



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES – CH
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA – UAHG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH**

MARIZÉLIA GOMES DE CANTALICE

**ORIENTALISMO: O CINEMA HOLLYWOODIANO E OS DISCURSOS SOBRE AS
MARCAS DO TERROR NA INVENÇÃO DO ORIENTE (2002 – 2016).**

**Campina Grande – PB
Julho de 2017**

**ORIENTALISMO: O CINEMA HOLLYWOODIANO E OS DISCURSOS SOBRE AS
MARCAS DO TERROR NA INVENÇÃO DO ORIENTE.**

MARIZÉLIA GOMES DE CANTALICE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História/UFCG, na Linha de Pesquisa Cultura, Poder e Identidades em cumprimento dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em História, sob a orientação do professor doutor Celso Gestermeier do Nascimento.

Campina Grande – PB
Julho de 2017

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

C229o Cantalice, Marizélia Gomes de.
Orientalismo : o cinema hollywoodiano e os discursos sobre as marcas do terror na invenção do Oriente (2002 - 2016) / Marizélia Gomes de Cantalice. – Campina Grande, 2017.
104 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2017.
"Orientação: Prof. Dr. Celso Gestermeier do Nascimento".
Referências.


I. Cinema - Orientalismo. 2. Discursos Cinematográficos. 3. Poder do Discurso. I. Nascimento, Celso Gestermeier do. II. Título.

CDU 791:81'42(043)

MARIZÉLIA GOMES DE CANTALICE

**ORIENTALISMO: O CINEMA HOLLYWOODIANO E OS DISCURSOS SOBRE AS
MARCAS DO TERROR NA INVENÇÃO DO ORIENTE (2002 – 2016).**

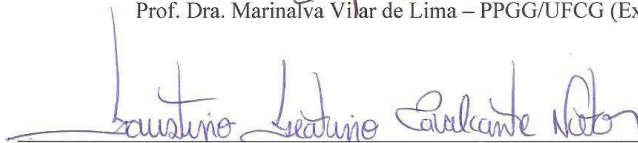
Banca Examinadora



Prof. Dr. Celso Gestermeier do Nascimento – PPGH/UFCG (Orientador)



Prof. Dra. Marinalva Vilar de Lima – PPGG/UFCG (Examinador Interno)



Prof. Dr. Faustino Teatino Cavalcante Neto – UFCG/Campus Sumé. (Examinador Externo)

Campina Grande – PB
Julho de 2017

A Yhwh meu Pai e único Senhor e Deus, aos meus pais e irmãos.

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentado o indivíduo moderno, até aqui visto como sujeito unificado.

Stuart Hall

AGRADECIMENTOS

A Yhwh meu Senhor e Deus, aos meus pais e irmãos, e a cada um dos meus colegas do mestrado que mesmo não estando mais em aula foram colegas até o fim, com ajudas consideráveis pelo grupo do Whatsapp denominado “desesperados”, e que contribuíram de forma extremamente relevante nesse período final. Agradeço aos meus companheiros de filme que embora não tenham conseguido me acompanhar na jornada de tantos filmes de conteúdo pesado e dramático, mas que me deram força para continuar assistindo sozinha. Aos meus colegas de trabalho que me acompanharam bem de perto durante todo esse período, sempre perguntando e incentivando no momento de escrita.

Agradeço ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História da UFCG que contribuíram de forma contundente na minha formação enquanto mestre, e agradeço especialmente a meu querido orientador Celso Gestermeier do Nascimento que foi incrivelmente paciente, suportando a minha considerável teimosia. Agradeço a Faustino Teatino e Iranilson Buriti de Oliveira que fizeram parte dessa experiência desde o período da seleção e que compuseram minha banca da qualificação, contribuindo de forma extraordinária para a conclusão do trabalho.

Agradeço a CAPES pelo apoio financeiro e incentivo à pesquisa. E também quero agradecer aos funcionários do PPGH pela atenção e pela capacidade de facilitar nossas vidas nos processos concernentes ao mestrado. E mais uma vez agradeço ao meu Deus e Pai que me deu forças para continuar.

