da agência (ou capacidade de agir politicamente) e o papel constitutivo da linguagem na prática geopolítica (MOISIO, 2015).

No que tange a tais argumentos, Moisio (2015) pondera sobre a necessidade de examinar e questionar as “verdade geopolíticas” e seus mecanismos de manutenção, além do interesse estatal por trás daquela produção de conhecimento, apoiando-se na teoria do poder de Foucault. Nela, além de afirmar que “o exercício do poder perpetuamente cria conhecimento e, inversamente, o conhecimento constantemente induz efeitos de poder” (FOUCAULT, 1980, p. 5, tradução nossa), Foucault argumenta que arranjos de poder na sociedade buscam criar estruturas de conhecimento e discursos que justifiquem seu próprio poder e autoridade sobre as populações sujeitas - à exemplo, o corpo militar, que promove um discurso sobre “segurança nacional” onde posiciona-se como autoridade e especialista, o que justificaria seu poder (TUATHAIL, 2003).

Ratificando o argumento, Tuathail (2003) relembra que, é nesta conjunção de poder de agência e geração de conhecimento que perpetue o status quo, que busca-se

atualmente a produção e consolidação de significado geopolítico à nova ordem mundial. Dentro disso, ressalta-se a relevância que gozam os intelectuais envolvidos nesse processo e, para além disso, da postura que adotam ao teorizar, tomando as instituições existentes como elas se encontram e teorizando a partir da perspectiva dessas instituições, objetivando não a mudança da organização do poder dentro do Estado, mas facilitar seu funcionamento. Considerando o poder de agência conferido a tais seletos intelectuais pelas elites governantes, para que os discursos de poder reflitam seus interesses, deduz-se que, como regra geral, instituições poderosas tenderão à patrocinar e apadrinhar aqueles intelectuais que compactuam de suas ideologias e estejam dispostos a defendê-los (TUATHAIL, 2003).

Tuathail (2003), neste sentido, defende que as ideologias são primordiais, já que Estados são governados e mantidos unidos por certos sistemas de crenças amplamente compartilhados. Ele defende que, em sua forma mais elementar, esses sistemas ideológicos de crença incluem, por exemplo, a adesão aos mitos “excepcionalistas nacionais” existentes em um país e apoio às estruturas de poder vigentes.

Neste ponto, Moisis (2015) ressalta que tais crenças, “excepcionalidades” e identidades nacionais são narradas desde modos mais formais, por autoridades do Estado, até eventos mais mundanos, relacionados a símbolos e rituais nacionais. O autor argumenta que foi a necessidade de diferenciação pelos países entre o “Eu” e o “Outro”, que fez voltarem-se as atenções não somente às práticas e discursos formais da geopolítica, mas também à elementos menos formais (como filmes, revistas, jornais, rádio, desenhos animados, revista em quadrinhos e arte em geral) que alcançassem outros e mais diversos públicos dentro da nação (MOISIO, 2015).

Surge assim, a geopolítica crítica popular, que dedica-se a pensar a produção cotidiana de conhecimento geopolítico: “a repetição mundana de reivindicações não apenas em discursos oficiais, mas também em torno da máquina de café” (KUUS, 2017, p. 13), considerando que a audiência resguarda em si tanto o papel de consumidora quanto de replicadora e defensora de discursos geopolíticos (KUUS, 2017; MOISIO, 2015).

2.1.2 Geopolítica crítica popular

O reconhecimento da geopolítica como algo cotidiano, que ocorre também fora da academia e dos discursos políticos é, segundo Dittmer e Gray (2010), um elemento central da teoria geopolítica crítica e o que deu base à formação do conceito de “Geopolítica Crítica Popular”. Este campo de investigação, afirma Moisis (2015), dedica-se a estudar a circulação de narrativas geopolíticas e a construção de discursos geopolíticos na cultura popular, adotando uma agenda que enfatiza a vida cotidiana. Dittmer (2005) reforça o conceito ao acrescentar que a geopolítica popular se encarrega da construção de roteiros que moldam as percepções públicas comuns sobre eventos políticos, sendo um elemento chave tanto para uma compreensão das identidades nacionais quanto das ordens globais.

Dittmer (2005) argumenta que isso ocorre devido ao fato de que, como regiões institucionalizadas, fronteiras são melhor compreendidas como um processo contínuo de criação e manutenção de práticas e ideologias territoriais, onde a vinculação de significados simbólicos ao território contribui muito para a concepção da ideia de nação e, uma das principais formas pela qual o significado simbólico associado a essas fronteiras se materializa, é por meio da produção e consumo da cultura popular. Esta, afirma Dittmer (2005), leva à internalização dos aspectos míticos e simbólicos das identidades nacionais, e é uma das maneiras pelas quais as pessoas passam a entender sua posição dentro de uma identidade coletiva mais ampla.

Dittmer e Gray (2010), ressaltam, entretanto, que embora este tenha sido um campo sempre ativo, a geopolítica popular ainda tem sido extremamente focada nas visões e percepções da elite, representados por magnatas da mídia e diretores de cinema, por exemplo.

Nesse sentido, Kuus (2017) adverte que, muito embora argumentos geopolíticos demandem “expertise”, as categorias de “segurança e perigo”, “amizade e inimizade”, “nós e eles”, nas quais argumentos geopolíticos se baseiam, são formadas no nível popular. Dessa forma, garante o autor, as teses e discursos dos “experts” não consolidam-se se não forem legitimadas no nível popular: para serem efetivos, diz Kuus (2017), os argumentos geopolíticos precisam tanto da validação da audiência,

quanto do poder de agência de quem forma a tese - seja o Estado, revistas, cartunistas, diretores de filmes, ativistas sociais...

Acerca disso, Dittmer e Gray (2010) apontam que atores poderosos, geralmente elites, moldam e manipulam discursos e narrativas produzidos pela população como um recurso estratégico para capturar a aprovação social na perseguição de determinados interesses.

Observa-se aqui, a estrutura dos textos e as técnicas utilizadas por tais elites para tornar suas narrativas e discursos credíveis perante à população: metáforas, repetições, reivindicações de autoridade e autenticidade são amplamente usadas pela mídia popular para reforçar os discursos da elite. (KUUS, 2017). Exemplos disso incluem o papel dos videogames na formação de subjetividades militaristas, filmes de guerra e espionagem na formação das concepções das relações internacionais e seus atores, e histórias de super-heróis na produção e disseminação de valores nacionalistas (DITTMER e GRAY, 2010).

Neste ponto, sublinha-se que boa parte dos estudos empíricos de geopolítica popular apoiam-se nos elementos da sociedade norte-americana, o que não é surpreendente, dado que a cultura popular ianque é hegemônica no exercício da geopolítica há mais de sessenta anos, projetando ao mundo não só uma visão geopolítica que contemple seus interesses, mas que também cultue seu estilo de vida (KUUS, 2017).

Como exemplos práticos, pode-se citar desde histórias em quadrinhos e filmes do Capitão América até os elementos de composição da “Guerra ao Terror” e seus imaginários (KUUS, 2017). Sobre este último, Kuus (2017) aponta a intensificação do processo de militarização da vida social ianque ocorrido no período da “Guerra ao Terror”, onde práticas sociais passaram a ganhar valor e legitimidade ao serem associadas à força militar, com o objetivo último de legitimar as estruturas de poder vigentes - e das quais a força militar dependia.

Kuus (2017) ratifica que a “Guerra ao terror” claramente alimentou discursos geopolíticos que operavam com linguagem explicitamente militarista e imperialista, principalmente com sua narrativa messiânica de que havia espaços no mundo que precisavam de pacificação militar (e democracia), além de usar largamente de

binarismos como “nós” e “eles”, “with us or with the terrorists”, o “bem” e o “mal”, “liberdade” versus “opressão”. Tais discursos dão corpo à espacialidade desses processos, refletidas em como as práticas de securitização estatal localizam segurança e perigo (KUUS, 2017).

Nesse contexto, teses de geopolítica crítica documentam a glorificação explícita e normalização implícita da força militar e de suas instituições em toda a sociedade norte-americana, inclusive dentro da cultura popular.

Nesse sentido, no que tange às visões geopolíticas proferidas através de elementos da cultura pop, Dittmer (2005) nos provê detalhada análise das narrativas assentadas na figura do Capitão América, antes e durante a “Guerra ao Terror”.

O autor inicia a discussão debatendo o papel que o personagem desempenha no redimensionamento da identidade norte-americana e na institucionalização do espaço simbólico da nação. Para Dittmer (2005), é notória a capacidade do Capitão América de conectar os projetos de escala global, como projetos políticos do nacionalismo americano, de ordem interna e política externa, às escalas de nível individual. Dittmer (2005) expõe a importância de observar que, diferentemente de muitos outros super-heróis, o Capitão América é explicitamente caracterizado como norte-americano (vestindo até, como uniforme, as cores da bandeira), estabelecendo-se tanto como representante da nação americana quanto como defensor do status quo americano, incorporando a ideia de um herói tanto da nação ianque, quanto para ela.

A imagem propagada pelo Capitão América, coincide, assim, com a definição de um símbolo territorial, isto é, as expressões abstratas do personagem são, em última análise, incorporações e espelhamentos das ações de instituições políticas, econômicas e culturais vigentes, que buscam na reprodução de suas ideias através de ícones da cultura pop, legitimação do sistema de práticas que caracterizam a unidade territorial em questão (DITTMER, 2005, apud PAASI, 1991).

A alegação defendida pode ser vista, segundo Dittmer (2005), desde a criação do personagem, em 1940, antes da entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, quando a Timely Comics (mais tarde Marvel Comics) buscou aproveitar-se comercialmente da exploração de uma consciência patriótica que estava despertando

na América. Dittmer (2005, p. 629, tradução nossa) garante que, desde o início, o Capitão América contribuiu na construção de uma identidade para a América e um roteiro geopolítico: “um produto de seu tempo, a imagem e a origem do Capitão América refletem a identidade/sonho americano de 1941. Steve Rogers, de cabelos loiros e olhos azuis (com seu nome quase obsessivamente anglo-americano), supera sua própria fraqueza física para se tornar um orgulhoso soldado de seu país”. Dittmer (2005) alega que, ao fornecer uma descrição do papel dos Estados Unidos no mundo, utilizando de binarismos que já delimitavam o “Eu” e o “Outro” (onde o “Outro” sempre foi o encrenqueiro e a América “amante da paz”, na luta por reestabelecê-la), reforçando-se como símbolo territorial da América ao prestar “culto à bandeira” através de seu uniforme, demonstrando o dever patriota de voluntariar-se à defender o país, além de normalizar a militarização da sociedade, citando que de um “patriota frágil” nasceu o mais novo “supersoldado” da nação, o Capitão América, como produto do complexo industrial militar ianque, exercia uma função de super-herói da geopolítica norte-americana.

É primavera em 1941. “Os impiedosos belicistas da Europa” estão de olho em “uma América amante da paz” e “a juventude de nosso país” atende ao “chamado para se armar para defesa.” Enquanto agentes estrangeiros realizam “uma onda de sabotagem e traição” contra os Estados Unidos, o presidente autoriza um plano ultrassecreto. Um jovem americano patriota chamado Steve Rogers, muito doente e fraco para se qualificar para o alistamento padrão, se voluntaria para um perigoso experimento científico conduzido pelo principal cientista do país, o professor Reinstein. Injetado com um líquido estranho e fervente, Rogers passa por uma transformação surpreendente. Crescendo em altura e massa, os músculos de Rogers se expandem e se contraem até o pico da perfeição humana. Não é mais um patriota frágil, ele agora tem um físico maciço, um novo nome orgulhoso e uma missão ousada. Nasce o mais novo “supersoldado” da nação, o Capitão América. — (DITTMER, 2005, apud WRIGHT, 2001, p. 30, tradução nossa, grifos do autor).

Para além disso, Dittmer (2005) afirma que como símbolo territorial da cultura popular, o Capitão América contribui para a manutenção das estruturas de expectativas, as quais são responsáveis por influenciar como as pessoas de uma região interpretam novas informações ou situações, inclusive os eventos geopolíticos, onde roteiros são empregados como tentativas de criar ordem a partir da complexidade dos eventos globais, construindo narrativas por meio das quais o lugar de determinado região no mundo é compreensível e legítimo. A partir disso, argumenta-se que estruturas de expectativas comuns promovem scripts geopolíticos comuns e, embora

estes scripts derivem-se de muitas fontes, a cultura popular é uma fonte de contribuição significativa (DITTMER, 2005).

Aqui, insere-se como exemplo empírico, o envolvimento do Capitão América nos eventos de 11 de setembro: a HQ mostra Steve Rogers (sem uniforme) procurando por sobreviventes nos escombros do Marco Zero e seus primeiros pensamentos são "Oh, Deus - como isso pôde acontecer aqui?", "Tenhamos certeza. Isso é guerra" (DITTMER, 2005, apud RIEBER e CASSADAY, 2002, p. 4, tradução nossa), estabelecendo a narrativa de que a guerra não é uma escolha, mas um estado que a América encontrou imposto sobre ela. Nesse sentido, Dittmer (2005) ressalta o caráter pacífico mas não acovardado de Rogers: guerreiro relutante, mas não um patriota relutante, o Capitão América contribui para a narrativa geopolítica americana de que a América só age em nome da segurança, não do império. Sua única arma, um escudo, embora seja transformada muitas vezes em uma arma ofensiva ao ser lançada sobre o inimigo, é importante para a narrativa da América pró defesa - o que no contexto da "Guerra ao Terror" refletiu-se no discurso de uma guerra preventiva.

Nesse sentido, é importante considerar que o forte poder da geopolítica popular na construção de narrativas geopolíticas deriva, segundo Dittmer (2010), do conceito de hegemonia, traçado por Gramsci.

A hegemonia, base de um governo nacional forte, de acordo com Gramsci, é calcada no consenso, em contraste com a coerção. Sobre isso, Dimmer (2010, p. 627, apud Sharp, 2000, p. 31, tradução nossa) explica que

A hegemonia é construída não apenas por meio de ideologias políticas, mas também, mais imediatamente, por meio de roteiros detalhados de alguns dos aspectos mais comuns e mundanos da vida cotidiana. O conceito de hegemonia de Gramsci coloca um lugar significativo para a cultura popular em qualquer tentativa de entender o funcionamento da sociedade por causa da própria cotidianidade e natureza aparentemente não conflituosa de tais produções. Qualquer análise política da operação de dominação deve levar em conta o papel das instituições da cultura popular no meio complexo que assegura a reprodução das normas culturais (e, portanto, políticas).

Torna-se relevante observar, aqui, o papel exercido pelos "intelectuais orgânicos", como definido por Gramsci, na produção de discursos geopolíticos. Axel Alonso, editor do Capitão América, em uma entrevista na National Public Radio's All Things Considered, ratificou a influência política que acredita exercer como profissional da cultura pop: "eu diria que é nossa responsabilidade como escritores, artistas,

editores e criadores criar narrativas que tenham um objetivo, que entretenham e busquem fazer algo mais, talvez educar em algum nível” (DITTMER, 2005, p. 627, tradução nossa).

É com base no argumento de que a cultura pop e os “intelectuais orgânicos” ajudam a criar estruturas de expectativas que, conseqüentemente, influenciam a maneira como o público vê o mundo e localiza-se dentro dele (DITTMER, 2010), que faremos, posteriormente, as análises cinematográficas pautadas em filmes sobre o 11/09, buscando entender como as percepções expostas pelos diretores de cinema contribuíram para o entendimento dos ocorridos pelos norte-americanos e pelo resto do mundo, considerando o nível de projeção do cinema hollywoodiano.

3 Guerra, Propaganda e Cinema

Garantir o consentimento em torno de políticas de governo se tornou uma das funções mais importantes e difíceis dos Estados no século XX, considerando que muitos dos interesses das elites eram opostos aos da população, especialmente no que concerne às guerras. Assim, mais do que arte e lazer, o cinema tornou-se também uma força de coesão social quando a utilização de recursos cinematográficos passou a ser empregada para dar sentido às decisões políticas e gerar consentimento, além de estabelecer memória coletiva em diversos momentos no século XX (BARBOSA, 2017).

Conseqüentemente, a própria guerra tornou-se um misto de espetáculo e produto estetizado a ser consumido e enaltecido (KOVACSICS, 2007), especialmente com o advento da era industrial e o atingimento das massas, quando os Estados compreenderam que, a partir de então, para promover conflitos de grande magnitude, deveriam ser não só materialmente capazes, mas aptos também a estimular a guerra no imaginário coletivo (BARBOSA, 2017).

Assim, através do cinema, o sistema militar-industrial do Estado tornou a guerra palatável, fazendo da violência uma característica do cinema “mainstream”, levando os indivíduos a identificarem-se com os “heróis de guerra”, a incorporarem linguagem militar e reforçar na sua subjetividade o gosto pela violência (BARBOSA, 2017).

Nos Estados Unidos, especificamente, o cinema se desenvolveu com apoio do capital financeiro e das indústrias de tecnologia (muitas envolvidas com a indústria

bélica), e como carro-chefe da indústria cultural no século XX, foi especialmente utilizado para manufaturar o consentimento em torno de uma ideologia (BARBOSA, 2017). Woodrow Wilson, por exemplo, ao ser eleito presidente dos Estados Unidos quando a Primeira Guerra Mundial já desenrolava-se, pretendia entrar no conflito mas não tinha ratificação social para tal movimento e, como estratégia, convocou profissionais do setor de entretenimento para formar a Comissão Creel, onde elaboraram-se discursos, filmes e documentários para estimular a população a mobilizar-se em prol da 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).

3.1 O Cinema e sua influência política

Um dos estudos de maior relevância sobre como fatores além dos relacionados à guerra, força e economia podem impactar a política e as relações internacionais é o de Joseph Nye (2004), que propõe uma divisão do poder do Estado em dois tipos: o *hard power* (poder duro), que contempla as esferas já tradicionais de análise das relações internacionais - o poderio econômico e bélico de um país - e o *soft power* (poder brando), que consiste no poder exercido através da influência pela cultura e ideologia, dentre outros elementos, visando fazer os demais atores envolvidos cooperarem, influenciando-os a almejar os mesmos objetivos que o ator influenciador.

Nye (2021, p. 02, tradução nossa) caracteriza poder como “a capacidade de alcançar os resultados que se deseja e, se necessário, mudar o comportamento dos outros para que isso aconteça” e, apesar do poder brando não se equiparar ao duro em termos de efetividade e rapidez, Nye (2004) aponta a emergência da importância do poder brando na atualidade baseado no fato de que este é muito mais barato do que o “*hard power*” e mais compatível com a cultura de sociedades pautadas nos princípios liberais, além de defender que a marca de uma grande campanha não é o que ela destrói, mas o que cria: nesse sentido, a disseminação de informações, ideias e valores pode impedir ou produzir rapidamente um resultado desejado.

Para elucidar seus argumentos, Nye (2004) traz à tona o exemplo da França, que investiu na projeção de sua cultura exteriormente como forma de reforço ao projeto

de diplomacia do país, chegando até a angariar para si mesmo o título de língua oficial da diplomacia. Analogamente, Nye (2004) aponta o rápido desenvolvimento que o “soft power” sofreu na Primeira Guerra Mundial, quando os Estados passaram a investir em propagandear suas causas, buscando promover um imaginário favorável de suas ideologias na opinião pública e no público estrangeiro. Nesse sentido, Nye (2004) menciona que o governo de Roosevelt estava firmemente convencido de que a segurança do país estaria alicerçada na capacidade de estabelecer comunicação e angariar o apoio das populações de outras nações em favor da causa e dos valores norte-americanos.