RESUMO

O presente trabalho aborda a leitura que o Ocidente faz do Oriente, conforme nos mostra Edward Said, fazendo uma relação com o cinema e o Orientalismo do começo do século XXI e os abalos causados pelo atentado às Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001. Assim, veremos como os discursos cinematográficos se operam com objetivos de construir um inimigo que deve ser destruído, discursos esses que na maioria das vezes são generalizados. Será abordado ainda sobre como no interior dos discursos cinematográficos ocorre o que Michel Foucault (2008) irá denominar de “vontade de verdade”, neste aspecto, pode-se perceber o quanto no Cinema Hollywoodiano está presente os discursos que se impõem enquanto “verdade” e aqueles que são silenciados. A partir da linguagem fílmica será analisado como o cinema vem representando o Oriente, o Islamismo e O Estado Islâmico, fazendo com que haja uma confusão quanto ao que cada um representa. Faremos uma leitura da obra de Said, mostrando como o Oriente ainda é concebido pela mídia como a representação do atraso e da violência. Filmes como Vôo 93 (2005) As Torres Gêmeas (2006), Reina Sobre Mim (2007), Guerra ao Terror (2008), e Rede de Mentiras (2008) são exemplos de produções que se transformaram num perfeito veículo para alcançar um grande público e construir um pensamento de apoio as atitudes beligerantes do governo dos Estados Unidos. No entanto, se perceberá que no período de 2009 aos nossos dias o cenário político estadunidense e os discursos em torno do sistema governamental, apresentaram algumas alterações, e com isso pudemos perceber mudanças inclusive no discurso cinematográfico. Assim, analisaremos filmes como, Zona Verde (2010), e Invasão a Londres (2016), fazendo um paralelo dos períodos em que os Estados Unidos eram governados por George W. Bush e por Barak Obama, analisando as disparidades entre ambos e como isso chega a nós a partir da linguagem cinematográfica.

Palavras Chaves: Discurso, cinema, poder.

ABSTRACT

This paper deals with the West's reading of the East, as Edward Said shows us, in a relationship with the cinema and Orientalism of the early 21st century and the quakes caused by the attack on the Twin Towers on September 11, 2001. Thus, we will see how cinematic discourses operate with the goal of building an enemy that must be destroyed, discourses that are most often generalized. It will also be discussed how within the cinematic discourses occurs what Michel Foucault (2008) will call "the will of truth", in this aspect, we can see how much "Hollywoodiano" Cinema is present the speeches that impose themselves as "truth" And those who are silenced. From the film language will be analyzed how the cinema has represented the East, Islam and The Islamic State, causing a confusion as to what each one represents. We will read the work of Said, showing how the Orient is still conceived by the media as the representation of backwardness and violence. Films like Flight 93 (2005), World Trade Center (2006), Reign Over Me (2007) and The Hurt Locker (2008), and Body of Lies (2008) are examples of productions that have become a perfect vehicle for achieving a great And I built a thought to support the belligerent attitudes of the United States government. However, it will be noticed that in the period of 2009 to our days the American political scene and the discourses around the governmental system, presented some changes, and with this we could perceive changes even in the cinematographic discourse. Thus, we will analyze films such as, Green Zone (2010), and London Has Fallen (2016), paralleling the periods in which the United States was governed by George W. Bush and Barak Obama, analyzing the disparities between the two and how Comes to us from cinematic language.

Key Words: Discourse, cinema, power.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Figura 1 Sequestrador colocando faixa vermelha na cabeça e com face ameaçadora (Cena de Voo 93).....	45
Figura 2 - Momento em que um dos sequestradores toma o comando do avião (Cena de Voo 93).....	46
Figura 3 - Um dos tripulantes falando com a esposa que estava em casa (Cena de Voo 93).....	47
Figura 4 - Momento em que a 2ª Torre cai e a face de desespero de Jimeno . (Cena de As Torres Gêmeas).....	50
Figura 5 - Imagem que aparece na visão de Jimeno. (Cena de As Torres Gêmeas).....	51
Figura 6 - Retirada de Will Jimeno. (Cena de As Torres Gêmeas 2005).....	53
Figura 7 - Retirada do Sargento John McLoughlin. (Cena de As Torres Gêmeas).....	53
Figura 8 - Charlie, assistindo noticiários sobre mais ataques. (Cena de Reina Sobre Mim).....	56
Figura 9 - Alan Johnson conversando com a ex-sogra de Charlie (Cena de Reina Sobre Mim).....	58
Figura 10 - William James encontrando uma bomba com várias ramificações, capaz de uma grande destruição. (Cena de Guerra ao Terror 2008).....	60
Figura 11 - Will encontra o garoto que vendia DVD morto. (Cena de Guerra ao Terror).....	62
Figura 12 - Sargento Will retirando o garoto do local onde estava. (Cena de Guerra ao Terror).....	63
Figura 13 - Will consolando Eldridge, que depois da morte do psicólogo. (Cena de Guerra ao Terror).....	64
Figura 14 - Willian colocando o suco na boca de Sanborn. (Cena de Guerra ao Terror).....	65
Figura 15 - Al-Saleen, pronunciamento dirigido aos americanos. (Cena de Rede de Mentiras).....	68
Figura 16 - Omar Sadiki sendo interrogado, momento em que ele entrega Ferris. (Cena de Rede de Mentiras).....	72
Figura 17 - Omar Sadiki morto jogado no lixo. (Cena de Rede de Mentiras).....	72
Figura 18 - Uma das primeiras cenas do filme. (Cena de Zona Verde).....	77
Figura 19 - Freddy indignado quando Ray oferece recompensa. (Cena de Zona Verde).....	80
Figura 20 - Al Rawi conversando com Miller. (Cena de Zona Verde).....	83
Figura 21 - Terrorista disfarçado de polícia colocando bomba em um carro do Primeiro Ministro canadense. (Cena de Invasão a Londres).....	87
Figura 22 - Primeira explosão. (Cena de Invasão a Londres).....	87
Figura 23 - Explosão da Ponte de Chelsea. (Cena de Invasão a Londres).....	88
Figura 24 - Explosão próximo ao barco do presidente da França. (Cena de Invasão a Londres).....	89
Figura 25 - Pronunciamento de Aaimir Barkawi dirigido ao Ocidente. (Cena de Invasão a Londres).....	90
Figura 26 - Momento em que Asher será executado ao vivo. (Cena de Invasão a Londres).....	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I - HISTÓRIA E CINEMA: REPRESENTAÇÕES E DISCURSOS CONSTRUTORES DE ESTEREÓTIPOS.....	20
1.1 O Que foi o Primeiro Cinema.....	21
1.2 A Linguagem Cinematográfica e suas Múltiplas Faces.....	23
1.3 Cinema e História: O cinema como representação do passado.....	25
1.4 O Discurso Ideológico na Cultura da Mídia poder Discursivo da Imagem.....	30
1.5 A Construção de Estereótipos no Cinema e a Representação do <i>Outro</i> no pós 11 de setembro.....	35
CAPÍTULO II - ORIENTALISMO: COMO SE COLOCAR NO LUGAR DO OUTRO SE ESTAMOS APAIXONADOS PELO EU.....	40
2.1 Heróis por Circunstância em <i>Voo 93</i>	44
2.2 Inimigo Latente e Destruição Patente em <i>As Torres Gêmeas</i>	50
2.3 Trazer à Memória para ser “Curado” em <i>Reina Sobre Mim</i>	55
2.4 O Poder do Discurso Imagético em <i>Guerra ao Terror</i>	58
2.5 Os Discursos Verbais Construindo um Oriente Médio Indesejado em <i>Rede de Mentiras</i>	68
CAPÍTULO III - A AUSÊNCIA DO <i>OUTRO</i> E A EXALTAÇÃO DO <i>EU</i>.....	76
3.1 A “mentira” é o inimigo em <i>Zona Verde</i>	78
3.2 A volta do discurso generalizado sobre o <i>Outro</i> em <i>Invasão a Londres</i>	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	101
REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS.....	103

INTRODUÇÃO

A primeira vez que ouvi¹ falar de intencionalidades nas produções cinematográficas foi um susto e uma decepção. Após assistir *1492: A Conquista do Paraíso*² (1992) e me emocionar visivelmente com a espetacular chegada de Colombo ao paraíso, fui desafiada a encontrar naquela produção as intencionalidades, buscar, através de todo o histórico da produção, o que estava nas entrelinhas, isto inclui analisar ano de produção, custo, retorno, lugares, patrocínio e uma série de coisas que faz possível um filme chegar as nossas telas, e como todas elas influenciam na forma como passamos a ler o mundo que se apresenta na tela e em nossa volta. Isso ocorreu no terceiro ano do curso de História da Universidade Estadual da Paraíba, nas aulas de História da América I, quando o professor Faustino Teatino nos levou a pensar o cinema como um forte instrumento ideológico e formador de consciência.