Assim, com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra, Roosevelt criou um departamento de “informações para períodos de guerra”, que tinha como função tanto veicular informações acuradas para o governo, quanto disseminar desinformação (NYE, 2004). Dentre os feitos do departamento, que contava com a cooperação dos executivos hollywoodianos felizes em fazer parte da venda da cultura, valores e segredos do sucesso do “american dream” para o mundo, destaca-se a modelagem realizada para transformar Hollywood em uma ferramenta de propaganda efetiva, intervindo-se através de adição, direcionamento e cortes de cenas em filmes, aprovação e rejeição de roteiros e licenças (NYE, 2004).

Contudo, Nye (2004) afirma que o uso do “soft power” acabou caindo em desuso pelo governo norte-americano com o passar do tempo, até sua importância ser redescoberta com o advento dos eventos de setembro de 2001 - mesmo que inadequadamente, adverte o autor.

Aqui, adentrando o debate sobre a “guerra ao terror” iniciada após os ataques ao solo norte-americano em 2001, Nye (2004) exorta a necessidade que os EUA tiveram de criar imagens favoráveis na opinião pública dos países nos quais buscou apoio em relação às invasões que fazia a Estados do Oriente Médio, buscando evidenciar que tomava tal atitude como forma de resposta e como ato preventivo, não como potência imperialista ambiciosa por controlar territórios estratégicos geopoliticamente. Ademais, Nye (2004) ressalta a extrema importância que teve a moldagem da opinião pública dos países invadidos, onde prevaleciam governos autoritários e que foram substituídos por projetos americanos de democracias, já que a margem de manobra ianque poderia

ser limitada se o povo e o parlamento tivessem uma imagem negativa dos Estados Unidos e de suas políticas.

Ao que tange à “guerra ao terror” e às imagens cinematográficas criadas para sustentá-la, podemos nos basear ainda nos postulados de Simon (1998) sobre o “paradoxo da abundância”. Simon (1998) enfatiza que muita informação conduz à escassez de atenção sobre os fatos, pois pessoas sobrecarregadas de informações não conseguem discernir onde focar sua atenção. Nesse contexto, aqueles que possuem domínio dos meios de distribuição das informações têm o poder de ditar (e editar) onde a população deve focar sua atenção. Teria sido essa uma estratégia usada pelas elites de poder para enquadrar os fatos convenientes a ela a respeito dos atentados de 11/09, o ocorrido mais documentado por imagens na história? (KELLNER, 2010). Em meio ao caos implantado na população norte-americana pelo imaginário terrorista, poderia esta se atentar à invasão de países vizinhos ao agressor, mas que não tinham envolvimento nenhum com a situação, a não ser o interesse do governo ianque naquele território?

Essa pergunta caminha em conjunto com outra reflexão levantada por Nye (2004) acerca do crescente uso do poder brando: com a progressiva sensibilização e cautela da população em relação à propaganda e informação, a credibilidade de quem veicula os elementos do “soft power” tornou-se um recurso crucial desta estratégia. Assim, enquanto na política de poder tradicional tipicamente se vence através da superioridade militar ou econômica, na era da informação a vitória pode vir a partir da “história que vence” (NYE, 2004).

Deste imperativo e da construção dos fatos a partir do ponto de vista do hegemon ianque e Hollywood, é possível tecer hipóteses sobre o grande respaldo de credibilidade que os EUA tiveram ao instituir a estratégia de “guerra ao terror” pós 11/09: mesmo ao anunciar a decisão de invadir um Estado sem correlação direta ou indireta aparente com o atentado, como país que acabou de sofrer o maior ataque da sua história, os EUA encontraram-se em posição de gerar empatia e compreensão às suas atitudes, além de se ver livre de toda ambiguidade moral do caso, construindo sua versão da história, principalmente através do cinema, e fruindo, como vítima, de grande credibilidade (CHALIAND e BLIN, 2016).

Além disso, Chaliand e Blin (2016) insistem que a administração Bush não somente criou a “versão da história que venceu”, mas a forjou maniqueísta de tal forma que constrangia os demais países não somente a aceitarem, mas se alinharem integralmente à ela, em detrimento de serem taxados como aliados do terrorismo. Ressoando a cultura política americana que cultua a “noção de missão”, Bush proferiu:

Cada nação, em cada região, agora tem uma decisão a tomar. Ou você está conosco, ou você está com os terroristas. Deste dia em diante, qualquer nação que continuar a abrigar ou apoiar o terrorismo será considerado pelos Estados Unidos como um regime hostil” (BUSH, 2001, s/p, tradução nossa).

Neste ponto, Nye (2004) é categórico ao afirmar que no caso dos EUA e da “guerra ao terror”, o “paradoxo da abundância” usado pelo governo como forma de arrecadar apoio doméstico e internacional para a invasão do Iraque, veiculando exageradamente notícias, imagens e filmes sobre as armas de destruição em massa em posse de Saddam Hussein e sua relação com a Al Qaeda, o resultado pode ter sido o desejado a princípio, mas a divulgação repetida e exagerada foi também um golpe para a credibilidade americana (NYE, 2004). Depois de não haver comprovação de armas nucleares no Iraque, por que o governo continuava a levar jovens para lutar - e morrer - na guerra?

Kellner (2010) aponta que uma das possíveis saídas, neste sentido, é lançar mão da capacidade do cinema de enquadramento dos acontecimentos e da história. Segundo ele, os filmes apresentam um enquadramento específico de mundo, fornecem panoramas e pontos de vista da história, constroem narrativas a partir de determinada perspectiva, reproduzindo formas convencionais de ver e experimentar o mundo ou permitindo que novas descobertas sejam feitas, além de contribuir com análises e críticas sobre os seres humanos, suas relações sociais e processos históricos (KELLNER, 2010).

É possível assegurar, assim, que filmes podem proporcionar esclarecimentos sobre acontecimentos políticos, sociais, econômicos e culturais através da fusão de narrativas e imagens ou, pelo menos, gerar reflexões a partir de um ponto de vista, portanto, podem ser considerados como indicadores sociais. Segundo Kellner (2010), o cinema hollywoodiano contemporâneo, em específico, pode ser interpretado como uma disputa de representações que reproduzem conflitos sociais existentes e decodificam os discursos políticos da era representada, ajudando a interpretar a história social e

política de uma era. Ainda assim, o autor reitera que os filmes são meras interpretações com tendências idiossincráticas e ideológicas.

Em suma, filmes são uma das vigas da cultura contemporânea e estão imbuídos de aspectos econômicos, políticos, sociais e culturais da era que representam, proporcionando certo nível de compreensão sobre a sociedade retratada. Filmes são também indicadores sociais pelo fato de consumirem grandes quantidades de capital em pesquisa, produção e marketing, processos nos quais se exploram os eventos, medos, fantasias e esperanças de uma era, refletindo-as por meio de expressões cinematográficas (KELLNER, 2010).

Kellner (2010) pondera ainda que podemos observar exemplos do uso do cinema como ferramenta de guerra, como forma de “narrar a história” de acordo com determinado ponto de vista e torná-la a versão “real” e mais aceita, desde a década de 60, durante a Guerra Fria. De acordo com o autor, os EUA empregaram muitos filmes no processo de criação e propagação de uma visão maniqueísta do mundo bipolarizado pela guerra, incorporando o lado bom, correto e desenvolvido em contraste à uma União Soviética atrasada, má e afastada da democracia, fazendo do outro o inimigo a se combater. Clássicos do cinema hollywoodiano, como os três primeiros filmes da série “Rambo” (1982, 1985 e 1988) ilustravam justamente a guerra ianque contra o comunismo, reforçando a imagem do herói estadunidense, que dava seu sangue para levar a democracia e a liberdade ao mundo e do desrespeito por esses valores do lado oposto.

Nesse sentido, Lynch e Singh (2008) comparam o uso do cinema pelos EUA durante a Guerra Fria ao ocorrido durante a “guerra ao terror”. Neste último, entretanto, a América incorpora não a paladina da democracia, mas a vítima do terror causado por culturas atrasadas, bárbaras e agressivas, que supostamente invejariam não viverem o “american dream”.

Essa postura de extrema vitimização do gigante americano em contraponto à barbárie do oriente retratada pelas produções cinematográficas a respeito dos acontecimentos envolvendo o 11 de setembro ajudou, segundo o jornalista William Greider, inculcar na opinião pública a ideia de que, como mocinhos atacados, deveriam se orgulhar por fazer pagar aqueles que os agrediram:

Minha própria suspeita é de que muitos americanos têm desfrutado a 'guerra ao terror' de Bush mais do que gostariam de admitir. [...] O enredo é simples - mocinhos contra as forças satânicas – e coloca de lado dúvidas e ambiguidades, como por quê exatamente essas pessoas estão atrás de nós. Será que o nosso próprio comportamento no mundo tem alguma coisa a ver com isso? Não, eles nos ressentem porque somos tão virtuosos – amáveis, livres, ricos, democráticos. O conflito, como enquadrado por Bush, convida os americanos a entrarem em um luxuoso sentido de auto-piedade – pobre América poderosa, tão inocente e tão má compreendida. O medo americano exagerado dos “outros” desconhecidos é talvez uma inversão inconsciente de suas alegações exageradas de poder. (LYNCH; SINGH, 2008, p. 84, tradução nossa)

Nesse sentido, é possível observar alguns dos princípios do governo Bush idealizados nos filmes produzidos a partir de 2001, como a generalização da imagem do povo do Oriente Médio; o posicionamento da imagem do mundo ocidental – e, particularmente, a dos Estados Unidos – como vítima do terrorismo, sem questionar eventuais responsabilidades que o país carrega acerca das circunstâncias em que se encontram os países do Oriente Médio; o fortalecimento do viés cristão do governo Bush, que se opunha a muitos dos discursos e teses científicas e de pensamento crítico sobre os acontecimentos do 09/11; e a repetição da narrativa da necessidade de uma resposta esmagadora, que exterminasse com a ameaça terrorista evidente, a qualquer custo, por quaisquer que fossem os meios. Assim, neste período, boa parte dos filmes refletiam tais premissas políticas, expondo grande violência (marca significativa da segunda administração Bush-Cheney), instigando uma visão maniqueísta dos assuntos, além de exaltar, por vezes, a emoção e a fé acima da razão ao tratar de assuntos políticos e de justificar ações tão cruéis e imorais quanto a do inimigo na busca por “justiça”.

Em última análise, muitos dos filmes desta era não somente buscam plantar uma semente ideológica na população, mas são também capazes de fornecer um diagnóstico perspicaz das características mais hediondas da sociedade estadunidense suscitadas pós 11 de setembro, demonstrando a nocividade que a influência de extremistas no governo pode ter sobre a população (KELLNER, 2010).

Kellner (2010) destaca que concomitante ao fim da era Bush e ao colapso da administração, Hollywood passou a exhibir retratos da sociedade norte americana através de filmes com enredos em torno de governos completamente corruptos, ou que abordavam a paralisia dos sistemas econômico, político e legal, ou ainda narrativas onde o protagonista precisava passar a agir de forma obscura como única saída para

combater o mal em questão e, por isso, recebia críticas pela adoção de políticas impopulares e violentas, mas necessárias - a mesma mensagem que governo de Bush tentava ratificar. Um dos mais famosos exemplos do discutido acima é a trilogia Batman (2005, 2008, e 2012), dirigida por Christopher Nolan.

Para além disso, Kellner (2010) argumenta que a influência política do cinema também pode ser vista ao observarmos as obras cinematográficas ganhadoras de prêmios: estas, por fim, são sempre retratações de contextos políticos, sociais e econômicos em voga em uma sociedade. Prova disso, são os filmes vencedores do “Academy Award” dos últimos três anos da administração Bush, como *Crash – No Limite* (2004) e *Onde os Fracos Não Têm Vez* (2007), que revelam violência excessiva, inseguranças sócio-econômicas e crises, eventos fora de controle e ansiedade generalizada.

Nesse mesmo sentido, Kellner (2010) aponta que a produção internacional vencedora de diversos prêmios em 2009, último ano do mandato de Bush, *Quem Quer Ser um Milionário?* (2008), pode ser interpretada como repúdio à política administrativa conservadora e imperialista de Bush-Cheney e da tendência a optar, dali em diante, por outro ponto de vista político, o que foi provado com a eleição de Barack Obama e sua agenda que incluía temas como diversidade, progressismo e uma nova forma de lidar com assuntos de segurança, no ano seguinte (KELLNER, 2010).

Essa mesma dinâmica, que se manifesta na produção de filmes mais violentos e que justificavam muitos aspectos do discurso da “guerra ao terror” no período compreendido entre o início dos anos 2000 até 2008, seguida, nos anos subsequentes, pela substituição por filmes que questionavam e criticavam muitos dos métodos e discursos empregados no combate ao “terrorismo”, pode também ser observada no arco dos filmes analisados posteriormente neste trabalho, evidenciando a mudança na postura política e seu reflexo no cinema.

Nesse viés, Kellner (2010) defende que os apelos feitos pelas produções audiovisuais à uma moralidade da “guerra ao terror”, além do medo instaurado na população pelo “imaginário terrorista”, acabaram por legitimar atividades extremas como a doutrina da guerra preventiva e da intervenção militar feroz, da tortura antiterrorista e da perda de garantias constitucionais.

3.2 Opinião pública: o legado vietnamita

Como exposto pelas duas seções anteriores, a missão governamental de angariar consentimento público em relação à condução da política externa, especialmente no que concerne à guerras, tornou-se cada vez mais importante. Como veremos a seguir, a opinião pública, desde o século XX, mostrou-se capaz de influenciar, apoiar e até mesmo constranger a ação estatal, sendo, portanto, importante tê-la alinhada aos interesses do governo.

Neste ínterim, a análise de três importantes guerras do século XX fundamentaram as bases para discussões sobre opinião pública e política externa nas Relações Internacionais.

Iniciando pela Primeira Guerra Mundial, Holsti (1992) afirma que esta foi a primeira guerra de relações públicas, apontando que os esforços pós guerra visando a criação de uma nova ordem mundial direcionaram muita atenção para a natureza da opinião pública e em quais impactos esta teria nos relacionamentos da política externa: questões sobre as quais realistas e liberais, ele sublinha, chegaram a conclusões muito diferentes.

No que se refere à Segunda Grande Guerra, Holsti (1992) acredita que os debates acerca do montante populacional que apoiaria ou se oporia a um papel de liderança internacional dos EUA ganharam os holofotes da política internacional, instigando, por sua vez, estudos mais densos sobre a opinião pública.

A partir daí, extensas pesquisas durante as duas primeiras décadas pós Segunda Guerra Mundial renderam um amplo acordo com três proposições sobre a opinião pública: o chamado consenso de Almond-Lippman.

O consenso previa que 1) a opinião pública portava-se de forma volátil e, portanto, provia bases inadequadas para uma política externa efetiva e estável; 2) faltava nela coerência ou estrutura; 3) em última análise, a opinião pública tinha pouco ou nenhum impacto na política externa (HOLSTI, 1992).

Contudo, a guerra do Vietnã e seus resultados estimularam novas pesquisas sobre opinião pública e política externa, que acabaram por desafiar as três proposições de Almond-Lippman.

A exemplo disto, temos os estudos de Mueller (1973) sobre como a opinião pública relacionou-se com a guerra da Coreia e do Vietnã. No estudo, revelou-se que o apoio público ao governo dos EUA em ambos os conflitos evidenciava mudanças de opinião racionais da população em relação ao comportamento do país nas guerras, já que a curva de apoio decrescia conforme o número de mortos nas batalhas aumentava.

Analogamente, pesquisas de Shapiro e Page (1988) mostraram que a opinião pública gozava de bons níveis de estabilidade, tanto em relação à política interna quanto externa. Conclusões semelhantes nasceram de estudos conduzidos por Jentleson (1992), que lançou luz sobre o fato de que, durante a era pós-vietnamita, houve variações no apoio público ao uso da força. Jentleson (1992) explica que a força para coagir a restrição da política externa de outros Estados recebeu um apoio muito mais significativo que a força para influenciar ou impor mudanças políticas internas dentro de outro Estado.

Magnoli (2006) explica essa mudança na conduta da opinião pública após a Guerra do Vietnã através de dois fatores principais: o uso de bombas incendiárias e armas químicas pelo exército norte americano no Vietnã e o forte empenho da mídia em veicular essas imagens de violência e horror pelo mundo, gerando forte pressão interna para que os Estados Unidos se retirassem do conflito.

O autor é enfático ao assegurar que os Estados Unidos não foram derrotados nas florestas vietnamitas, mas sim no campo de batalha da opinião pública americana (MAGNOLI, 2006). Nesse sentido, Magnoli (2006) desafia o descaso da teoria realista com a repercussão da opinião pública dentro da Alta Política ao assegurar que a decisão política da retirada americana do território vietnamita representou a renúncia à perspectiva realista de vitória militar - referenciando-se à vitória na Era da Informação, proveniente de qual “versão da história” é mais bem aceita e apoiada, como discorremos de forma mais profunda com Nye (2004).

Assim quando em maio de 1962, McNamara, então secretário de Defesa dos Estados Unidos, anunciava que os EUA estavam “vencendo a guerra”, Magnoli (2006) garante que quem vencia eram os Vietcongs, já que nessa época eclodiam na mídia demonstrações contra o governo ditatorial de Diem - apoiado pelo governo ianque - nas

idades do Vietnã do Sul, onde monges budistas ateavam fogo a si mesmos e morriam queimados protestando contra as restrições do regime às celebrações religiosas: tais sacrifícios em prol da paz e liberdade, filmados e fotografados, chocaram a opinião pública nos Estados Unidos, resultando no início de uma virada de opinião sobre a guerra que se desenrolava.

Nesse período, o governo norte-americano apoiava ainda o Vietnã do Sul apenas com armas, dinheiro e treinamentos e prometia que “não enviaria seus rapazes a 9 mil ou 10 mil milhas de casa para fazer o que os rapazes asiáticos deveriam fazer por si mesmos”. Contudo, tropas foram enviadas pouco tempo depois e, já no início de 1966 se profetizava a cisão social nos Estados Unidos decorrente das perdas crescentes de soldados, com protestos populares contra a guerra explodindo nas maiores cidades do país, embora a guerra ainda contasse com o suporte da maioria da opinião pública (MAGNOLI, 2006).

Com a intensificação dos bombardeios aéreos ao longo de 1966 e 1967, que muitas vezes atingiam povoados e provocavam pesadas baixas civis, utilizando produtos químicos como o napalm e o “agente laranja”, que abriam extensas clareiras nas florestas matando plantas e pessoas, não só na época, mas deixando rastros de destruição até hoje em plantações que não conseguem se restabelecer e em crianças que nascem com deficiências físicas, a propaganda que a Casa Branca buscava transmitir foi destroçada pelas imagens de seus atos no Vietnã (MAGNOLI, 2006).

Assim, o Vietnã do Norte conseguiu se ver livre de tropas norte-americanas no seu território quando a opinião pública americana se voltou decisivamente contra a guerra, ditando que a derrota estadunidense viria mais das cidades ianques do que das selvas e montanhas da Indochina (MAGNOLI, 2006). É reforçado por Magnoli (2006) que foi no Vietnã que travou-se a primeira guerra da “era da informação” e eventos como o retorno de corpos de soldados americanos mortos para o país, a matança incessante nas selvas e cidades, sem discriminação de civis inocentes e militares, foram transmitidos pela TV, reproduzidos em fotos e narrados em reportagens, sem restrições da mídia na cobertura das batalhas.

Em relação a essa epopeica liberdade da imprensa que jogou contra o governo norte-americano, Magnoli (2006) destaca que o governo estadunidense também sofreu

derrotas significativas nas batalhas que travou contra a liberdade de informação naquela época. A maior delas ocorreu quando um relato ultra-secreto do Pentágono sobre o envolvimento americano na Indochina desde 1945 foi vazado em 1971 por um analista do Departamento de Defesa para o New York Times. O então presidente americano, Nixon, conseguiu barrar a publicação durante 15 dias, invocando razões de segurança nacional e tentando condenar o analista à prisão, mas sem sucesso. Os documentos chegaram ao público aprofundando a crise de credibilidade que minava o esforço de guerra norte americano (MAGNOLI, 2006).

Entretanto, suscitando o poder da narrativa do cinema, Magnoli (2006) afirma que imagens produziram impacto ainda mais significativo do que as palavras: em 1972, pilotos sul-vietnamitas (apoiados pelos EUA), bombardearam por acidente um povoado do Vietnã do Sul, fazendo com que poucas horas depois surgisse a emblemática foto de uma criança nua, queimada por napalm, fugindo do povoado em chamas. Esse tipo de má repercussão à imagem do governo fez com que o Pentágono impusesse severas restrições ao trabalho da imprensa na Guerra do Golfo em 1991, explica Magnoli (2006). Mais tarde, como veremos, a mesma postura foi adotada pelo governo durante a “guerra ao terror”.

Adentrando a discussão do uso de imagens como forma de suscitar o envolvimento da opinião pública de forma mais robusta em assuntos políticos, os conflitos no Vietnã foram amplamente retratados no cinema hollywoodiano. De *Forrest Gump* (1994) a *Platoon* (1979) e *Apocalypse Now* (1986), todas produções com grandes bilheterias e impacto, os filmes proporcionam uma leitura crítica acerca do que foi o conflito e, especialmente, dos efeitos psicológicos dessa experiência para os soldados norte-americanos.

Assim, ainda que a opinião pública goze de restrita reputação entre as teorias realistas das Relações Internacionais e careça de mais estudos, os ocorridos na Guerra do Vietnã provaram a repercussão que esta pode ter sobre a política dos Estados. Dessa forma, buscando diminuir as lacunas no rol de conceitos e ferramentas teóricas sobre opinião pública e mídias, Cohen (1963) postulou sobre a influência da mídia na política externa. Para isso, o autor discorreu acerca do conceito de “poder de agenda” (agenda setting) da imprensa, que corresponde à capacidade do meio de

comunicação em hierarquizar as prioridades e o foco da notícia, dar importância e viés a determinado fato, o veiculando de forma a transmitir relevância mesmo que, à priori, não seja relevante. Cohen (1963) enfatiza, assim, a capacidade e o poder da mídia em projetar sobre a opinião pública uma determinada imagem sobre a informação, a repetindo quantas vezes for necessário para chegar ao ponto de que ela seja vista como relevante e tomada como verdade - recurso amplamente utilizado nas produções hollywoodianas alinhadas ao governo Bush e que buscavam a ratificação de determinados significados e estereótipos.

Ainda que proveniente do campo da Comunicação Política, White (1950) também contribuiu com a produção científica da área ao retratar, em sua obra, a mídia como promotora de histórias e notícias de valor, trabalhando como “porteiros do conteúdo” (gatekeepers) da retórica elitista, ao selecionar, interpretar e disseminar a informação, transformando-a em notícia. Tal conceito poderá ser observado ao conferirmos a diferença dos temas e perspectivas tratados nos filmes pró “guerra ao terror” e aqueles que se posicionam como oposição à ela.

Somando aos conceitos que depõem a favor da capacidade da mídia de influenciar a opinião pública e que foram usados por Hollywood na consolidação de perspectivas alinhadas ao discurso geopolítico governamental sobre a “guerra ao terror”, Herman e Chomsky (2008) esculpem ainda a ideia de “Consenso Fabricado”. O conceito alega que a mídia como noticiador de propagandas muitas vezes trabalha a serviço de interesses atrelados aos grupos dominantes, como elites e governos. Aqui, Herman e Chomsky (2008) se aproximam de Cohen ao sustentarem que a mídia tem o poder de influenciar e decidir (ao escolher informações, dar ênfase ou omitir fatos, construindo “verdades”) o que a opinião pública pode ver, sentir e de que forma pode reagir.

Semelhantemente, Entman (1993) emprega o conceito de “framing” (enquadramento), expondo a ideia de que a mídia molda a opinião pública a partir do enquadramento de eventos e criação de narrativas provenientes deste enquadramento. A partir daí, as fontes midiáticas atuam na formação da opinião pública ao “promover a definição de determinado problema, interpretação causal, avaliação moral e/ou recomendação de tratamento para o item descrito” (ENTMAN, 1993).

Ressaltando a argumentação desenvolvida pelos autores acima acerca da consolidação da opinião pública como componente das relações internacionais, Herman e Chomsky (2008) defendem ainda a relevância da mídia como ator social ao sustentar que os meios de comunicação de massa são sistemas para transmitir mensagens e símbolos para a população em geral, assumindo funções que variam entre entreter, informar e até mesmo instigar nos indivíduos valores, crenças e códigos de comportamento que irão integrá-los nas estruturas institucionais da sociedade. Diferentes agentes sociais podem se beneficiar deste sistema, transmitindo seus discursos, promovendo a discussão de temas de seu interesse e expressando crenças e posicionamentos que deixam marcas na construção da opinião pública (HERMAN e CHOMSKY, 2008) - entrelaçando-se ao postulado pela geopolítica crítica popular.

Reforçando esse posicionamento, Nogueira (2012) elenca os meios de comunicação de massa como importantes agentes sociais envolvidos nos processos de construções cognitivas coletivas, uma vez que reverberaram os temas e agendas daqueles que possuem influência para fazer com que seus interesses sejam transmitidos, podendo agir de forma a influenciar ou até mesmo manipular. Dentro da nossa esfera de análise, isso se refletirá no favorecimento de determinadas produções cinematográficas (classificadas como “guerra ao terror”) em detrimento da produção e distribuição de outras (contrárias à “guerra ao terror”).

A respeito disso, Bennet (1990) teceu a “hipótese da Indexação”, argumentando que os meios de comunicação agem, por muitas vezes, de forma passiva ao apenas indexar as narrativas e mensagens das elites, servindo como um condutor e reproduzidor das visões destas. De acordo com Cunha (2018), isso acontece porque a mídia, ao estar próxima dos centros de poder, acaba por seguir a agenda de poder estabelecida pelas elites, no que diz respeito a seleção de notícias e trato com a política exterior, em detrimento de posições mais pluralistas e independentes.

Aqui, adentrando a relação mídia-elites de poder e, em específico, a relação mídia-governo, Gilboa (2001), tece o conceito de Diplomacia Midiática (media diplomacy), onde os novos recursos midiáticos da Era da Informação passam a incorporar as estratégias governamentais e a diplomacia. Gilboa (2001) explicita aqui a crescente importância que empresas jornalísticas privadas, redes internacionais de

comunicação, portais de notícia na internet e a indústria cinematográfica passaram a ter no jogo político internacional.

Diante do exposto, é possível que a mídia seja interpretada como ator central e mediador entre a política dos tomadores de decisão e o público. Nesse sentido, torna-se pertinente a reflexão acerca de como o cinema hollywoodiano, como grande fonte midiática norte-americana, idealizou a ponte informacional entre governo e opinião pública no que tange os atentados de 11/09/01 e quais eram as respostas governamentais incentivadas pela mídia diante da população.

3.3 Cinema hollywoodiano: a guerra e o herói americano

Além da já ratificada influência das mídias sobre a opinião pública nas sociedades modernas, Karnal (2010) ressalta ainda o papel histórico da guerra nos EUA como fator de unificação social e delimitador da identidade norte-americana.

Argumenta-se, ainda, que é dessa função exercida pela guerra que surge outro elemento de grande relevância na identidade social ianque: a imagem do herói americano, esculpida em contraposição ao inimigo a se guerrear e combater.

Dessa forma, o significado da guerra para os EUA foi amplamente utilizado pelos discursos midiáticos para validar a “guerra ao terror”, tornando-a civilizada e moral, além de voltar a empregar e fortalecer a imagem do herói americano - que já entregava currículos para trabalhos ordinários desde o ócio que a função gozava com o fim da Guerra Fria.

Para embasar essa discussão, Karnal (2010) destaca o caráter inferior e bárbaro que a guerra possui na concepção das sociedades modernas, ressaltando que os povos civilizados já não guerreiam, apenas “lutam em caráter defensivo contra a agressividade dos vizinhos bárbaros” - como argumenta a “guerra preventiva” de Bush. Nesse sentido, tanto quanto armas para a guerra, os povos “civilizados” procuram justificativas para torná-la moral, compatível com o discurso da civilização. Gastam tanta energia na guerra em si quanto na construção de justificativa venerável para adentrar a guerra e são categóricos em afirmar que, civilizados que são, não estão atacando, apenas buscando a paz - ou a liberdade, ou a democracia, ou... (KARNAL, 2010).

Se levanta, neste ponto, a discussão da concepção do “eu” em oposição ao “outro” nos discursos midiáticos; os bárbaros contra os quais guerrear são essenciais para que os Estados Unidos possam delimitar sua própria existência e noção de civilização (KARNAL, 2010). Como elucida Konstantinos Kaváfis (KARNAL, 2010, p. 17), na tradução de José Paulo Paes:

O que esperamos na ágora reunidos?
É que os bárbaros chegam hoje.

Por que tanta apatia no senado?
Os senadores não legislam mais?

É que os bárbaros chegam hoje.
Que leis hão de fazer os senadores?
Os bárbaros que chegam as farão.

[...]

Sem bárbaros, o que será de nós?
Ah! eles eram uma solução.

No caso norte americano, notadamente, a máxima de Káfavis incorporou a escolha que os colonos fizeram sobre como forjar a identidade da nação que surgia: Chaliand e Blin (2016) garantem que a América nunca se motiva tanto quanto quando se compromete com a missão quase divina de combater as “forças do mal”. De acordo com Karnal (2010), desde a unificação das 13 colônias até hoje, a excepcionalidade norte americana defendida por seus cidadãos se baseia na crença da diferenciação cultural destes com os inimigos, e que a guerra seria um meio de garantir que o “Destino Manifesto” deste povo escolhido pelo “Deus verdadeiro” se consolidasse. Lutar contra um “outro” confere sensação de unidade, justifica violências, isenta de muitas responsabilidades e concretiza o caráter superior da civilização que prevalece - aspectos extremamente explorados pela mídia e, em especial, pelo cinema pós 11/09 (KARNAL, 2010).

A existência de oposições a guerrear é tão importante para a identidade dos EUA que, com o advento do cinema e conseqüente domínio deste pelas elites ianques, a criação de imaginários inimigos e do “herói americano” virou uma superindústria que ajudou a construir e consolidar a identidade do país. Nesse sentido, o outro é sempre revelado como agressivo, sem ética, sem justificativas para seus atos, sem família e laços comunitários significativos - em contraste com a figura heróica americana

construída, da qual passamos a conhecer a vida, os laços, a família, as lutas e as justificativas para as violências destiladas - vistas como pura defesa e embebidas de justiça divina (KARNAL, 2010).

Tais pressupostos, somados à missão do “Destino Manifesto” de povoar o oeste, consolidaram a célebre tradição heroica do cowboy americano, o homem dotado de intenções puramente inocentes que, embora não seja o primeiro a disparar, quando o faz, é com maior rapidez e precisão do que o inimigo covarde (DITTMER, 2005). A evolução do cowboy-herói americano ocorreu junto ao desenvolvimento de uma sociedade ianque mais moderna e industrializada e, ao fim, convergiu na personificação da belicosidade do país, que almeja redimir o mundo por meio da democracia, mas mediante meios que ultrapassam os limites democráticos no exercício do poder (DITTMER, 2010).

No âmbito da “guerra ao terror”, como veremos pelas análises das próximas seções, esta ideia culminou na masculinização da guerra, interpretada, ao fim e ao cabo, pela postura dos soldados, considerados os heróis-americanos atuais.

Dodds (2008), neste sentido, afirma que o papel ideológico da masculinidade foi extremamente importante para os EUA no pós-11 de setembro, já que a “cultura americana” concebe conflitos como testes de força entre dois combatentes que estão sob as mesmas regras e, no caso do 11/09, ao ser negado ao país a oportunidade de um confronto direto com seus adversários e aos homens americanos a oportunidade de demonstrar determinação e coragem diante do perigo, essa cultura entrou em crise e precisou ser resgatada através do acirramento das masculinidades na “guerra ao terror”.

Sob a luz desse contexto, pode-se compreender melhor o processo de heroicização, após o 11 de setembro, de tipos específicos de homens, como soldados e bombeiros. A responsabilidade de salvar e resgatar as vítimas do atentado vinha, aqui, como forma de restaurar a dignidade e virilidade dos homens que não puderam lutar para prevenir a tragédia (DODDS, 2008).

Além disso, a hiper-masculinização da sociedade norte-americana da época Bush, em virtude do estado de guerra, também levou à renovação da exaltação do retorno de mulheres à exclusividade da vida familiar e dos homens às forças armadas

(DODDS, 2008). Ao que tange este último, Dodds (2008) afirma que formaram-se códigos e expectativas para que homens militares demonstrassem sua autoridade e virilidade, e que isso, muitas vezes, refletiu-se numa postura extremamente violenta.

Apesar disso, o que o cinema em torno da “guerra ao terror” buscou promover foi uma visão do soldado americano como um “guerreiro ético”, comprometido em completar a missão e não deixar nenhum homem para trás (DODDS, 2008). Veremos repetidamente tal retrato nas análises cinematográficas, que reforçam a imagem do herói americano como o homem militar viril, corajoso, altruísta, pacífico - mas sem medo de lutar -, dedicado aos deveres da pátria e religião e, em geral, branco.

Argumenta-se, por fim, que o cinema em torno da guerra ajudou a construir quem a “América” e sua representação, o herói americano, eram, ao criar a imagem do inimigo que eles não eram. Para além disso, o cinema também contribuiu na consolidação da crença da excepcionalidade norte-americana dentro e fora de casa e, durante a “guerra ao terror”, ajudou a opinião pública a entender quem eram os “heróis” e os “vilões” no jogo político internacional, do ponto de vista hegemônico.

4 O 11 de setembro e o espetáculo do terror

Nos capítulos desta seção, nos dedicaremos a fornecer um breve resumo sobre o que foram os atentados de 11 de setembro de 2001 e, posteriormente, como estes foram amplamente retratados pelo cinema hollywoodiano, introduzindo o leitor aos filmes a serem analisados através de sinopses sucintas e primeiras considerações a respeito de tais produções audiovisuais.

Iniciaremos a discernir nesta seção, também, através de análise fílmica, as retóricas geopolíticas por trás dessas produções, apontando como a exploração das imagens do atentado colaboraram para criação de imaginários, discursos geopolíticos e na legitimação das ações bélicas responsivas norte-americanas aos ataques.

Argumenta-se, nesse sentido, que o fato de que o 11/09 seja considerado o ocorrido mais documentado por imagens na história tornou-se um recurso político: Karl Rove, então conselheiro especial do governo de George W. Bush, em uma reunião com produtores de filmes em Beverly Hills, buscou assegurar-se de que Hollywood também alistaria-se na “Guerra ao Terror” e convidou os representantes da indústria do

entretenimento a considerarem servir o país fazendo filmes patrióticos (KELLNER, 2010).

Tal movimento, entretanto, é considerado natural, já que, como discorreremos, a guerra também é a luta pela percepção da realidade, sendo o cinema, nesse sentido, uma arma de guerra. As narrativas cinematográficas, inclusive, não necessitam nem sequer ostentar imagens diretamente relacionadas com conflitos armados: basta que insinuem e reafirmem continuamente a percepção da realidade que o agente político quer tornar hegemônica, como, por exemplo, quem são os inimigos.

O relevante, nesse sentido, é perpetuar a sensação de medo dentre a população: de acordo com a teoria hobbesiana, o medo é um elemento fundamental na constituição do Estado-nação e um dos fatores que ajudam a constituir a coesão social e, assim, caberia ao poder político saber se utilizar da manipulação do coletivo em direção ao medo, quando conveniente. Dentro desta estratégia, a busca por um culpado torna-se uma válvula de escape, já que ter um alvo para a angústia geral pode proporcionar alívio quando progressos contra este inimigo são feitos (BARBOSA, 2017). A identificação de um culpado, além de assumir o cargo de bode expiatório e de unir a população contra um mesmo inimigo a se combater, acarreta, boa parte das vezes, na aclamação de autoridades capazes de garantir estruturas sociais e de segurança (BARBOSA, 2017) - resolução final à qual provavelmente ansiava Rove quando buscou auxílio de Hollywood.

A importância dada pelo governo à participação da indústria do entretenimento na fabricação do espetáculo do terror se dá, conforme explica Wainberg (2005), devido à dificuldade humana em manter foco e processar grande volume de informações. Segundo ele, o noticiário demanda intenso processamento de dados e oferece pouca gratificação resultante, tendo pouca popularidade dentre a população, ao contrário do cinema, entendido como lazer e entretenimento.

Dessa forma, Dodds (2008) aponta que o governo recriava imagens que se associavam a grandes produções cinematográficas como uma estratégia para maximizar o “show” em torno das vitórias do governo Bush na “guerra ao terror” ao aproximá-las da cultura popular. Exemplo disso, é a recriação de um momento do blockbuster “Top Gun” (1986) por George W. Bush: o ex-presidente pousou um avião,

vestido com traje completo de piloto da Marinha, no porta-aviões USS Lincoln, exibindo o infame estandarte de “Missão Cumprida”, emergindo logo após para declarar que as operações de combate haviam terminado no Iraque em maio de 2003 (DODDS, 2008, KELLNER, 2010). Bush também usou filmes como Kandahar (2001) para explicar e legitimar sua decisão de intervir no Afeganistão, afirmando querer melhorar a condição das mulheres sob a administração repressiva do Talibã (DODDS, 2008).

Os filmes produzidos por Hollywood com temática de “guerra ao terror”, nesse sentido, apresentam uma série de características semelhantes, como o uso em larga escala do gênero de ação (com muito drama, suspense e corrida contra o tempo), a onipresença da militarização, a repetição da declaração do presidente Bush de que a nação estava engajada em uma guerra contra o terror e a discussão de um imaginário terrorista, levando até ao surgimento de uma categoria chamada de “cinema pós 11 de setembro” (DODDS, 2008). Podemos argumentar, dessa forma, que houve a criação de um “espetáculo de terror” em torno do 11/09, que, projetado pelo governo e pelas estruturas sob sua influência, usava de imagens e narrativas dramáticas para chamar atenção e espalhar ainda mais o terror na população norte-americana e mundial, as deixando mais propensas a serem manipuladas por forças reacionárias que dão respostas simplistas às ansiedades e problemas contemporâneos, movidas a atingirem objetivos políticos específicos (KELLNER, 2010).