O susto foi por perceber que nada escapa das instâncias de poder e do seu domínio sobre todos os discursos que imperam na mídia. A decepção se deu no devido momento em que percebi o quanto era influenciada pelos mecanismos utilizados na linguagem fílmica a ponto de realmente me emocionar e me envolver, tanto com o herói, como com sua jornada. No entanto, com essa primeira reação veio em seguida à consciência de que toda produção é objeto de um *lugar social*, como veremos em Certeau (1982) e que, conseqüentemente, reverbera as vozes que se querem deixar ouvir. A partir daí eu nunca mais assistiria a um filme da mesma maneira. O filme deixou de ser apenas entretenimento e começou a ser percebido por mim de outra forma e, ainda bem timidamente, comecei a aprender a ler o filme *politicamente*.

Filmes desde cedo fazem parte do meu cotidiano. Ainda com a primeira televisão – preto e branco, diga-se de passagem – já fazíamos verdadeiras peregrinações do Sítio onde

¹ Peço permissão ao leitor para, nesse primeiro momento da Introdução, trazer uma experiência pessoal que me levou justamente a escolha desse tema, visto que a paixão pelo cinema é desde tempos da infância.

² Dirigido por Ridley Scott, e tendo como roteirista Roselyne Bosch, o filme *1492, A conquista do Paraíso* narra a história de Cristóvão Colombo em vinte anos de sua vida, desde quando se convenceu de que o mundo era redondo, passando pelo empenho em conseguir apoio financeiro da Coroa Espanhola para sua expedição, o descobrimento da América, o comportamento que os europeus tiveram com os habitantes do Novo Mundo e a luta de Colombo para colonizar um continente que ele descobriu por acaso, além de sua velhice. O filme foi produzido por EUA/França/Espanha/Inglaterra. Disponível em: <http://www.historiadigital.org/filmes/filme-1492-a-conquista-do-paraíso/>. Acessado em: 14/08/2017.

morava para a cidade de Gurjão, com o objetivo de assistir ao filme da Tela Quente³ ou Super Cine⁴. Isso explica, de certo modo, o interesse pelo tema e a decepção supracitada.

Após esse desafio de ler o filme prestando a atenção para os mecanismos da produção e o poder de construção de discursos estereotipados, comecei a perceber tais mecanismos até mesmo num filme de comédia romântica como, por exemplo, o filme *Juntos e Misturados*⁵ (2014), lançando sobre ele o olhar crítico de quem percebe as intencionalidades e a capacidade que qualquer produção tem de construir estereótipos e trazer discursos racistas e preconceituosos. Tal poder de análise leva-me, de vez em quando, a um saudosismo do tempo em que apenas assistia de forma “inocente” e ao término do filme estava totalmente satisfeita com tudo que tinha sido apresentado na tela. O filme supracitado é sobre uma viagem que de duas famílias fazem a algum lugar da África, trazendo uma imagem caricaturada do local e seus moradores.

No entanto, fico feliz em saber que, embora me deixe emocionar ainda, faço parte de uma pequena parcela da população mundial que não está passiva a esse discurso e que consegue fazer uma leitura do filme buscando perceber as intencionalidades de cada produção e agradeço a cada professor que, de alguma forma, contribuiu para que eu pudesse empreender esse tipo de leitura, não apenas das mídias visuais, mas de todo discurso que busca se impor enquanto “verdade”.