Poderemos observar tais características nos cinco filmes que terão seus elementos de composição analisados nos próximos capítulos, mas antes de partirmos para as análises, entretanto, forneceremos ao leitor uma revisão prática dos ocorridos em 09/11, para posterior comparação às analogias cinematográficas.

4.1 Atentados de 11 de setembro de 2001

Em 1941, os Estados Unidos sofreram um bombardeio à base de Pearl Harbor, no Havaí, lançado pelos seus oponentes japoneses na Segunda Grande Guerra, sendo este o último ataque em grande escala que o país recebeu antes de consolidar-se como superpotência hegemônica no sistema internacional de Estados.

Em 11 de setembro de 2001, contudo, um atentado aos símbolos dos valores norte-americanos inaugurava o século XXI e a contestação da hegemonia e estilo de vida ianque.

É apontado pela BBC News Brasil (2021), em uma reportagem revisional aos 20 anos do ocorrido, que, naquele dia, quatro aviões comerciais norte-americanos foram sequestrados, sendo dois deles lançados contra as torres gêmeas do World Trade Center, em Nova York, o terceiro lançado sobre o Pentágono (sede do Departamento de Defesa dos EUA) em Washington D.C., e o último caindo numa área desabitada no Estado da Pensilvânia - mas que, especula-se, tinha como alvo, provavelmente, o Capitólio (centro legislativo dos EUA). As autoridades contabilizam 2.977 mortos nos ataques, além dos 19 sequestradores dos aviões, fazendo o ataque ser considerado o maior em número de mortos da história (BBC News Brasil, 2021).

As investigações norte-americanas apontam que os responsáveis pelo atentado foram membros do grupo “Al-Qaeda”, quinze sauditas, um libanês e dois emiradenses, sob o comando do também saudita Osama Bin Laden (BBC News Brasil, 2021). Bin Laden convocava muçulmanos, há anos, a se juntarem a ele em uma 'jihad', a guerra santa muçulmana, contra o modo de vida ocidental, que profanava as premissas do Alcorão. Anos antes do ataque, Bin Laden declarara uma '*jihad*' global contra os Estados Unidos, símbolo e égide do ocidentalismo com seu "*American way of life*" (BBC News Brasil, 2021).

Nesse sentido, acredita-se que a escolha das Torres Gêmeas como um dos alvos deveu-se ao fato de que as construções simbolizavam não só a hegemonia econômica dos EUA, mas também um estilo de vida capitalista, voltado ao consumo e, que de acordo com setores mais conservadores do islã, corrompia a vida familiar ao absorver as mulheres neste circuito e tirá-las da exclusividade do cuidado do lar (KELLNER, 2010). Semelhantemente, justifica-se a escolha do Pentágono e Capitólio, instituições que deflagram o poder político e bélico estadunidense - via pela qual este teve capacidade de invadir e manter-se, por muitos anos, em países sob forte presença islâmica, deixando ali rastros de valores e visões ocidentais, amplamente reprovadas por grupos religiosos extremistas como a própria Al-Qaeda (KELLNER, 2010).

Dessa forma, acredita-se que embora o ataque tenha sido feito contra os Estados Unidos, hegemom representante do ocidentalismo, o recado tenha sido endereçado ao mundo: a primeira torre a ser atacada foi a Norte, seguida, cerca de 20 minutos depois, pela Sul, evidenciando uma janela de espaço entre os ataques que possibilitasse a estabilização de uma rede de cobertura dos ocorridos, permitindo a todo os Estados Unidos (e o mundo) a acompanhar a destruição de seus símbolos nacionais.

A partir dos ataques de 11 de setembro, o mundo passou a ouvir cada vez mais sobre o termo “terrorismo”, conceito que possui diversas definições esboçadas, havendo 12 convenções internacionais sobre o tema, mas nenhuma que defina o termo (MORAES, 2005). A criação e veiculação de significados ligados à palavra “terrorismo” é feita, entretanto, principalmente pelos Estados Unidos, que, como hegemom, acaba conseguindo validar com mais propriedade sua concepção do termo perante o mundo. Especula-se que o objetivo geopolítico do Estado em definir o que é terrorismo e quem é considerado terrorista é, ao fim e ao cabo, desenhar a figura de um inimigo a se combater e criar uma justificativa para retaliar o ataque sofrido, evitando cair em armadilhas éticas.

Um meio amplamente usado pelos Estados Unidos para propagar a definição de “terrorismo”, o perigo de uma guerra eminente contra a nação ianque e a consequente necessidade de uma guerra preventiva, foi a exploração das imagens do atentado, não só momentaneamente via televisão e noticiários, mas por meio da projeção do cinema.

4.2 Hollywood como arma na guerra ao terror: filmes analisados

No presente capítulo, serão apresentados breves resumos dos roteiros, com intuito de contextualizar o leitor e facilitar a identificação de temas nas análises posteriores. Apresentaremos, na sequência, uma tabela que indica o sucesso comercial de cada um dos filmes em questão, com referência aos mercados norte-americano e global (ver Tabela 1). A ideia é poder avaliar o impacto e níveis de aprovação do público em relação a diferentes pontos de vista sobre a “guerra ao terror”.

Iniciando pelas sinopses das produções cinematográficas a serem analisadas, trataremos de “9/11 The falling Man” (09/11 - O Homem em Queda em português) de 2006, World Trade Center (Torres Gêmeas, em português) de 2006, The Hurt Locker (Guerra ao Terror, em português) de 2008, Zero Dark Thirty (A Hora Mais Escura, em português) de 2012 e Fahrenheit 9/11 (mesmo título em português) de 2004.

“11/09 - O Homem em Queda”, do diretor Henry Singer, é um documentário que tece sua narrativa a partir da fotografia feita por Richard Drew e que tornou-se um dos símbolos do 11/09 e do espetáculo do terror. O documentário busca desvendar quem é a pessoa registrada na foto e, mesmo não chegando a uma conclusão sobre isso, levanta muitos questionamentos e interpretações a partir da imagem dos “jumpers” (aqueles que saltaram das torres).

Já o docudrama “Torres Gêmeas”, do diretor Oliver Stone, fala, a partir da perspectiva de dois policiais de Nova York, sobre o desespero sentido tanto pelos norte-americanos envolvidos diretamente no atentado, como bombeiros e policiais, quanto daqueles que acompanhavam tudo pelo noticiário. Ao irem ajudar no resgate e evacuação da primeira torre a ser atingida, os dois policiais ficam presos nos escombros do World Trade Center, conduzindo a narrativa a partir daí.

O longa conta com a participação de atores e atrizes famosos, como Nicolas Cage, Michael Peña e Maggie Gyllenhaal, o que contribui no impulsionamento do filme. Contudo, revistas e jornais, ao comentar sobre o lançamento de Oliver, creditam grande parte do marketing do filme à organizações e personalidades da ala conservadora do país, devido ao caráter patriótico do filme, o que é irônico se tratando de Stone. O diretor sempre foi muito criticado por conservadores por seus filmes anti-guerra ou de cunho conspiratório acerca de grandes eventos políticos do país, como em Platoon (1986) e Nascido em 4 de julho (1989), ambos críticos à guerra do Vietnã, e JFK (1991), que suscita questionamentos sobre o assassinato de Kennedy).

Stone, mesmo dono de uma filmografia altamente política, em diversas entrevistas reafirma que “As Torres Gêmeas” não é político, o que não o impediu, entretanto, de conquistar a simpatia de personalidades como L. Brent Bozell III (fundador do “Parents Television Council” - mais conhecido por suas campanhas contra indecência na televisão) e Cal Thomas (colunista conservador), que ratificaram a

permanente carga política de produções cinematográficas ao garantirem, respectivamente, que o filme é "uma obra-prima" e "um dos maiores filmes pró-americanos, pró-família, pró-fé, pró-homens, agitador de bandeiras e Deus-abençoe-a-América que você já viu" (THE NEW YORK TIMES, 2006, s/p, tradução nossa).

"Guerra ao Terror", da diretora Kathryn Bigelow, por sua vez, já conta com explícita ambientação de guerra. A produção narra, acompanhando três soldados em missão no Iraque, a rotina desses homens ao lutar contra o terrorismo. O filme conta com nomes de prestígio em Hollywood no elenco, como Jeremy Renner, Anthony Mackie e Ralph Fiennes. Contudo, o elenco de "Guerra ao Terror" não é o que mais chama atenção: o filme levou Kathryn a passar Avatar (James Cameron) e Bastardos Inglórios (Quentin Tarantino) na avaliação da academia e levar o DGA (Sindicato de Diretores da América) Awards 2010, estreando como a primeira mulher premiada em 61 anos de existência da categoria (OMELETE, 2010). Além disso, o longa também conferiu à diretora o Oscar de melhor filme naquele ano, assim como o Oscar de Melhor Direção, Melhor Montagem, Melhor Edição de Som e Melhor Mixagem de Som e de Melhor Roteiro Original.

Seguindo a temática explícita de guerra, "A Hora Mais Escura" vai mais fundo ainda ao tocar em assuntos sensíveis como a utilização de tortura como método da "guerra ao terror". Com a caçada a Bin Laden durante a administração Bush e Obama como pano de fundo, o filme é o primeiro do núcleo a colocar uma mulher como protagonista em um filme de guerra. Jessica Chastain, a atriz que interpreta a protagonista, venceu, inclusive, o Globo de Ouro de Melhor Atriz pela atuação no longa.

Apesar de "A Hora Mais Escura" também ter sido dirigido por Kathryn Bigelow, este não foi tão premiado quanto "Guerra ao Terror", já que despertou discussões acerca do uso de tortura pelos EUA e suscitou boicotes ao incomodar alguns políticos: os senadores norte-americanos Dianne Feinstein, John McCain e Carl Levin chegaram, inclusive, a enviar uma carta à Sony Pictures acusando o filme de ser "grosseiramente impreciso e enganoso" e afirmando que o filme "tem o potencial de influenciar a opinião pública norte-americana de uma forma perturbadora e enganosa", na tentativa de

desmentir suposições levantadas pelo filme (G1, 2013). Bigelow chegou a sofrer boicotes nas indicações ao Oscar, ao que o crítico de cinema do Los Angeles Times, Kenneth Turan, respondeu: "Resume-se as nomeações deste ano como uma vitória do poder de bullying do Senado dos Estados Unidos e uma derrota desmerecida para Kathryn Bigelow" (G1, 2013).

É válido apontar, ainda, que de "Guerra ao Terror" de 2008 à "A Hora Mais Escura", de 2012, Kathryn reflete nas telonas a queda de popularidade experimentada pela política externa de Bush frente à opinião pública nesses 4 anos. Cenas de "A Hora Mais Escura" fazem, inclusive, explícitas analogias sobre a diferença de estratégias adotadas pelo governo Bush e Obama na luta contra o terrorismo - reforçando que, espelhando a política da época, o cinema afastava-se dos "blockbusters" de ação e ode à militarização, e aproximava-se de narrativas mais pessoais e de "humanização da guerra" (FLOOD e FRANK, 2021)

Por último, "Fahrenheit 9/11", do diretor Michael Moore, apresenta, entre todos os filmes aqui listados, a visão mais explicitamente crítica sobre os eventos de 11 de setembro, consoante com a postura crítica do diretor, exposta, geralmente, através de discursos e narrativas das suas produções contra às grandes corporações, às desigualdades econômicas e sociais, à violência armada da sociedade norte-americana e à hipocrisia dos políticos - sendo particularmente crítico a George W. Bush, como veremos no longa aqui analisado.

No documentário de 2004, Moore aponta as proximidades (principalmente empresariais) entre a família Bush e a família Bin Laden, além de desenhar um panorama onde se pode ver como os atentados foram uma grande oportunidade para que os Estados Unidos invadissem outros países na busca por petróleo alegando estar protegendo o mundo contra o terrorismo: "tão habilidosos eram os homens de Halliburton (empresa ligada ao petróleo), que convenceram o Congresso e o público a entrar em guerra contra um substantivo. Terrorismo." (MOORE, 2013, s/p., tradução nossa). A análise do filme encerra este trabalho denotando uma virada de chave na política norte-americana: apesar de Bush ter sido reeleito, muito devido ao caos em torno da "guerra ao terror", o discurso acerca do terrorismo começou a perder a retórica em meio a contradições, como apontado por Moore e outros diretores de cinema, e

culminou na eleição, em 2009, do democrata Barack Obama, com uma perspectiva diferente a respeito do combate ao “terrorismo”.

Torna-se, por fim, possível a observação empírica do argumento geopolítico crítico popular de poder de agência dos “intelectuais orgânicos”, aqueles que, como debatemos nas seções anteriores, enquanto profissionais da cultura pop, exercem influência política ao criar narrativas que não somente entretêm, mas educam, de certa forma. Os diretores aqui discorridos não somente conseguiram refletir os anseios políticos da época, como foram capazes de suscitar discussões a respeito de importantes tópicos políticos e influenciarem a adoção de novas perspectivas.

Abaixo, veremos a projeção sobre o público alcançada por essas obras através de suas bilheterias.

Tabela 1. Bilheterias

Filme	Bilheteria (em milhões/dólares)	
	Doméstica	Internacional
11/09 - O Homem em Queda	-	-
Torres Gêmeas	R\$70,278,893	R\$92,968,305
Guerra ao Terror	R\$17,017,811	R\$32,212,961
A Hora mais Escura	R\$95,720,716	R\$37,100,000
Fahrenheit 09/11	R\$119,194,771	R\$103,252,111

Fonte: www.boxofficemojo.com, acesso: 01/05/2023.

Ironicamente, o filme de maior sucesso comercial, tanto doméstica quanto internacionalmente, é “Fahrenheit 9/11”, o mais crítico ao governo Bush. Sobre isso, Kellner (2010) afirma que, em resposta a essa má publicidade que circulava o governo na época, que expunha a fracassada invasão do Iraque combinada a outros fracassos da administração Bush-Cheney, refletindo na baixa performance dos republicanos nas pesquisas referente à eleição de 2006 para o Congresso, o partido republicano passou a investir esforços também em produções cinematográficas, mas que apresentassem uma imagem do governo como a força mais competente para combater o terrorismo.

Resultado disso, por exemplo, foi a série de TV “The Path to 9/11” (2006, O Caminho para o 11 de setembro, em português), um projeto republicano que, de acordo com Kellner (2010), pode ser lido como parte de uma campanha que apresentou o 11 de setembro como o resultado das deficiências da administração Clinton, posicionando o governo Bush-Cheney como mero herdeiro desse desastre, mas que ainda assim, era o defensor mais confiável do povo norte-americano em época de crises como aquela, estando motivado a lutar heroicamente para salvar os EUA do terrorismo. A série, que de acordo com Sheldon Rampton, “não foi a primeira tentativa que Hollywood fez explorando o 11 de setembro como pretexto para levar ao ar propaganda pró-Bush disfarçada de docudrama” (KELLNER, 2010, p. 109, tradução nossa), foi transmitida pelo canal ABC, de propriedade da Disney - a mesma corporação que negou-se a distribuir “Fahrenheit 9/11”, ainda que perdendo milhões de dólares com essa decisão, como apontado pela tabela 1.

A guerra por perspectivas é observável também ao compararmos quais filmes mais aproximam-se de “Fahrenheit 9/11” em bilheteria: domesticamente, “A Hora mais Escura” é quem assume a segunda colocação, sugerindo, possivelmente, a renovação e o aprofundamento da discussão em torno das medidas tomadas em prol da “guerra ao terror” com a ascensão de Barack Obama à presidência em 2009. Obama, em discurso, admitiu pela primeira vez que os EUA haviam cometido tortura, causando desconforto em boa parte da mídia e população. Em uma coletiva de imprensa, o ex-presidente declarou: “Os Estados Unidos não irão mais torturar [...], a América é um exemplo moral” e “[a tortura] viola nossos ideais e nossos valores” (OBAMA, 2009, tradução nossa). Depois de 8 anos de caça a Bin Laden pelo governo Bush, sem resultados, ao assumir a presidência, Obama emitiu uma ordem executiva repudiando a tortura:

Depois que assumi o cargo, uma das primeiras coisas que fiz foi proibir algumas das técnicas extraordinárias de interrogatório [tortura] que são objeto desse relatório, e minha esperança é que este relatório nos lembre mais uma vez que, você sabe, o caráter de nosso país deve ser medido em parte não pelo que fazemos quando as coisas estão fáceis, mas pelo que fazemos quando as coisas estão difíceis. [...] Por isso acabei com essas práticas. Estou absolutamente convencido de que era a coisa certa a fazer – não porque não houvesse informações fornecidas por esses vários detentos que foram submetidos a esse tratamento, mas porque poderíamos ter obtido essas informações de outras maneiras, de maneiras que eram consistentes com

nossos valores, de maneiras que eram consistentes com quem somos. (CNN, 2014, s/p, tradução nossa).

Tais declarações de Obama são o cerne da discussão narrada em “A Hora mais Escura”, que contém, inclusive, uma cena onde Obama aparece na TV afirmando que “os EUA não torturam mais”. O impacto dessa declaração sobre a mudança de postura na condução da “Guerra ao Terror” reflete-se na grande audiência do filme.

Por outro lado, quando se trata de bilheteria internacional, quem sucede “Fahrenheit 9/11” é “Torres Gêmeas”, implicando, provavelmente, que a visão atrelada ao 11 de setembro pelo resto do mundo é algo mais superficial, um show de terror que impressionou pela comoção em torno do discurso criado de “ataque ao símbolo da liberdade e oportunidade no mundo”, mas que não preocupa-se em especular razões políticas mais profundas, evidenciando o poder das narrativas de fácil assimilação, que demandam pouca reflexão e que depois de 2 horas de angústia e drama, entregam o tão aclamado final feliz dos heróis do filme - seus resgates e retorno às suas famílias.

Já no que tange “Guerra ao Terror”, a baixa expressividade de bilheteria do filme, tanto nacional quanto internacionalmente, contrasta-se com a popularidade dos blockbusters que exploram a temática da guerra. “Sniper Americano” (2014), por exemplo, que também retrata a jornada de um soldado enviado ao Iraque, teve uma bilheteria internacional de mais de 197 milhões de dólares e de mais de 350 milhões de dólares domesticamente. Embora dentro do mesmo escopo de roteiro, as obras diferenciam-se no arco narrativo dos personagens: enquanto “Sniper Americano” segue a linha convencional do drama do herói americano, “Guerra ao Terror” não tem um protagonista tão pronunciado, a história e seus objetivos são turvos, não há um objetivo específico a ser concluído ou conquistado pelo protagonista, não nos é informado, ao final, o que aconteceu com personagens importantes da trama e o filme não explora tantas cenas de violência como estamos acostumados a ver nestes blockbusters de ação hollywoodianos. Apesar de conquistar diversos prêmios, “Guerra ao Terror” não tem um ponto de vista tão escancarado e pode ter confundido os espectadores comuns, não consolidando-se como um sucesso de bilheteria.

A respeito de “11/09 - O Homem em Queda”, não foram encontrados números de bilheteria.

4.3 “11/09 - O Homem em Queda” e a exploração das imagens

Vimos que a exploração de imagens foi usada como estrutura basilar na construção da retórica da “guerra ao terror”. Barion e Pechula (2015) afirmam, contudo, que pesquisar pela palavra “terrorismo” no site de busca Google, significa encontrar repetidamente as mesmas imagens: fogo, armas, sangue, torres gêmeas, homens com os rostos cobertos empunhando armas e o 11 de setembro como o principal, senão o único exemplo do termo. A repetição de imagens com intuito de consolidar um discurso é explicada por Freud (2011), que assegura que, para se criar um imaginário de massa, não é necessário argumentar logicamente, apenas usar de imagens fortes, exageradas e repeti-las constantemente. É a partir deste princípio que analisaremos a obra “11/09 - O Homem em Queda”, que como sugerido pelo próprio título, foca na exploração da imagem do homem caindo de uma das torres gêmeas, que tornou-se símbolo dos ocorridos, e discutiremos aqui alguns dos discursos produzidos a partir desta imagem.