Nesse sentido, buscaremos traçar um percurso que levará a perceber como a Cultura da Mídia tem entrado quase que de forma imediata em nossas casas, e como isso pode ter uma conotação um tanto perigosa. O cinema hollywoodiano é, segundo Kellner (2001, p. 107), “arma letal a serviço das forças socioeconômicas dominantes”. Arma essa que, sob o domínio das classes dominantes, faz com que uma parcela da sociedade se aproprie de determinados discursos, tomando-os como “verdadeiros”. Partindo dessa premissa, analisaremos como o Oriente, o Islamismo e o Estado Islâmico têm sido representados no cinema hollywoodiano e de como os discursos que se constroem a respeito destes têm sido um tanto generalizador, causando uma confusão no entendimento,

³ É uma sessão de filmes inéditos, que estreou na Rede Globo em 1988 exibido todas as segundas-feiras. Disponível em: http://pt-br.redeglobo.wikia.com/wiki/Tela_Quente. Acessado em: 29/05/2017.

⁴ É uma sessão de filmes da Rede Globo que exhibe filmes de gêneros adultos como ação, suspense, terror e comédias adultas, estreou em 1981. Disponível em: <http://pt-br.redeglobo.wikia.com/wiki/Supercine>. Acessado em: 29/05/2017.

⁵ *Juntos e Misturados* (2014) é um filme de comédia dirigido por Frank Coraci e tendo como roteiristas Clare Sera e Ivan Menchell, conta a história do viúvo Jim (Adam Sandler) que tem três filhas e ganha uma viagem para um país da África, percebe que Lauren (Drew Barrymore) com quem teve um desastroso encontro também irá para a mesma viagem com seus dois filhos para ficar na mesma hospedagem, assim, se desenrola a trama, levando-os a se envolverem, de forma a haver mudanças na vida de ambos. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-219076/>. Acessado em: 15/08/2017.

poderíamos dizer, do espectador quanto à ação de cada instância e de cada indivíduo e, a partir do cinema, que é uma mídia atrativa e popular, o Ocidente continua a inventar o Oriente.

No contexto atual, pensar o Orientalismo na ótica de Said (2007), também nos leva a pensar nos discursos que se operam no âmbito da mídia a respeito do Oriente, do Islã, dos muçulmanos, relacionando-os com os “terroristas” que tem sido “ameaça” em muitas partes do mundo. O cinema, como lugar de discursos, tem sido instrumento para fazer com que no interior de suas produções sejam reverberadas e alimentadas tais ideias.

Após os “ataques” às Torres Gêmeas e ao Pentágono nos Estados Unidos, em 11 de setembro de 2001, houve diversas produções cinematográficas que trazem no seu conteúdo uma visão maniqueísta e uma ideia de que há uma luta constante entre o “bem” e o “mal”, na qual, é bom lembrar, os Estados Unidos são o herói que irão salvar o mundo do “grande mal islâmico”. A esse respeito Said diz:

Na demonização de um inimigo desconhecido, em relação ao qual a etiqueta “terrorista” ao propósito geral de manter as pessoas mobilizadas e enraivecidas, as imagens da mídia atraem atenção excessiva e podem ser exploradas em épocas de crise e insegurança do tipo produzido pelo período pós Onze de Setembro⁶. (SAID, 2007, p.22).

O autor, em sua obra, faz uma análise de como o Ocidente, nas mais diversas formas, têm construído no imaginário um Oriente que não condiz com o que a região é de fato, isso ocorre através de diversos meios de comunicação, em produções literárias e também nos estudos teóricos feitos sobre o Oriente. O autor chama a atenção, em sua análise, para a necessidade de pensarmos de forma crítica, analisando essas produções, reconhecendo que elas partem de um lugar de dominação e que têm como objetivo construir discursos que incorporam posições políticas e ideológicas que produzem efeitos também políticos.

Assim, o discurso cinematográfico não está isento de tais intencionalidades, o mesmo é fruto de um lugar de produção com objetivos políticos, econômicos e ideológicos que fazem com que seja de extrema importância a análise minuciosa para os aspectos da linguagem fílmica e seus discursos. Nesse ponto, podemos então fazer o paralelo entre o período de 2001 a 2009, no qual os Estados Unidos estavam sob o governo de George W. Bush, e a chamada “Era Obama” que data a partir de 2009 a 2016, no qual começa a se construir um discurso de exaltação do *Eu*, com produções que apresentam o presidente sendo personagem principal e colocando o *Outro* num lugar de silêncio. Para Tota (2014),

⁶ Prefácio da Edição de 2003 da obra *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*.

devido aos seus pontos de vistas menos generalizadores, o então presidente dos EUA começa uma política da “boa vizinhança” e tenta, inclusive, pressionar Israel a não tratar os palestinos com tanta humilhação. Segundo o autor:

Num plano mais amplo da política externa, ele está forçando, por exemplo, a paz no Oriente Médio, objetivando a própria segurança nacional dos EUA. O presidente sabe que é preciso fazer uma política articulada com a situação do Oriente Médio e com outros países muçulmanos. (TOTA, 2014, p. 247).