O documentário começa buscando e, aparentemente, tem como objetivo, incitar raiva e revolta em espectadores de todo mundo ao especular em torno da famosa imagem que capturou um homem caindo de uma das torres em direção à morte: “nada tão terrível foi visto de novo”, diz um dos entrevistados, enquanto o narrador do documentário garante que a “imagem provocou raiva no mundo todo”. Barbosa (2017) ressalta que a força da exploração de imagens como esta reside na relação entre a capacidade dos indivíduos de observarem e construírem um sentido de realidade a partir do ponto de vista apresentado.

De forte cunho emocional, o documentário visa despertar empatia e solidariedade ao apresentar o espectador à vida pessoal das vítimas do atentado, tirando o ocorrido da zona de tragédia virtual e a humanizando. Ao mostrar fotos das vítimas e de seus entes queridos que sentem sua falta, seus planos e sonhos de vida, ao contar quais foram as mensagens de despedidas e ligações que fizeram pra família antes de morrer, o documentário reforça o argumento de Karnal (2010) - discutido na seção 3 - de que ao nos aproximar da vida, circunstâncias e consequentes justificativas para os atos de determinado personagem, tendemos a relevar com mais facilidade ações violentas ou imorais advindas deste - neste contexto, talvez, busque provocar

revolta a ponto de justificar a própria guerra retaliatória como justiça, à moda da lei de Talião.

Durante os depoimentos sobre as vítimas, ressalta-se que, devido ao caráter de maciço centro de negócios, havia grande número de estrangeiros trabalhando no WTD, o que conferiria aos atentados de 11 de setembro um caráter de agressão mundial e não apenas um ataque contra os EUA - como também endossava George W. Bush em seus discursos que apontavam o caráter cosmopolita das vítimas, afirmando que o WTC abrigava pessoas de mais de oitenta nações diferentes no momento dos ataques.

Comoção também é provocada ao reproduzir-se, repetidamente, as imagens do segundo avião atingindo o WTD, pessoas presas nos andares superiores tentando respirar, outras, ainda, caindo dos prédios para a morte. É nesse contexto de desespero, que o documentário surge com a retórica da prevalência do "espírito americano" - esqueleto do Destino Manifesto e da auto-proclamada excepcionalidade ianque - que supostamente estaria revelando a superioridade norte-americana mesmo naquele momento de crise.

Primeiro exemplo disso, é a exploração das imagens de policiais e bombeiros trabalhando no Marco Zero, que buscam conferir nobreza dobrada a seus atos: policiais e bombeiros de qualquer país encarregam-se em prestar socorro, mas o herói americano é incansável e não pode ser derrotado: "podem ter derrubado nossos prédios, matado 3 mil pessoas, mas o espírito americano prevalecerá", afirma um dos entrevistados. É possível, aqui, remontar ao argumento de Dodds (2008) acerca da coroação de policiais e bombeiros como heróis do 11/09 na tentativa de devolver a dignidade e virilidade dos homens norte-americanos que não puderam lutar para prevenir a tragédia e proteger seu povo.

Outro meio pelo qual o documentário busca conferir diferenciação entre o "Eu" norte-americano e o "Outro" bárbaro e agressivo inimigo, é através da figura dos "jumpers", aqueles que saltaram ou foram empurrados para fora das torres. O que poderia ser interpretado como pessoas tão desesperadas que perderam a fé em serem socorridas e preferiram dar a fim a tudo mais rápido, foi transformado em exemplo do forte apego à liberdade de escolha presente nos filhos da América: "eles estão pulando [porque] quiseram escolher como morrer, não o que infringiram a eles", diz um

entrevistado; “um homem que pegou sua vida nas próprias mãos, mesmo que por um segundo”, diz outro.

Nesse sentido, “the unknown soldier” (o soldado anônimo, tradução nossa), como foi chamado, durante o documentário, o homem símbolo dos “jumpers” - denotando, mesmo em um documentário de cunho emocional, a militarização do assunto - é visto pelo fotógrafo que documentou sua queda “não [como] alguém morrendo, [pois] não há sangue, não há ferimentos, só alguém caindo...”. O fotógrafo afirma ainda que “o que separa essa foto das outras é que ela passa essa graça, postura, quietude, mesmo indo encontrar uma morte horrível”.

Interessante ressaltar, também, que nos demais filmes analisados neste trabalho, nenhum mostra o “World Trade Center” sendo atingidos pelos aviões. “Torres Gêmeas” (2006) mostra apenas a sombra de um avião muito próximo dos prédios, seguido pelo barulho de explosão, enquanto “A Hora Mais Escura” (2012) e “Fahrenheit 9/11” optam por reproduzir apenas áudios de desespero e barulho de explosões e “Guerra ao Terror” (2008) não faz menção direta ao dia dos atentados. Muito embora estes filmes, como veremos, explorem imagens que remetam ao “terrorismo”, como bombas explodindo, soldados norte-americanos morrendo e vendo amigos morrer; salas com vários caixões brancos, portando os bens dos soldados mortos; e destroços do Marco Zero dos atentados, não é feito, entretanto, uso de imagens que mostrem o momento da colisão dos aviões com as torres, tampouco das pessoas que caíram das torres rumo à morte - mesmo sendo estas as imagens que representem o extremo do terror. Assim, “11/09 - O Homem em Queda” é a produção cinematográfica a tocar na ferida mais sensível do 11/09, na vulnerabilidade que o país mais poderoso do mundo descobriu ter.

Ao fim do filme, um dos entrevistados afirma: “precisamos descobrir quem ele [o homem da foto] é. Precisamos descobrir quem nós somos ao testemunhar isso”. Outro, indaga ainda: “aquela foto fazia a América pensar: que escolha fazer?”

Quem a América era e o que ela escolheria fazer, já definia-se dentro das salas de guerra do governo americano e contava com a continuidade da propagação das imagens do atentado como arma que os defenderia de qualquer acusação de ambiguidade moral nos contra-ataques.

4.4 Torres Gêmeas (2006) e a projeção-identificação

Um dos mecanismos humanos de base que o cinema estimula, de acordo com Barbosa (2017, apud Morin, 1997) é o da projeção-identificação, que relaciona-se com a afetividade. Barbosa (2017, apud Morin, 1997) assegura que por possuir um conjunto de índices de realidade muito maior, o cinema tem a capacidade de fazer o espectador se identificar com o que assiste na tela, o que se reflete, em última instância, na percepção do espectador da rua como um prolongamento do filme que assistiu, o levando a reproduzir certos aspectos do filme em sua vida cotidiana (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Por meio da projeção-identificação, o indivíduo obtém “a ilusão de que o mundo exterior é um prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104). Em Torres Gêmeas (2006), tal mecanismo foi amplamente usado ao nos apresentar os ocorridos de 11/09 a partir de uma perspectiva individual, corroborando à constatação de David Holloway que afirma que "o filme mostra uma preferência convencional de Hollywood por histórias sobre indivíduos envolvidos em eventos históricos controversos, em vez de histórias sobre os eventos históricos em si" (DODDS, 2008).

O filme inicia o processo de projeção-identificação ao retratar a imagem do trabalhador norte-americano nos primeiros minutos do longa-metragem. Os policiais protagonistas John e Will acordam antes do sol nascer e checam o bem-estar da família antes de partirem para mais um dia de trabalho ajudando pessoas. Will define o tom patriótico do filme ao ouvir “Only in America” (Apenas na América, em tradução livre) no rádio e cantar junto a letra que louva os EUA como a terra prometida, onde todos têm a chance de sonhar tão grande quanto quiserem.

É relevante apontar também, ao analisar os personagens, a multiculturalidade e interracialidade existente no país que o filme busca naturalizar: ao nos apresentar e acompanhar a jornada de um policial negro e um branco, a produção cinematográfica busca abranger maior fatia do público que se projetará e identificará nos personagens. Semelhantemente, uma cena comovente no final do longa mostra a esposa de Will, uma mulher branca, abraçando e dando apoio a uma mulher afro-americana, passando uma mensagem de harmonia e superação das divisões raciais diante da adversidade:

visão que não se projeta na realidade norte-americana, onde a intensificação do racismo ocorre ano após ano – principalmente projetado em muçulmanos e árabes desde o 11 de setembro, que são vistos como inimigos e ameaças (KELLNER, 2010).

A escolha dos atores revela-se também válida de minuciosa observação: Nicholas Cage, que dá vida ao protagonista, é um dos atores mais conhecidos e aclamados de Hollywood, e os filmes nos quais participa sempre saboreiam de grande bilheteria e crítica. Associar uma estrela de Hollywood deste porte, conhecido pelo público e com capacidade de influência sobre estes, à um filme sobre os atentados de 11 de setembro, contribui para conseguir a ratificação popular do discurso proferido pelo filme - como discutimos na seção sobre geopolítica crítica.

Da mesma forma, cabe apontarmos a participação de Michael Anthony Peña, famoso ator mexicano-americano que, por suas características físicas que denotam suas raízes mexicanas, ocupa, geralmente, nos filmes que participa, um papel estereotipado como imigrante: em *Torres Gêmeas* (2006), no entanto, sua participação pode ser interpretada mais como uma forma de reforçar a multiculturalidade dos EUA e de incluir na projeção-identificação, a fatia da população que se veria representada na telona por ele. É interessante ressaltar aqui, o apontamento de Michael Moore em “*Fahrenheit 9/11*” sobre o apelo à população negra e pobre durante a “guerra ao terror” pelo exército norte-americano. O diretor argumenta que, como forma de inchar suas fileiras, a propaganda pró-exército evidenciava a troca de oportunidades de escalada social por alistamentos.

Ademais, começa a insinuar-se, também, já nas primeiras cenas, que nos mostram o dia-a-dia dos policiais, o discurso do herói americano: uma menina perdida é resgatada pelos policiais; depois, logo após saberem do acidente nas torres, todos os policiais se voluntariam, ainda que arriscando suas vidas, para ajudar nas evacuações e resgates; mesmo após serem soterrados com novo desmoronamento, os que não estão presos às ferragens recusam-se a abandonarem os demais companheiros ali; a decisão corajosa dos bombeiros de emaranharem-se em meio aos destroços para resgatarem os policiais soterrados é exaltada; o pedido de Will para que amputem sua perna para que possam salvar John, expõe o herói-americano sempre pronto a sacrificar-se pelos outros. Contudo, mesmo que inserindo um protagonista negro na

narrativa, reforça-se, ainda, o antigo estereótipo que rodeia a imagem do herói americano: homens, envolvidos de alguma forma à força militar, portadores de características viris e, em sua maioria, brancos.

Nesse sentido, o filme reproduz um pronunciamento de Bush após os atentados, onde o então presidente reafirma o excepcionalismo ianque e as masculinidades da “guerra ao terror”: “a resiliência da nossa nação está sendo testada. E não se enganem, nós mostraremos ao mundo que passaremos no teste. Deus os abençoe”.

Como exemplos de americanos empenhados neste “teste”, o filme nos aponta apenas homens, enquanto mulheres são exibidas como figuras frágeis, que recebem as notícias tão somente enquanto espectadoras, que não participam das ações, apenas aguardam por seus maridos em casa, enquanto cuidam da família, frisando a hiper-masculinização da cultura norte-americana durante a “guerra ao terror”.

Ao que tange a cultura norte-americana, a projeção-identificação alude, ainda, a dois dos pilares do discurso da “guerra ao terror” que são fortes componentes também da identidade nacional norte-americana: elementos religiosos interligados à militarização.

Ao ouvir o pronunciamento de Bush, o personagem Dave, ex militar da marinha que, aparentemente, agora trabalha em um escritório de negócios, não somente emociona-se com a declaração e se sente chamado por Deus para “esta missão” (a resposta ao ataque), mas também expõe convicto a seus colegas: “não sei se vocês já sabem disso, mas esse país está em guerra”. Enfatiza-se, com a afirmação de Dave, a narrativa geopolítica estadunidense de que, entre escolher interpretar o ocorrido como um desastre, um ato de loucura ou como um crime, dedicando-se, primariamente, à investigação internacional, preferiu-se colocar a guerra imediatamente como resposta mais apropriada, mesmo que não houvesse um agressor óbvio com uma base territorial que pudesse ser atacada (DALBY, 2003).

Destaca-se, ainda, que logo após ouvir o pronunciamento de Bush, Dave encaminha-se para uma igreja, onde longas tomadas de símbolos religiosos são feitas: vemos grandiosa cruz junto a uma bíblia aberta no livro do Apocalipse de São João, que prevê a luta entre o bem e o mal, e que ali, ao lado de uma bandeira dos Estados Unidos, aludia já à luta do governo Bush (o bem) contra o terror (o mal). Além disso, há

flashes durante o filme onde a figura de “Deus” aparece ao protagonista, dando força para que este não desista. Ainda na igreja, conversando com um padre, Dave diz: “os meus melhores dias foram na marinha”, “Deus me deu um presente, ser capaz de ajudar pessoas, lutar por esse país, sinto que fui chamado pra essa missão”.

É notório aqui o apelo feito em prol do alistamento militar como forma de contribuir para o país nesse momento de crise, ao que Dave responde não somente unindo-se novamente à marinha, mas como posto ao final do filme, indo duas vezes servir no Iraque. É Dave, inclusive, que já vestindo a farda, encontra os policiais protagonistas soterrados e profere, ao policial desesperado por socorro: “você é minha missão” - numa analogia aos militares que iriam guerrear contra o “terror” e tinham como missão salvar seu país dessa ameaça.

É nítido, durante todo o filme, o foco da estratégia de projeção-identificação em suscitar nos homens do país, a sensação de dever em combater o terrorismo junto ao exército. Através, principalmente, das figuras de Dave, John e Will, homens que atenderam o chamado de ajudar o país no fronte de batalha, o discurso de “se posso, devo fazer algo” é aplicado repetidamente, de variadas formas.

Ademais, as imagens são amplamente exploradas de forma a fazer o espectador sentir-se como um dos policiais soterrados, o que pode aumentar o sentimento de angústia e conduzir mais facilmente a audiência a concordar com a contra-resposta violenta sugerida, devido ao sofrimento infringido. Nesse sentido, a câmera é posicionada nas cenas onde se retratam os policiais soterrados de forma a nos causar claustrofobia, com tomadas extremamente fechadas e pouquíssima iluminação. Barbosa (2017) afirma que afetar o espectador, fazê-lo sentir-se dentro do filme é um dos fenômenos psicológicos do cinema, devido principalmente à fotografia com movimento e a capacidade de transferência, sem muito esforço, do espectador para outra realidade. Adiciona-se, ainda, que a câmera funciona como olho do espectador, o fazendo assumir o ponto de vista de um personagem e o levando a se afeiçoar com o personagem em questão, o que torna o processo de projeção-identificação do cinema extremamente eficiente, já que, segundo Barbosa (2017, apud XAVIER, 2008) partilhar a perspectiva implica em partilhar de um estado psicológico.

Por fim, no longa aqui discutido, já se fala em “atos de terrorismo” e muito embora não se dê muitas informações sobre o significado do termo, o filme encerra afirmando que o que ocorreu “foram atos malignos, mas que afloraram o sentimento americano, de cuidar dos outros e fazer o que é o certo a se fazer”.

Importante sublinhar, também, que em sua aparição final, Dave, vestido com a farda militar e andando sobre os destroços do WTC, afirma para alguém ao telefone: “[vou ficar, porque] eles vão precisar de alguns homens bons para vingar isso”.

5 A Guerra ao terror

Hoje somos um país que despertou para o perigo e que foi conclamado a defender a liberdade. Nosso pesar se tornou ira, e nossa ira se tornou determinação. Quer tragamos nossos inimigos à Justiça ou quer levemos justiça aos nossos inimigos, saibam que a justiça será feita. [...] Em 11 de setembro, os inimigos da liberdade cometeram um ato de guerra contra o nosso país. [...] Estão perguntando quem atacou o nosso país. As provas recolhidas apontam para uma coalizão de organizações terroristas frouxamente afiliadas conhecida como Al Qaeda. [...] A Al-Qaeda está para o terrorismo assim como a máfia está para o crime. Mas seu objetivo não é ganhar dinheiro, e sim reordenar o mundo - impondo suas crenças radicais às pessoas de todas as partes. Os terroristas praticam uma forma radical de extremismo islâmico que foi rejeitada por estudiosos da religião islâmica e pela vasta maioria dos líderes religiosos muçulmanos - um movimento marginalizado que perverte os ensinamentos pacíficos do islamismo. As ordens dos terroristas são de que devem matar cristãos e judeus, matar todos os norte-americanos e não fazer distinções entre militares e civis, incluindo mulheres e crianças. Este grupo e seu líder - um homem chamado Osama bin Laden - estão vinculados a muitas outras organizações em diferentes países, entre os quais a Jihad Islâmica, no Egito, e o Movimento Islâmico do Uzbequistão. Suas fileiras abarcam milhares de terroristas, em mais de 60 países. São recrutados em suas nações e territórios vizinhos, e levados a campos em lugares como o Afeganistão, nos quais são treinados nas táticas do terrorismo. [...] Nossa guerra contra o terrorismo começa com a Al Qaeda, mas não se encerrará com ela. Não terminará até que todos os grupos terroristas de alcance mundial tenham sido identificados, detidos e derrotados. Os norte-americanos querem saber por que eles nos odeiam. [...] Odeiam nossas liberdades - nossa liberdade de religião, nossa liberdade de expressão, nossa liberdade de votar, nossa liberdade de nos congregarmos e de discordarmos uns dos outros. [...] Nossa resposta envolverá muito mais que retaliação instantânea e ataques isolados. Os norte-americanos não devem esperar uma batalha, mas uma prolongada campanha diferente de tudo que já vimos. Ela pode incluir ataques dramáticos, visíveis na TV, e operações sigilosas, mantidas em segredo mesmo que conquistem o sucesso. Nós privaremos os terroristas de suas verbas, os voltaremos uns contra os outros, os expulsaremos de seus refúgios até que não lhes reste refúgio algum. Cada país, em cada região, tem uma decisão a tomar, agora. Quem não estiver conosco, estará com os terroristas.” (BUSH, 2001, s/p, tradução nossa).

Ao discursar perante o Congresso, no dia 20 de setembro de 2001, George W. Bush usava do poder de influência de hegemon para tentar consolidar uma definição de “terrorismo” ao mesmo tempo que declarava guerra ao “terror”.

De acordo com Hoffman (2006), o termo que surgiu atrelado à Revolução Francesa e tinha então um significado positivo, associado à virtude e democracia, passou por diversas mudanças conceituais até que os ataques de 11 de setembro o redefiniram uma vez mais.