Numa política diferente da de Bush, o presidente Barak Obama tenta articular um discurso que amaina os ânimos e gera um conforto, inclusive, em escala mundial, visto que as atitudes beligerantes de Bush (2001 – 2009) fizeram com que crescesse um antiamericanismo por todo o mundo, como nos expôs Tota (2014), e não apenas entre os muçulmanos. Com isso, é compreensível o investimento em mídia para construir uma imagem dos Estados Unidos enquanto aqueles que iriam salvar o mundo da tão terrível “ameaça terrorista”. O filme é um instrumento indispensável para mudar o pensamento da população, não apenas estadunidense, mas de uma parcela considerável da população mundial quanto às atitudes daquele governo. E, assim, ele será utilizado largamente com o objetivo de construir uma imagem positiva para tais atitudes.

A utilização da mídia para o estabelecimento de uma identidade⁷ é algo evidente não apenas nos Estados Unidos, mas em todos os países e instâncias de poder. Na construção de estereótipos, a participação da mídia é extremamente relevante. Nesse sentido, o cinema se insere como instrumento de forte poder de convencimento e de construção de uma consciência que, na maioria das vezes, tem gerado discursos negativos a respeito do *Outro*.

Assim, essa análise se insere num recorte que demonstra a transição do período Bush para Obama e de como a linguagem cinematográfica foi utilizada de forma diferente em ambos os períodos e também nos leva a pensarmos em como os discursos que se formaram num determinado momento podem estar presentes nos discursos atuais daqueles que em 2016 estão pleitearam a presidência dos Estados Unidos.

No período anterior ao 11 de setembro de 2001, já podíamos perceber em algumas produções, como por exemplo em *Nova Iorque Sitiada*⁸ (1998), uma corrida por estabelecer

⁷ Lançaremos mão do conceito de identidade abordado por Stuart Hall. *A Identidade Cultural na Pós Modernidade*. 2005.

⁸ Dirigido por Edward Zwick, produzido por Edward Zwick e Lynda Obst, e roteiro de Lawrence Wright, Menno Meyjes e Edward Zwick, *Nova Iorque Sitiada* (The Siege), é um filme estadunidense de 1998, que tem como pano de fundo um tema bem mais atual do que podemos imaginar. Após o sequestro de um líder religioso islâmico, a cidade Nova York vira o alvo de ataques terroristas. O agente do FBI Anthony Hubbard

um inimigo, que anos seguintes ganharia *nome*. O filme tem como pano de fundo o intuito de trazer ao espectador a imagem de um inimigo latente, o qual se configura na representação do muçulmano que em nome de sua religião mata e destrói.

Assim, analisando a partir da obra de Said, *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*, é possível percebermos como no Ocidente geram-se discursos negativos a respeito do Oriente e, inclusive, buscando gerar uma visão maniqueísta, onde este é a representação do atraso e da barbárie e aquele da civilidade e do desenvolvimento. A indústria cinematográfica, que tem como fundamento sua ampla linguagem, não tem sido diferente nesse empenho em representar o Oriente conforme mencionado. Vemos, portanto, que não se trata de uma representação que começou a surgir com os eventos contemporâneos, mas que essa construção do *Outro* enquanto inimigo é algo que faz parte do discurso Ocidental por séculos.

Pensar o cinema como instrumento dos organismos de poder é compreender que este parte do discurso que se quer fazer ouvir e, conseqüentemente, há uma série de discursos outros que são silenciados e, no âmbito dessa operação, o discurso que entra no campo do “proibido” é o do *Outro* oriental, muçulmano, islamita.