Enquanto um dos relatórios da ONU (2005, apud MAGNOLI, 2008, p. 17), posterior ao 11 de Setembro, apresentava o terrorismo como “qualquer ação designada para causar morte ou sérios ferimentos a civis e não-combatentes com o propósito de intimidar uma população ou compelir um governo ou uma organização internacional a fazer ou deixar de fazer algo”, a definição dada por Bush, contudo, visava fornecer aos EUA todo o aparato justificativo necessário para que este pudesse invadir, sem ser alvo de acusações imperialistas, países soberanos que obstruíam o alcance de objetivos nacionais ianques. Sugahara (2022) argumenta que, se até o final dos anos 90 o governo norte-americano se mantinha preso aos limites do direito internacional, tendo que recorrer ao Conselho de Segurança da ONU para adquirir legitimidade nas intervenções armadas que planejava, com o advento dos atentados de 11 de setembro o país pôde romper com as amarras do Direito Internacional Humanitário (DIH) - que rege a maneira como a guerra é conduzida, buscando limitar o sofrimento causado por ela. O fim do processo diplomático de aprovação da comunidade internacional pode ser visto na guerra preventiva contra o Iraque e com uso de tortura no tratamento dispensado aos prisioneiros da guerra contra o terror - tudo tornado palatável pela indústria cinematográfica, que levava milhões de pessoas a comemorarem o extermínio em massa de muçulmanos.

Assim, servindo aos interesses geopolíticos dos EUA, o termo “terrorismo”, sob a ótica norte-americana, adquiriu uma conotação preconceituosa e xenófoba, voltada principalmente à generalização de muçulmanos e árabes como terroristas e, atendendo à necessidade da população de ter um inimigo específico, não apenas uma entidade abstrata, o “Terror”, levou Bush a eleger o Oriente Médio e a Ásia como inimigos, focando principalmente no Iraque de Saddam Hussein (HOFFMAN, 2006).

Em seus pronunciamentos, Bush reforçava cada vez mais um estereótipo acerca dos “terroristas”, subjugando todo o Oriente Médio à bárbaros sedentos pelo sangue norte-americano em prol de manter a atmosfera de medo no país, engrenagem que permitia a “guerra ao terror” continuar a se expandir. Para isso, reforçava que habitantes do mundo islâmico não eram dignos de confiança, eram perigosos e extremamente violentos, além de desvalorizar os países como lugares feios, atrasados, desorganizados e indignos de atenção do mundo ocidental, não fosse a “guerra ao terror” (HOFFMAN, 2006). Tais traços foram profundamente cravejados no imaginário popular ao serem repetidos incessantemente por Hollywood, como veremos nas análises a seguir.

No dever messiânico de conter a contaminação do mundo pelo “mal mulçumano”, Bush demanda, em seus discursos, apoio massivo do mundo ocidental na empreitada que os EUA iniciavam contra o “terrorismo”: consegue formar, assim, diversas coalisões de países sob seu comando em ataques militares diretos ou ações indiretas, além de conquistar o apoio de atores estratégicos, com grande capacidade de influência política no mundo, como a igreja Católica. No dia 24 de setembro de 2001, o porta-voz do Papa João Paulo II discursou dizendo que: “às vezes é mais prudente agir do que ficar passivo. Nesse sentido o papa não é pacifista porque é preciso lembrar que, em nome da paz, algumas injustiças horríveis foram cometidas” (SUGAHARA, 2022).

Bush, entretanto, não lutou contra o terrorismo apenas no plano internacional. A política externa de guerra refletiu-se internamente, no chamado “ato patriota”, que em nome do “estado de guerra” onde o país se encontrava, restringia e abusava de diversos direitos individuais da população norte-americana. O decreto abria brechas para arbitrariedades no controle de fronteiras e no levantamento de informações de suspeitos de atos criminosos - como interceptações de ligações telefônicas e e-mails, registros médicos, transações bancárias, etc, tanto de pessoas estrangeiras quanto americanas, tudo sem necessidade de qualquer autorização da Justiça. Mais adiante, em 2006, o presidente promulgou o “USA Military Commissions Act”, que autorizava a utilização de métodos “agressivos” nos interrogatórios de suspeitos de terrorismo,

acusado, mais tarde, de ser a legalização da tortura (OGASSAWARA, 2019). Essa veia da “guerra ao terror”, entretanto, não é exposta pelas produções cinematográficas.

Apesar de ter tocado nas liberdades individuais, considerada um dos princípios fundadores dos EUA, a “guerra ao terror” não somente deu novo fôlego ao governo Bush, mas conferiu ao presidente uma reeleição incontestável – ao contrário do que ocorreu em 2000 –, coroando com êxito a estratégia do medo e da insegurança. Pode-se argumentar, nesse sentido que, se não fosse pelos atentados de 11 de setembro, os EUA dificilmente reuniriam apoio interno para atacar o Afeganistão e o Iraque. Contudo, munidos das imagens de horror dos ataques, os EUA estabeleceram a retórica de que “o conflito começou no tempo e nos termos determinados por outros, mas irá terminar do modo e na hora de nossa escolha” (Bush, 2003).

Com base nisso, no próximo capítulo, analisaremos o longa metragem “Guerra ao Terror” (2008), onde poderemos observar a estetização da guerra, que a transformou em um produto palatável, assim como nos atentar à construção do imaginário terrorista feita por Hollywood, que reforçava os discursos geopolíticos de Bush.

5.1 “Guerra ao terror” (2008) e o imaginário terrorista

Considerando que após os ataques de 11 de setembro os EUA viram-se livres de algumas amarras diplomáticas e puderam contra-atacar mais livremente, questiona-se porque tanto esforço foi colocado na construção de um imaginário terrorista. Díaz (1996, p. 17), responde afirmando que “o imaginário social funciona como parâmetro das condutas, das palavras e das expectativas”. Assim, com base no imaginário terrorista consolidado pelo governo Bush, que não vinculava-se estritamente a nenhum território em particular, a “guerra ao terror” pôde acontecer em qualquer lugar, por qualquer motivo que o governo dos EUA conseguisse atrelar ao imaginário terrorista, sendo aceito pela opinião pública, além de diferenciar a agressão “deles” - terrorista -, com a “nossa” - guerra justificada (BREAKFAST, KWITSHI, JOHNSON, 2022).

Nesse sentido, ao criar um imaginário terrorista, os EUA não somente ditaram como os terroristas eram descritos, mas também como se lidaria com eles

(BREAKFAST, KWITSHI, JOHNSON, 2022). Dentro de Hollywood, isso se refletiu, como veremos na análise a seguir, na equiparação do islamismo ao terrorismo e na negação de qualquer caracterização mais profunda do povo muçumano, em contraste com os heróis americanos (FLOOD e FRANK, 2021).

Assim, “Guerra ao Terror” inicia ambientando o espectador: as primeiras tomadas mostram ruas cheias de lixo, com carros queimados, trânsito desordenado e muita pobreza, ao mesmo tempo que legendas não deixam espaço para dúvidas - o lugar é Bagdá, capital do Iraque, um dos epicentros do “terror” a ser combatido, como garantiu Bush repetidas vezes.

Ao tentarem desarmar uma bomba abandonada no meio de uma dessas ruas, soldados norte-americanos caçoam do lugar: “não gosta de esperar neste belo bairro?” pergunta ironicamente um dos soldados, ao que outro responde: “esse lugar precisa de grama”, depreciando o aspecto árido do país.

A respeito disso, Dodds (2008) afirma que os discursos geopolíticos da “guerra ao terror” retratam de forma pejorativa, como estratégia de depreciação, os lugares atrelados pelos EUA ao “terrorismo”. O autor cunha, a partir daí, o conceito de “lugares ambivalentes”: regiões como Afeganistão, Iraque, Norte da África e Arábia Saudita que são retratados como lugares muito quentes ou muito frios, muito perigosos e muito conservadores socialmente, gerando a impressão de que, caso não fossem palco da batalha contra o “terror”, não seriam considerados dignos de interesse pelo ocidente tão avançado.

A missão ocidental de levar “ordem” e promover desenvolvimento nesses lugares, é exposta pelo filme como algo ainda mais desafiador devido à geografia perigosa da cidade: becos estreitos, espaços escuros e ruas confusas não apenas facilitam a ação dos terroristas, mas também complicam a tarefa dos soldados. A respeito disso, um dos soldados americanos critica os recursos disponibilizados à eles para a guerra: “para que todos esses tanques aqui? Se alguém chegar ao lado do Humvee estamos mortos, se alguém olhar torto pra você, estamos mortos; no fim das contas, se você está no Iraque, você está morto”. Aqui, além de apontar a diferença do tipo de combate utilizado na “guerra ao terror”, a fala do soldado também ressalta que,

quando se trata destes países, eles não podem apenas preocupar-se em combater os militares inimigos, como de costume - ali, os civis também são terroristas.

Nesse sentido, de acordo com Dodds (2008), Hollywood tem, nas últimas décadas, colaborado com a ideia de generalização do povo muçulmano como terroristas ao sugerir exaustivamente que os habitantes das cidades do Oriente Médio são perigosos e propensos à violência extrema. O filme aqui analisado não é exceção a isso: “Guerra ao Terror” adota enquadramentos de câmera que produzem imagens que geram desconfiança sobre toda a população do lugar, além de reforçar a visão xenofóbica do imaginário terrorista afirmando, através da fala de um soldado, que “eles parecem todos iguais”. A sensação é de que não há inocentes, de que todos os moradores, incluindo mulheres, crianças e idosos, são parte da rede terrorista ou pelo menos apoiadores desta e têm prazer em presenciar ataques aos soldados americanos. Prova disso, são as cenas onde habitantes locais filmam se bomba irá explodir enquanto soldados tentam desarmá-la; quando população encara de forma hostil os comboios militares; quando trabalhadores comuns, como um açougueiro, ativam bombas; ou ainda quando crianças, ao fazerem sinal de silêncio, demonstram que não irão contar onde terroristas esconderam explosivos e, por fim, atiram pedras quando o Humvee dos soldados passa - sugerindo que até mesmo crianças árabes estão dispostas a pegar em armas e atirar em soldados americanos.

A mensagem de inferioridade do mundo muçulmano também é transmitida pelo filme através da exibição de uma cultura islâmica depravada: a criança que trabalha em frente ao quartel norte-americano e aproxima-se de um dos soldados, é caracterizada como mentirosa, trapaceira, ligada à vícios mesmo em tenra idade - o longa a mostra aceitando cigarro - e já tendo que trabalhar. Evidencia-se também a tentativa de posicionar os muçulmanos como pessoas desvirtuadas, que se importam tão pouco com seus compatriotas, que além de explodirem bombas em suas próprias ruas, exploram crianças como mão-de-obra, além de usá-las como corpos bombas - como enfatiza prolongada cena de “Guerra ao Terror”.

A perversidade muçulmana em “Guerra ao Terror” contrasta-se, contudo, com a idoneidade do herói americano.

Enquanto o pai do menino iraquiano o fazia trabalhar, James, um dos soldados protagonistas, proporciona a ele o tempo de recreação ao qual crianças deveriam ter acesso e joga futebol com o garoto - que revela o sonho de ser jogador profissional, tal qual seu ídolo ocidental, Beckham. Além disso, James também mostra-se generoso e incentiva o menino ao continuar comprando suas mercadorias, mesmo deixando claro a falta de qualidade destas.

Ademais, a imagem do herói americano também é construída ao exaltarem a grande compaixão dos soldados americanos e seu caráter pacifista, demonstrando o desprezo destes pela barbárie da guerra: estão ali apenas no dever de salvar o mundo do “mal”. A ratificar esse ponto de vista, repetem-se cenas onde os três soldados protagonistas (James, Eldridge e Sanborn) preferem, mesmo sob risco de morte, dissuadir os terroristas através de ameaças do que usando de violência. O resultado disso, no entanto, geralmente não é bom: ao não querer atirar em um iraquiano suspeito de portar um detonador, o soldado Eldridge testemunha seu colega morrer quando a bomba é acionada.

Mesmo depois disso, ao vivenciar uma situação similar, Eldridge pergunta a seu superior, James: “devo atirar?” ao que este, pacificamente responde - “a decisão é sua”. Por carregar o peso da culpa da morte de seu antigo colega, Eldridge escolhe atirar, mas fica visivelmente abalado ao fazê-lo. Dando sequência à essa construção do soldado americano como o herói que vela pelos outros tanto quanto por seu próprio povo e atribui à vida de terroristas o mesmo peso que à sua, retrata-se uma cena onde prisioneiros da “guerra ao terror”, mesmo que amarrados e vendados, recebem água dos soldados americanos no meio do deserto.

Assim como em “As Torres Gêmeas”, o filme aqui analisado desenha a imagem do herói americano pautando-se na valorização do homem militar, corajoso, altruísta, viril (há várias cenas onde os soldados lutam entre si para passar o tempo), disciplinado e que, como fez James ao carregar um menino iraquiano morto ao ser transformado em corpo-bomba, em cena simbólica do heroísmo americano, carregará a vitória dos EUA sobre o terrorismo. Como veremos mais à frente, nas análises de “A Hora mais Escura” e “Fahrenheit 9/11”, essa postura humanizada dos soldados americanos durante a “guerra ao terror” é largamente contestada.

A humanização dos soldados acontece ainda quando adentra-se a narrativa pessoal de cada um dos três protagonistas: enquanto Eldridge desenvolveu crises de ansiedade/pânico pelo medo constante de morrer na guerra, James ficou viciado na adrenalina a qual seu trabalho o expunha e Sanborn encontrou significado para sua vida depois de vivenciar a guerra e, exposto ao medo de morrer, entendeu o que queria fazer com sua vida a partir dali.

É explícito aqui como o medo permeia a rotina dos soldados e, muito embora Eldridge critique o sistema que leva milhares de garotos norte-americanos para os campos de batalha ao perguntar “e se tudo que eu puder ser é um cadáver numa estrada iraquiana?” ao médico/psicólogo do destacamento, este, provavelmente incorporando seu treinamento de defesa e estímulo ao exército, responde: “ir à guerra é uma experiência única na vida, pode ser divertido”.

A resposta do médico/psicólogo, no entanto, não é a única que traz em si um aparente apelo em prol do alistamento. A maior propaganda pró-exército é feita quando, ao final do filme, exibem-se os fatores que levaram James a querer servir no Iraque: andando sem propósito pelo supermercado, onde sua maior missão é escolher qual cereal comprar, ou em casa, cortando vegetais com a esposa e limpando a calha, James se vê atormentado pela falta de propósito e importância de suas ações na vida cotidiana de cidadão comum. Ao brincar com o filho pequeno, notando como ele gosta, em especial, de alguns brinquedos, ele diz: “[quando você crescer] vão restar poucas coisas que você ame... no meu caso, só me resta uma” - e então a câmera corta para uma cena onde, novamente em seu traje de proteção, James parte desarmar mais uma bomba, de volta ao Iraque, onde suas ações, sugere o filme, tem um propósito e um significado maior.

5.2 “A Hora Mais Escura” (2012) e as armadilhas éticas das RI no cinema hollywoodiano

Sugahara (2022) afirma que, entre 2001 e 2002, pesquisas entre a população ianque demonstraram diminuição na crença de que novos ataques terroristas ocorreriam ao solo norte-americano. Este efeito, acredita-se, provinha da guerra

corrente no Afeganistão e, principalmente, do sentimento de segurança que as imagens dos soldados americanos combatendo o “terrorismo” transmitiam.

Argumenta-se, nesse sentido, que assim como visto em “Guerra ao Terror”, filmes hollywoodianos que orbitavam a temática dos combates contra o “terrorismo” apenas produziam imagens da guerra e dos soldados de forma a reforçar a imagem do herói americano e do caráter messiânico dos conflitos, levando ordem e paz ao resto do mundo.

Nesse mar de imagens pró-América e pró-exército, entretanto, não emergiam à superfície imagens das torturas usadas pelos EUA como método de extração de informações que os levassem à localização de Osama Bin Laden.

É possível supor que, tendo aprendido sua lição com a Guerra do Vietnã, o governo dos Estados Unidos buscou suprimir a veiculação de imagens que evidenciassem tortura durante a “guerra ao terror”, já que estas seriam capazes de descredibilizar a legitimidade da respostas aos ataques de 11 de setembro, considerando que, ao recorrer à tortura, os EUA abandonavam os princípios idealistas que estruturam a sociedade americana e sua política externa. Além disso, ao ser flagrado torturando, o Estado colocaria-se ao alcance de discussões, tanto doméstica quanto internacionalmente, que poderiam questionar se a perversidade de um país que recorre à tortura não equipara-se à do grupo que recorreu ao terrorismo (SUGAHARA, 2022).

Ao encontrar-se preso em “armadilhas éticas” como essa, agindo de maneira inconsistente com seus valores constituintes, os EUA, sublinham Lebow e Frost (2019), poderiam ter minado seu apoio interno à “guerra ao terror”, assim como ser pressionado pela sociedade internacional a recuar. Como Estado liberal e mais vulnerável a armadilhas éticas por reivindicar status com base na adesão à práticas éticas e liberais, o governo poderia sofrer com revoltas da população se tais violações fossem bem documentadas e viessem à tona (LEBOW, FROST, 2019).

Mesmo com os esforços do governo em controlar as informações veiculadas, censurando a cobertura da Guerra do Afeganistão (SUGAHARA, 2022). a previsão de Lebow e Frost (2019) começou a concretizar-se ainda em abril de 2004, quando o canal de televisão norte-americano “CBS News” revelou imagens de torturas ocorridas

em uma prisão iraquiana sob a tutela do exército americano, iniciando o que se conhece por “escândalo de Abu Ghraib” (BBC, 2018; LEBOW e FROST, 2019).

Nessa época, Hollywood ainda estava, em grande medida, servindo aos interesses dos grupos que beneficiavam-se do avanço da “guerra ao terror” e produções cinematográficas não dedicaram-se a retratar casos como o da prisão Abu Ghraib.

Contudo, com a mudança de administração da Casa Branca em 2009 e a nova postura frente à métodos violentos no combate ao terrorismo, debates sobre o uso de tortura durante a caçada a Bin Laden surgiram com mais força e atingiram as telonas.

É nesse contexto que “A Hora Mais Escura” insere-se e explora. O filme é um dos poucos a narrar a “guerra ao terror” sem reproduzir os discursos geopolíticos construídos pelo governo Bush, além de recorrer a imagens que denunciam ações norte-americanas e posicionam os EUA em meio a armadilhas éticas. Analisá-lo nos permitirá ver com maior distinção a disparidade do uso de determinados elementos dentro de perspectivas alinhadas à visão do governo Bush sobre a “guerra ao terror” e dentro de perspectivas contrárias à ela.

Lançado oito anos após os primeiros escândalos de tortura no Oriente Medio, o filme que retrata a caçada e captura de Bin Laden inicia afirmando que baseia-se no relato de testemunhas. O tom vingativo da operação militar a ser narrada afirma-se, nos primeiros minutos do filme, ao reproduzirem-se vozes desesperadas de pessoas morrendo no WTD, sem mostrar imagens, cortando, em seguida, para uma cena onde um grupo da inteligência norte-americana tortura um preso saudita em busca de informações sobre Bin Laden.

É nesse momento que Maya, a protagonista de “A Hora Mais Escura” nos é apresentada. Enquanto pondera sobre tirar o capuz e mostrar seu rosto ao prisioneiro torturado, ela pergunta: “ele vai sair daqui algum dia?”, ao que Dan, o executor dos atos de tortura, responde “nunca”. Nesse sentido, o longa metragem de Bigelow distancia-se de todos os filmes de guerra feitos pelos EUA e com o país como ator: diversas são as cenas que explicitam a barbárie das condutas da inteligência norte-americana, perspectiva raramente exposta pelo cinema hollywoodiano a respeito do exército do país.

De prisioneiros árabes sofrendo com privação de sono, comida e água, à tortura sonora, agressões físicas, humilhações de cunho sexual, afogamentos e até mesmo cenas onde prisioneiros são postos em coleiras e feitos rastejar nus, fica claro que todos aqueles considerados “terroristas” pelos agentes norte-americanos não são vistos como seres humanos, tampouco dignos de serem tratados como tal e usufruírem do processo jurídico tradicional - ao que uma placa erguida por habitantes em manifestação local roga: “parem com o terrorismo americano”.

O filme é um dos poucos, senão o único, que não justifica a violência do exército ianque como justiça divina: pelo contrário, o equipara a atos terroristas.

A visão desumanizada dos presos da “guerra ao terror” gerada no exército americano também é reforçada quando vemos Dan, o principal responsável por levar a cabo as torturas, tratar com extremo zelo e carinho alguns macaquinhos que mantém nas instalações do exército e, ao descobrir que os animais foram mortos, decidir que um limite foi ultrapassado e ir embora do Iraque.

Antes de ir, entretanto, Dan alerta Maya que as políticas estão mudando e ela não deve ser pega torturando pelo novo comitê - o que podemos entender como menção ao encerramento do governo Bush, posse de Obama e mudança de conduta na “guerra ao terror”. É possível argumentar, nesse sentido, que o filme seja a primeira produção hollywoodiana a admitir abertamente que os EUA praticaram tortura contra presos políticos e de guerra. Há na longa metragem, inclusive, a reprodução de um discurso onde Obama, pouco após assumir a presidência, afirma: “a América não tortura e eu vou garantir que não torturemos. Isso faz parte de um esforço para recuperar o status moral dos EUA perante o mundo”.

O pronunciamento de Obama, na época, foi extremamente criticado por agentes midiáticos norte-americanos mais conservadores, que ressaltaram o impacto político, diplomático e legal que a afirmação implicava, além de salientarem as possíveis consequências para aqueles envolvidos nos relatórios sobre tortura na “guerra ao terror” (CNN, 2014). Semelhantemente, “A Hora Mais Escura” recebeu críticas por supostamente desvirtuar o caráter pacífico do combate ao terrorismo.

Além de trazer uma perspectiva polêmica sobre o uso de tortura pelos EUA, “A Hora Mais Escura” é provocativa em expor a falta de informações relevantes extraídas

sobre Bin Laden nesses oito anos de torturas durante o governo Bush. Mais que isso, o filme também ressalta que o método provavelmente fez o exército e a CIA andarem em círculos por anos, mostrando cenas onde o torturado passa a inventar respostas tentando fazer com que parem de machucá-lo.

Aponta-se, igualmente, o descompasso entre os avanços da “tribo da montanha” e da inteligência americana. Enquanto filmes tradicionais, que incorporam a perspectiva hegemônica da “guerra ao terror”, sempre apresentam as células terroristas como organismos atrasados, desconexos, pouco influentes e fracamente liderados, “A Hora Mais Escura” expõe uma Al-Qaeda preparada para a guerra: Maya afirma que “ninguém entrega a Al-Qaeda”, mostrando o poder de coesão e coerção do grupo. Por mais torturados que fossem, os membros presos entregavam pouca ou nenhuma informação válida, seja devido à estratégia da organização de quebrar os planos em vários elos, não concedendo muito conhecimento a ninguém, seja devido à devoção que os membros tinham pela “jihad” que viviam. Além disso, o grupo terrorista usava dos supostos avanços da CIA em obter nomes para infiltrar homens-bomba dentro de instalações americanas. Quando, por fim, Maya consegue uma pista que leva ao esconderijo de Bin Laden, passam-se meses enquanto a inteligência americana recorre a todos os recursos que conhece para tentar comprovar que é o líder da Al-Qaeda que está ali, mas falha em todas as tentativas, já que os habitantes da casa agiram de forma a evitar todo tipo de espionagem.

O filme mostra que, com o passar dos anos, a falta de progressos da CIA em contraste com o avanço de ações terroristas ao redor do mundo, abatia cada vez mais o moral dos norte-americanos envolvidos na caçada a Bin Laden: “estamos gastando bilhões de dólares, pessoas estão morrendo e não estamos nem um passo mais perto de derrotar nosso inimigo. Eles estão nos atacando. Façam os seus trabalhos, achem pessoas para matar” gritava exaltado o diretor da CIA, ao aproximar-se o fim da gestão Bush sem ter capturado Bin Laden.

Ademais, o pioneirismo do longa-metragem aqui escrutinado vai além ao repaginar a imagem do herói americano. Pela primeira vez, temos uma narrativa que desenrola-se graças ao ímpeto de uma mulher em trazer justiça ao seu país. É Maya, que cansada de seguir o mesmo protocolo por anos a fio, sem obter avanços,

entrelaça-se em discussões com os diretos da CIA para aprovar a adoção de métodos mais investigativos, que apoiem-se mais na tecnologia do que na tortura.

Mesmo sendo subjugada por ambos os lados da equação, tendo que adotar vários protocolos adereçados à mulheres pelos islã para poder falar com os homens árabes, ao mesmo tempo que sempre era posicionada no canto das salas de reunião que reportariam avanços ou planejavam ataques baseados em informações que ela mesma conquistou, Maya é a única que não deixa-se tomar pela letargia das burocracias do Estado. Ao ser questionada sobre o que iria fazer após uma grande falha da CIA que ocasionou a morte de vários agentes, ela profere heroicamente: “vou acabar com todos os envolvidos nessa operação, e então vou matar Bin Laden”.

A inserção de uma mulher como heroína americana em um blockbuster hollywoodiano, que critica como mulheres ainda enfrentam dificuldades para serem ouvidas e valorizadas em ambientes compostos principalmente por homens, só foi possível ao passar por uma cadeia de produção feminina: dirigido por Kathryn Bigelow, o filme foi produzido por Megan Ellison, distribuído por Amy Pascal (co-presidente da Sony Pictures), e estrelado por Jessica Chastain (MOORE, 2013).

Entretanto, apesar de seguir a contra-corrente dentro do circuito dos filmes sobre a “guerra ao terror” ao tecer robustas críticas contra o governo Bush e à inteligência norte-americana, além de introduzir uma mulher como heroína protagonista, “A Hora Mais Escura” mantém-se conservadora em relação à imagem do soldado americano. Ao incluí-los na narrativa, à altura da localização de Bin Laden, os soldados cumprem à rigor a nobreza do herói americano: ao invadirem a casa onde Bin Laden e a família estavam abrigados, buscam, de todas as formas, não utilizar da violência como primeira alternativa, além de não matarem mulheres e crianças ali presentes.

Ademais, o filme também mantém o cunho religioso da “guerra ao terror”. Após um homem-bomba explodir uma instalação militar norte-americana, matando diversos oficiais e agentes, Maya afirma: “muitos amigos meus morreram por causa disso, eu acredito que fui poupada para terminar o trabalho”. Da mesma forma, na cena onde Bin Laden é morto, o soldado que atirou profere: “por Deus e pela pátria”.

É no momento da execução de Bin Laden que podemos observar, inclusive, o cuidado que a produção cinematográfica teve em não torná-lo um mártir: seu rosto não é mostrado em momento algum, a câmera gira rápido e não é possível identificá-lo, e tão logo é abatido, seu corpo é colocado em um saco preto.

Por fim, após a finalização da missão, os soldados coletam todos os materiais e arquivos que puderam no tempo disponível e, ao retornarem para os helicópteros, uma cena simbólica é construída. Um dos helicópteros acaba caindo dentro da propriedade que abrigava Bin Laden e, ao decidir-se por detoná-lo, a imagem da estrutura pegando fogo e expelindo uma forte cortina de fumaça parece indicar uma analogia perfeita ao Marco Zero do 11 de setembro, a destruição das Torres Gêmeas: o símbolo maior do terrorismo também tinha sido destruído.

Depois de 10 anos trabalhando para encontrar Bin Laden, Maya, personificação do governo norte-americano em seus diversos estágios na “guerra ao terror”, pode enfim partir para uma nova fase. Quando a porta do avião gigantesco que a levará para casa é aberta e Maya sobe a bordo, o piloto a indaga: “você deve ser muito importante, o avião é só pra você. Para onde você quer ir?”

A protagonista de “A Hora Mais Escura” não responde, apenas senta-se em um dos tantos assentos livres e nos faz refletir: agora que a ameaça terrorista estava neutralizada, para onde migraria a atenção norte-americana? Quem será o próximo inimigo dos EUA a estrelar em Hollywood?

5.3 “Fahrenheit 9/11” (2004) e a oposição à perspectiva hegemônica

Seguindo a análise dos filmes que abordam a “guerra ao terror”, mas que situam-se fora da zona de propaganda desta, revisaremos agora o documentário “Fahrenheit 9/11”. Assim como na análise de “A Hora Mais Escura”, o objetivo de escrutinar uma obra que se opõe ao discurso da “guerra ao terror” é nos proporcionar uma noção mais evidente da manipulação dos discursos geopolíticos dentro da cultura popular, como apontado nas três primeiras produções analisadas.

Exceção notável ao alinhamento de Hollywood à retórica da administração Bush sobre a “guerra ao terror”, ainda durante sua vigência, o documentário de Michael Moore, lançado em 2004, foi a missão autodeclarada do diretor em influenciar a eleição

presidencial do mesmo ano, visando tirar Bush do poder e recolocar os EUA em uma rota politicamente menos agressiva e que contemplasse mais os interesses da população ianque (DODDS, 2008). Contudo, mesmo com estrondosa bilheteria (rever tabela 1), como agente geopolítico fora do mainstream, Moore falhou em sua missão em lutar contra a visão hegemônica propagada por Hollywood, e Bush reelegeu-se usando da retórica da “guerra ao terror”.

Moore inicia o lançamento de maior bilheteria nos EUA dentro da categoria de documentários descredibilizando a “guerra ao terror”, ao assegurar, como golpe inicial, a ilegitimidade da liderança de George W. Bush e de seus interesses no combate ao terrorismo. Nos primeiros minutos do documentário, somos postos à par de diversos argumentos que garantem a falsificação da vitória eleitoral de Bush sobre Al Gore em 2000, buscando evidenciar que a elevação de Bush ao cargo foi planejada visando garantir a execução de uma agenda de extrema direita já traçada há muito tempo.

Nas duas horas de documentário, Moore expõe quais são, em sua concepção, os objetivos dessa agenda e como o advento do 11 de setembro ajudou os republicanos a acelerá-la, concedendo a justificativa necessária para suas ações e levando democratas e a população a apoiá-los.

Como argumento de suporte às suas premissas, Moore ressalta que os atentados poderiam ter sido evitados pelo governo, que preferiu negligenciar os sinais. Afirma-se que Bush sancionou grandes cortes de verba ao combate ao terrorismo, mesmo já existindo, àquela altura, relatórios governamentais que apontavam o conhecimento, por parte do FBI, da possibilidade de um ataque - os quais, segundo Moore, apenas foram enterrados em arquivos, sem nenhuma atitude preventiva tomada.

Neste sentido, “Fahrenheit 9/11” faz referência ao livro “Fahrenheit 451”, de Ray Bradbury, que intitula a obra com a temperatura que leva o papel a entrar em combustão e ser consumido pelo fogo, elucidando a queima de arquivo provocada para apagar os indícios que poderiam ligar Bush aos ataques. Assim, Moore condena as intervenções do governo Bush nas investigações posteriores ao 11 de setembro. O diretor afirma que documentos foram escondidos, divulgações foram impedidas e

censuras de informações presentes em relatórios foram feitas - principalmente daquelas que ligavam Bush e sua família à família Bin Laden.

Sobre esta curiosa ligação entre as duas lideranças envolvidas no 11/09, Moore detém-se minuciosamente. O diretor perscruta a relação comercial existente entre as partes, que teve início, provavelmente, por intermédio de um amigo muito próximo de Bush. Este amigo de longa data, aponta Moore, tornou-se contador da família Bin Laden, que posteriormente veio a tornar-se investidora dos negócios da família Bush.

É com este contexto dado, que Moore desfaz o tom messiânico de “transmitir o ideal de democracia ao Iraque”, como assegurou Bush no documentário, e alega: em sua percepção, o combate ao “terrorismo” tinha como interesse prioritário a arrecadação de fortunas por parte de empresas do setor de segurança ligadas à família Bush, além de conceder acesso à empresas petrolíferas norte-americanas às regiões ricas nestes recursos no Oriente Médio e Ásia.

Justifica-se, neste sentido, que Bush seria mais privilegiado promovendo os interesses sauditas do que os norte-americanos: Moore afirma que o ex-presidente recebia mais de um bilhão de dólares ao ano dos sauditas, em comparação com o salário de menos de meio milhão ao ano pelo cargo de presidente, ao mesmo tempo que os investimentos da Arábia Saudita nos Estados Unidos representavam cerca de seis a sete por cento da economia ianque.

Além disso, “Fahrenheit 9/11” argumenta que Bush-pai era membro da diretoria de uma empresa do ramo de segurança, segmento que mais lucrou após o 11 de setembro. Reforçando as suspeitas, a família Bin Laden também era parte do quadro de investidores do negócio.

Assim, Michael Moore sugere que Bush tinha pouco interesse em encontrar Bin Laden, como também sugerem os 8 anos de torturas sem avanços de “A Hora Mais Escura”. O interesse residia, na verdade, na fabricação de um estado de medo geral, que permitiria a execução da “guerra ao terror” e da agenda republicana, além de conferir a Bush, ao fim, uma reeleição genuína, apesar da avaliação fraca que detinha desde o começo de sua administração.

Ao eleger Osama bin Laden como inimigo número um dos EUA, a gestão Bush desviava toda a atenção do eleitorado norte-americano para os enredos da guerra

contra o terrorismo, afastando-os de outras discussões sobre a administração. Sugahara (2022) afirma que dos quatro principais temas em debate nas eleições de 2004, Bush só levava vantagem no item segurança e combate ao terrorismo. Ainda assim, conseguiu sobrepor-se ao democrata John Kerry e reeleger-se.

Diante disso, quando o documentário exhibe a reação de Bush ao ser informado sobre os ataques, podemos compreendê-la melhor. O ex-presidente, que estava realizando visita à uma escola infantil, depois de ouvir que o país estava sob ataque, continuou a ler normalmente para as crianças. Pode-se entender melhor, também, segundo Moore, porque os parentes de Bin Laden, que moravam nos Estados Unidos durante os ataques de 11 de setembro, foram os únicos autorizados a saírem do país, sem passarem por interrogatórios.

Assim, “Fahrenheit 9/11” sugere que, como os atentados corroboravam com a política de defesa que o governo Bush já executava previamente ao 11/09, que procurava fortalecer a liderança norte-americana na Ásia e no Oriente Médio e combater a ameaça que emanava da China, Irã, Iraque, Paquistão e a Coreia do Norte (SUGAHARA, 2022), o ex-presidente não exasperou-se a interar-se sobre o que estava acontecendo e liderar as primeiras medidas emergenciais de defesa.

Em se tratando do contra-ataque, contudo, a decisão em optar por uma guerra preventiva foi rápida. Em um dos discursos reproduzidos no documentário, Bush diz: “nós promovemos uma guerra para salvar uma civilização; nós não procuramos por isso, mas nós vamos lutar e vamos vencer”.

A respeito da construção da “guerra ao terror”, Moore confere atenção, principalmente, em como o governo, desesperado por mais soldados, buscou inchar as fileiras do exército: ressaltando como o Estado poderia prover o pagamento dos estudos dos soldados e as oportunidades de carreira que um militar tinha. Insere-se aqui, a crítica de Moore à exploração da população pobre, desempregada e negra do país pela “guerra ao terror”, já que, na esperança de obter oportunidades de melhoria de vida, o grupo em questão sujeitava-se aos perigos da guerra.

É possível aqui, traçar ainda um paralelo em como esse discurso voltado ao alistamento da população negra e pobre é retratado e romantizado nos blockbusters hollywoodianos que analisamos: enquanto “09/11 - O Homem em Queda” especula que

o homem da foto era alguém negro e provavelmente imigrante, representando a classe “trabalhadora” do país, “Torres Gêmeas” coloca um ator negro, com origens mexicanas, como um dos protagonistas, além de promover diversas cenas mostrando a igualdade e união entre brancos e negros, semelhantemente à “Guerra ao Terror”, que também recorre a um protagonista negro, além de usar a mediocridade da vida da classe média-baixa como argumento pró-exército. Já em “A Hora Mais Escura”, onde acompanhamos desdobramentos dentro de grupos de inteligência da CIA, setor mais elitizado, não vemos a presença de pessoas negras.

A esse respeito, o documentário exacerba o caráter elitista da “guerra ao terror”. Citando George Orwell, Moore afirma que o objetivo da guerra, ao fim, “não é a vitória sobre a Eurásia ou a Ásia oriental, mas manter a própria estrutura da sociedade intacta” - referindo-se tanto à manutenção do status quo no sistema internacional de Estados, quanto das estruturas sócio-econômicas da sociedade norte-americana.

Sustentando seu ponto de vista, o diretor de “Fahrenheit 9/11” afirma que a censura na cobertura da Guerra do Afeganistão e Iraque visava esconder, também, o número crescente de jovens americanos mortos: “[...] numa guerra, a verdade é a primeira vítima. Não foi apenas o governo dos EUA que implantou um rígido controle sobre as informações, restringindo o acesso ao campo de batalha, mas boa parte da mídia se encarregou de ‘colaborar’ fazendo sua autocensura.” (SUGAHARA, 2022, apud NASSER, 2002).

Proibiu-se, de acordo com o documentário, a veiculação de imagens de caixões de soldados, já que a prolongação da guerra no Iraque gerou, ao mesmo tempo, o maior número de mortos desde o Vietnã e grandes baixas no número de alistados.

Ademais, a manipulação prosseguia com os jovens já alistados. O imaginário terrorista incrustado nestas pessoas enviadas ao exterior com a missão de matar o maior número de “terroristas” possível, criou soldados que não espelhavam em nada o “herói americano” exposto por Hollywood.

Ao acompanhar soldados em missão e ouvi-los falar sobre o que pensam dos árabes, Moore registra-os cantando “let the body hit the floor, the roof is on fire” (deixe o corpo atingir o chão, o telhado está em chamas). Ao enxergar os muçulmanos não

como pessoas, mas tão somente como terroristas, as execuções tornaram-se um jogo com trilha sonora.

É devido a brutalidade generalizada do exército, que uma idosa muçulmana, ao ser entrevistada, conta chorando que destruíram sua casa, sua família e sua cidade. Desesperada, ela pede: “Deus nos proteja deles [os EUA]”. Tal como em “A Hora Mais Escura”, onde a população roga pelo fim do “terrorismo americano”, “Fahrenheit 9/11” também retrata rapidamente a perspectiva muçulmana, embora, como todos os outros filmes sobre o assunto, não adentre nas motivações dos ataques de 11 de setembro.

Apesar do imaginário terrorista brutal incentivado na “guerra ao terror” implicar-se, principalmente, em consequências para a vida da população local, Moore também inclui no documentário o impacto na vida dos soldados americanos. “Você não pode matar, sem matar uma parte de ti”, diz um soldado entrevistado, enquanto a família de outro, que morreu na guerra, lê sua última carta, onde conta da saudade da família, das dificuldades de viver uma guerra e da esperança, que nunca se concretizou, de voltar pra casa e viver as oportunidades prometidas.

Ao fim do documentário, ao reproduzir diversos pronunciamentos da Casa Branca defendendo o ataque preventivo como imperativo para a segurança da nação, baseando-se na alegação de que Saddam Hussein fabricava armas nucleares e mantinha estreitas relações com a Al-Qaeda, Moore busca expor quão frágeis eram as justificativas em prol da “guerra ao terror”, já que ao serem questionados sobre onde estavam as armas nucleares e quais evidências havia a respeito delas, o time de Bush demonstrava grande dificuldade em articular respostas coesas.

Ao evocar novamente Orwell na conclusão de “Fahrenheit 9/11”, Moore rememora a maneira pela qual o governo despótico de “1984” suprimiu inúmeros direitos e liberdades dos cidadãos sob o pretexto de que, dessa forma, poderia protegê-los de maneira mais eficaz durante a guerra em curso. Além disso, o regime contava com o “Ministério da Verdade” como um aparato estatal encarregado de reescrever e moldar os acontecimentos de acordo com os interesses do governo, visando disseminar um estado generalizado de medo, fomentar o apoio à guerra e exaltar as vitórias do país. Assim como Moore, acredito que seja possível identificar paralelos entre o universo ficcional criado por Orwell e aquele forjado pelo governo

norte-americano em parceria com Hollywood no contexto da “guerra ao terror”, que utilizou discursos geopolíticos inseridos em elementos da cultura popular com o objetivo de moldar os fatos de forma a esculpir imaginários alinhados à defesa de seus interesses e angariar o apoio de parcelas mais amplas da população.

6. Considerações Finais

O propósito primordial deste estudo consistiu em empreender uma investigação acerca de como as produções cinematográficas de Hollywood contribuíram na consolidação de discursos geopolíticos do governo norte-americano pós 11/09, consolidando, ao fim, junto à opinião pública, determinados imaginários relacionados à “guerra ao terror” e angariando, conseqüentemente um apoio mais amplo às ações e posturas bélicas do governo no combate ao “terrorismo”, tanto no âmbito doméstico quanto no internacional.

Com o intuito de auxiliar na elucidação dessa questão central, estabelecemos quatro objetivos específicos a serem respondidos e procedemos à análise, com base na teoria geopolítica crítica popular, de cinco filmes que abordam a temática da “guerra ao terror”. Tais análises ajudaram a responder tanto o questionamento geral quanto aos específicos, e seus resultados serão apresentados nos parágrafos subsequentes.

Cabe ressaltar que a importância da discussão do tema reside, como demonstrado ao longo do trabalho, nos impactos militares da política externa norte-americana voltada à “guerra ao terror”, que pôde recorrer à guerra e infringir diversos direitos humanos sem sofrer tanta repressão da comunidade internacional de Estados e de organismos como a ONU, ao estar apoiada na ideia da ação de uma rede terrorista de extremistas islâmicos, pronta a atacar o mundo ocidental - que precisaria, então, dos EUA para defendê-lo e restaurar a paz no mundo. Podemos estender aqui, a importância do tema no que se refere à discussão acerca dos estereótipos pejorativos construídos sobre o mundo islâmico e árabe pelas produções hollywoodianas durante a “guerra ao terror” e desconstrução destes.

À luz da geopolítica crítica popular, que busca desvendar os vieses e as dinâmicas políticas subjacentes ao conhecimento geopolítico produzido, ressaltando, neste processo, a importância de analisar as narrativas e discursos presentes na

cultura popular, que têm grande capacidade de influenciar o pensamento da opinião pública por estar presente no dia-a-dia das pessoas através de filmes, jornais, séries, desenhos animados, entre outros meios de comunicação, (DITTMER e GRAY, 2010; MOISIO, 2015), analisamos “11/09 - O Homem em Queda”, “Torres Gêmeas”, “Guerra ao Terror”, “A Hora Mais Escura” e “Fahrenheit 9/11”.

A análise de filmes, como método de pesquisa, se deu devido ao fato de que o cinema proporciona esclarecimento sobre aspectos políticos e sociais das sociedades, além de ter a capacidade de moldar as percepções públicas comuns sobre eventos políticos e da realidade (DITTMER, 2005; KELLNER, 2010).

Deste processo, o primeiro resultado obtido foi a satisfação de nosso objetivo específico de apresentar como discursos geopolíticos foram introduzidos na cultura pop cinematográfica para consolidar perspectivas hegemônicas sobre o 11/09.

Carro-chefe dos elementos geopolíticos norte-americanos expostos em filmes sobre a “guerra ao terror”, é a diferenciação do “eu”, soldado americano defensor da instauração de princípios liberais pelo mundo, do “outro”, terrorista muçulmano proveniente de sociedades orientais calcadas em valores divergentes dos meus. Tal vértice do discurso geopolítico introduzido na cultura pop cinematográfica denota também outros binarismos intrínsecos à geopolítica clássica, como a noção de civilizado (EUA) e bárbaro (povos muçulmanos), atrasado e desenvolvido, liberdade e opressão, herói e vilão, bem e mal, etc.

Além disso, as tramas fílmicas também trabalharam de modo a justificar a política externa agressiva dos EUA, legitimando a validade da guerra preventiva e refutando as acusações de imperialismo ao apelarem à uma moralidade da “guerra ao terror” e angariarem consenso à ideologia apresentada.

Os binarismos do discurso geopolítico incutidos nas produções audiovisuais também nos permitem, ainda, abordar o objetivo relativo à como ocorreu a construção do imaginário terrorista pelo cinema hollywoodiano. Pode-se argumentar, neste sentido, que a definição do imaginário terrorista acatou o objetivo de fornecer aos EUA todo o aparato necessário para que este pudesse invadir, sem tantas amarras diplomáticas, países soberanos que obstruíam o alcance de seus objetivos nacionais, os definindo simplesmente como o “mal” a ser combatido.

Assim, servindo aos interesses geopolíticos dos EUA, o imaginário terrorista hollywoodiano abrangia, sem distinções, todo o mundo islâmico, subjugando todo o Oriente Médio e parte da Ásia à bárbaros sedentos pelo sangue norte-americano, elecando-os como não dignos de confiança, perigosos e extremamente violentos. Além disso, as produções desvalorizavam tais regiões como lugares feios, atrasados, desorganizados e indignos de atenção do mundo ocidental. Resultado da propagação deste discurso geopolítico por Hollywood, foi o aumento do preconceito e da xenofobia com o mundo Oriental e islâmico.

Ademais, nosso objetivo de analisar como a “guerra ao terror” foi transformada em um produto palatável pela indústria audiovisual, revigorando a imagem do herói americano e do dever messiânico ianque de levar paz ao mundo, também foi saciado. Isso se deu ao averiguarmos que o sistema militar-industrial ianque tornou a violência uma característica do cinema “mainstream”, levando os indivíduos a identificarem-se com os “heróis de guerra”, militarizando a vida social e reforçando a masculinidade e o gosto pela violência por parte da população (BARBOSA, 2017). Somado a isso, está o fato de que, para a sociedade norte-americana, a guerra contra um inimigo comum é um agente de unificação social, que reforça as crenças ianques sobre a excepcionalidade de seu povo, que tem a capacidade - e a missão divina - de levar seus valores tão elevados à outros povos menos desenvolvidos (KARNAL, 2010). Neste sentido, a guerra revigora as características que a sociedade atribui a si e espelha na imagem do herói americano: assim, torna-se gratificante acompanhar as trajetórias e desafios dos heróis da pátria em novas missões de impacto mundial e sentir-se parte disso.

Por fim, nosso propósito específico de apresentar como a cultura pop e, em especial, o cinema, conseguem refletir as dinâmicas políticas de seu tempo, manifestando tais mudanças em sua forma de apresentar as narrativas, foi concluído ao expormos um rol de filmes que partiram da justificativa da “guerra ao terror”, à glorificação de sua execução, até o questionamento de seus métodos e resultados, acompanhando as mudanças políticas correntes nos EUA e as posturas assumidas perante o combate ao “terrorismo”.

Essa mesma dinâmica manifesta-se também na composição dos filmes, dependendo da sua época de produção. Testemunhamos que, durante os anos da administração Bush, a maioria dos filmes caracterizava-se por maior uso de violência e evidenciavam contextos mais caóticos que aceitavam soluções mais tiranas, e poucos holofotes eram endereçados à produções de oposição, críticas ao sistema vigente.

A partir da mudança de partido no comando da Casa Branca, entretanto, e da consequente nova postura em relação à execução da “guerra ao terror”, filmes que questionavam e criticavam muitos dos métodos e discursos empregados no combate ao “terrorismo” passaram a ganhar mais espaço, evidenciando o reflexo gerado no cinema a partir das oscilações políticas.

A partir das disposições citadas, podemos argumentar que a associação governamental norte-americana à Hollywood conseguiu produzir e solidificar discursos geopolíticos a respeito da “guerra ao terror” que beneficiaram a execução da política externa ianque. Dentro de tais discursos, destaca-se a definição de terrorismo de acordo com a perspectiva do hegemom. Esta, que serviu de aparato justificativo aos EUA para retaliar o ataque sofrido, somada ao desenho da figura de um inimigo ao qual combater, colaborou na instauração e manutenção de um estado de medo geral, que serviu, ao fim, como engrenagem para propagar a “guerra ao terror”.

O resultado desta campanha conjunta entre o centro cinematográfico dos EUA e o governo do país, usada como arma ao empregar produção de conhecimento dentro da cultura popular como uma forma de poder instrumentalizada, que visava promover uma agenda governamental, rendeu a Bush, por fim, uma reeleição, baseada principalmente na retórica do medo acerca da ameaça terrorista.

Com base nisto, podemos argumentar que, dentre tantas as armas disponíveis ao país mais bélico do mundo, Hollywood foi uma das mais efetivas na “guerra ao terror”.

É importante ressaltar, contudo, que perspectivas divergentes da que predominou no mainstream cinematográfico, como “Fahrenheit 9/11” e “A Hora Mais Escura”, muito embora não tenham tido tanto apoio ou repercussão durante o governo Bush, de 2001 a 2009, criaram bases de reflexão na sociedade, que podem ter

colaborado para a mudança de perspectiva vivida pela comunidade norte-americana na eleição de 2009.

É possível argumentar, nesse sentido, a capacidade destas visões contraponentes de provocarem não só a reflexão como a autocrítica, algo extremamente importante, principalmente em sociedades com tanto impacto no mundo, como a estadunidense. As bilheterias expressivas de “Fahrenheit 9/11” e “A Hora Mais Escura”, talvez apontem para o fato que o público está pelo menos aberto a avaliar diferentes concepções sobre assuntos políticos, não restringindo-se mais somente ao consumo de conteúdo proveniente do mainstream.

7. Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGNEW, J. **Geopolitics: Re-visioning world politics**. London: Taylor & Francis Group, 2003.

AGNEW, J. **The origins of critical geopolitics**. London: Routledge, 2013.

Atentados de 11 de Setembro: a tragédia que mudou os rumos do século 21. BBC News Brasil, 2021. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55351015>>. Acesso em: 23 abr. 2023

BARACUHY, B. **OS FUNDAMENTOS DA GEOPOLÍTICA CLÁSSICA: MAHAN, MACKINDER, SPYKMAN**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2021.

BARBOSA, L. P. **A Guerra Global no cinema**. ARARAQUARA – SP: UNESP, 2017.

BARION, C.; PECHULA, M. **11 de Setembro – O terrorismo no discurso midiático como fomento do imaginário social**. São Bernardo do Campo: C&S – v. 37, n. 3, p. 343-367, 2015.

BENNETT, W. Lance. **Toward a theory of press-state**. Journal of communication, v. 40, n. 2, p. 103-127, 1990.

BORG, É. **Guerra ao Terror supera Avatar como favorito ao Oscar**. OMELETE, 2010. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/filmes/guerra-ao-terror-supera-avatar-como-favorito-ao-oscar>>. Acesso em: 8 maio. 2023

BREAKFAST, N.; KWITSHI, A.; PAMELA, P. The ideological construct of terrorism: A foucauldian perspective of power and discourse. **Journal of African foreign affairs**, v. 9, n. 2, p. 141–158, 2022.

BUSH, G. W. **President George W. Bush's address to a joint session of Congress following 9/11**, 20 set. 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZF7cPvaKFXM&t=143s>>

CHALIAND, G.; BLIN, A. **The history of terrorism: From antiquity to ISIS**. Berkeley, CA, USA: University of California Press, 2016.

CHOMSKY, N.; HERMAN, E. S. **Manufacturing consent: The political economy of the mass media**. Londres, England: Bodley Head, 2008.

CHOMSKY, Noam. **Mídia – propaganda política e manipulação**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

COHEN, B. **The press and foreign policy**. Princeton: New Jersey, 1963.

CUNHA, Ester Almeida Carneiro da. **Os guardiões da informação: a mídia como ator no ambiente de formulação de política externa**. 2018.

DALBY, S. Calling 911: geopolitics, security and America's new war. **Geopolitics**, v. 8, n. 3, p. 61–86, 2003.

DALBY, S. Geopolitics, the revolution in military affairs and the Bush doctrine. **YCISS Working Paper**, v. 49, p. 1–18, 2008.

DÍAZ, E. **La ciência y el imaginario social**. Buenos Aires: Biblos, 1996

DITTMER, J. Captain America's empire: Reflections on identity, popular culture, and post-9/11 geopolitics. **Annals of the Association of American Geographers. Association of American Geographers**, v. 95, n. 3, p. 626–643, 2005.

DITTMER, J.; GRAY, N. Popular Geopolitics 2.0: Towards New Methodologies of the Everyday: Popular geopolitics 2.0. **Geography compass**, v. 4, n. 11, p. 1664–1677, 2010.

DODDS, K. Hollywood and the popular geopolitics of the war on terror. **Third world quarterly**, v. 29, n. 8, p. 1621–1637, 2008.

DODDS, J; SIDAWAY, J. D. Locating critical geopolitics. **Environment and planning. D, Society & space**, v. 12, n. 5, p. 515–524, 1994.

ENTMAN, R. Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm. *Journal of Communication*, 1993, p. 51-58.

FLOOD, M.; FRANK, M. C. How 9/11 changed cinema. **The conversation**, 2021.

FOUCAULT, M. (1980) **Power/Knowledge**, New York: Pantheon.

FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu**, e outros textos. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

FRIEDMAN, George. Toward a New Geopolitical Model. **Geopolitical Futures**, 2019.

G1. **'A hora mais escura' vai de favorito a azarão no Oscar 2013**. 2013. Disponível em:<<https://g1.globo.com/pop-arte/oscar/2013/noticia/2013/02/hora-mais-escura-vai-de-favorito-azarao-do-oscar-2013.html>>. Acesso em: 07 mai.2023.

GILBOA, Eythan. **Diplomacy in the Media Age: three models of uses and effects**. *Diplomacy & Statecraft*, 12, 2, 2001.

HALBFINGER, D. M. **Odd Bedfellows Align to Market Oliver Stone's Film About 9/11**. *The New York Times*, 2006. Disponível em:

<<https://www.nytimes.com/2006/07/27/movies/27stone.html>>. Acesso em: 10 maio. 2023

HEFFERNAN, M. Fin de siècle, fin du monde? On the origins of European geopolitics. **Geopolitical Traditions: A Century of Geopolitical Thought**, London: Routledge, 27–51, 2000.

HOFFMAN, B. **Inside Terrorism**. Nova Iorque, NY, USA: Columbia University Press, 2006.

HOLSTI, O. R. Public opinion and foreign policy: Challenges to the almond-Lippmann consensus Merston series: Research programs and debates. **International studies quarterly: a publication of the International Studies Association**, v. 36, n. 4, p. 439, 1992.

JENTLESON, B. W. The pretty prudent public: Post post-Vietnam American opinion on the use of military force. **International studies quarterly: a publication of the International Studies Association**, v. 36, n. 1, p. 49, 1992.

KARNAL, L. Identidade e guerra: Estados Unidos da América e os conflitos. Em: **Tio Sam vai à guerra: os conflitos belicosos dos EUA através do cinema**. Porto Alegre: Suliani Letra & Vida, 2010.

KELLNER, Douglas. **Cinema wars: Hollywood films and politics in the Bush-Cheney era**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

KHANNA; Parag. **Connectography: Mapping the Future of Global Civilization**. Nova Iorque: Random House, 2016.

KOVACSICS, Adan. **Guerra y lenguaje**. Barcelona: El Acantilado, 2007.

KUUS, M. **Critical Geopolitics**. Canada: University of British Columbia, 2017.

LEBOW, R. N.; FROST, M. Ethical traps in international relations. **International relations**, v. 33, n. 1, p. 3–22, 2019.

MAGNOLI, D. **História das guerras**. São Paulo: Contexto, 2006.

MCKELVEY, T. “Tinha ódio de mim mesmo pelo que acontecia ali”, relata soldado americano que trabalhou na prisão iraquiana de Abu Ghraib. **BBC News**, 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-44205563>>. Acesso em: 11 maio. 2023

MOISIO, S. Geopolitics/critical geopolitics. Em: **The Wiley Blackwell Companion to Political Geography**. Chichester, UK: John Wiley & Sons, Ltd, 2015. p. 220–234.

MOORE, M. **In Defense of “Zero Dark Thirty”**. *Huffpost*, 2013. Disponível em: <https://www.huffpost.com/entry/zero-dark-thirty-torture_b_2548079>. Acesso em: 8 maio. 2023

MUELLER, J. **War, presidents and public opinion**, New York: Wiley, 1973.

NASSER, R. **O Império em ruínas**. São Paulo: Apropuc, 2002.

NOGUEIRA, Sílvia. **Reflexões sobre o papel da mídia na construção do nationess**: os casos da Telesur e da Al-Jazeera. *Carta Internacional*, v. 7, n. 2, p. 127-148, 2012.

NYE, J. S. Soft power: the evolution of a concept. Em: **Essays on Evolutions in the Study of Political Power**. London: Routledge, 2021. p. 196–208.

NYE, J. S. **Soft power**: the means to success in world politics. New York: Public Affairs, 2004

OBAMA, B. **President Obama: “We tortured some folks”** , 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5YBinnWqABQ>>

OGASSAWARA, J. S. **Tempos de terror: críticas ao islã imaginário no Monde Diplomatique**. São Paulo: Comunicação Midiática, v. 14, n. 2, 2019.

PRODANOV, C.; FREITAS, E. *Metodologia do Trabalho Científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico*. Cidade: Editora Feevale, 2ed, 2013.

SANCHEZ, R. **Obama: U.S. ‘crossed a line’ and tortured after 9/11 attacks**. *CNN*, 2014. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/2014/08/01/politics/obama-torture-comments/index.html>>. Acesso em: 15 maio. 2023

SHAPIRO, R. Y.; PAGE, B. I. Foreign policy and the rational public. *The journal of conflict resolution*, v. 32, n. 2, p. 211–247, 1988.

SPYKMAN, John. **The Geography of the Peace**. Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company, 1994.

SUGAHARA, L. **TERRORISMO E INSEGURANÇA NO MUNDO PÓS 11 DE SETEMBRO**. SP: UNESP, 2008.

TUATHAIL, G. Thinking critically about geopolitics. Em: **The Geopolitics Reader**. London: Routledge, 2003. p. 15–26.

WAINBERG, J. **Mídia e Terror**. São Paulo: Paulus, 2005.

WHITE, D. **The gatekeeper: A case study in the selection of news**. USA: Journalism Quarterly, 1950.