No período do governo de George W. Bush (2001 – 2009) vemos uma grande similaridade com a Era Reagan (1981 – 1989) e, em ambos os casos, o filme foi um perfeito instrumento para reverberar suas ideias. Vemos que no governo Bush, logo após a queda das Torres Gêmeas, isso se acentuou como uma corrida frenética por estabelecer um inimigo que agora seria não apenas da nação, mas do mundo e que os EUA iriam defendê-lo de tal ameaça de forma a libertarem o mundo dos “inimigos da democracia e da paz”.

Com a vitória de Barak Obama para a presidência dos Estados Unidos (2009), se apresentou, em termos gerais, um novo cenário e, conseqüentemente, surgiu também no interior das mídias visuais, discursos que geraram uma visão menos maniqueísta em se tratando do *Outro* oriental, islamita. Fazendo uso, assim, da *jornada do herói*, narrativa clássica que remete ao mito do herói. Assim, faremos uma comparação dos discursos construídos em ambos os períodos, analisando como interesses do governo interferem nos discursos que se operam nas produções cinematográficas.

Nesse aspecto, lançaremos mão de filmes produzidos em ambos os períodos, isto é, no governo de Bush e de Obama, fazendo um paralelo entre os discursos elaborados nos

(Denzel Washington), a oficial da CIA Elise Kraft (Annette Bening) e o general William Devereaux (Bruce Willis) unem forças para capturar um perigoso grupo de terroristas que plantam bombas em diversos lugares de Nova York, levando a cidade ao caos. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-16896/>. Acessado em: 04/06/2017.

mesmos e como a interferência dos pontos de vista, tanto de um quanto do outro, afeta o discurso cinematográfico que chega a nós, agora com menos “demonização” de um inimigo que se diz comum a todos e com mais possibilidades de leituras binárias. Fazendo com que entendamos que esse *Outro* deve ser analisado de forma individual ou a nível de organização e não mais a nível de região ou religião.

No entanto, os filmes continuam com os mesmos arquétipos, nos quais o herói é aquele indivíduo capaz de matar todos os inimigos, salvar o presidente sequestrado, livrar a cidade da “ameaça terrorista”. Temos como exemplo disso o filme *Invasão a Londres* (2016). Isso faz lembrarmos-nos da frase de Tota (2014) que diz: “Mas, não esqueçamos que Obama é, acima de tudo, um americano”. E, principalmente, os produtores e todos aqueles que formam a indústria cinematográfica hollywoodiana são, na sua maioria, estadunidenses ou europeus e suas produções serão resultado de interferências de seus lugares sociais.

Após o “atentado” às Torres Gêmeas, em 11 de Setembro de 2001, várias produções começaram a chegar ao mercado a respeito do tema. Enredos dramáticos, violentos, com bombardeios ou guerras, onde o exército dos Estados Unidos se coloca como aquele que é apto para salvar o mundo da tão “terrível” ameaça Islã. E, como já foi mencionado, isso se estende por muito tempo, pois através do discurso cinematográfico podia-se, inclusive, justificar as atitudes beligerantes do governo, como é o caso de filmes como *Guerra ao Terror* (2008), que tem como objetivo mostrar a “luta” dos soldados estadunidenses no território iraquiano, para desmontarem as articulações “terroristas” e livrarem o povo do inimigo violento e perigoso que afeta seu próprio território com ameaças e ataques.

Filmes como *Reina Sobre Mim* (2007) e *Vôo 93* (2005) geram no espectador emoções diferentes, mas que têm como objetivo justamente lançar mão da sensibilidade para trazer no seu âmago um sentimento de revolta e raiva para com aqueles que são representados como os responsáveis pelo sofrimento do personagem principal, que para o espectador ávido e envolvido com a trama é extremamente importante.

Alguns filmes produzidos no período Bush, dos quais analisaremos cinco, trazem um discurso estereotipado a respeito do *Outro* estrangeiro e também gera no espectador o desejo de vingança em relação ao “inimigo” representado, e o faz desejar, inclusive, está inserido no grupo que irá salvar o mundo de tal ameaça. Traçando um percurso que tem como objetivo construir um inimigo que agora tem face, nome e cor.

O filme *As Torres Gêmeas* (2006) é uma produção com conteúdo dramático e emocionante. A forma como foi construído o seu enredo envolve o espectador gerando neste

uma inquietação e, ao mesmo tempo, um ódio por esse *Outro* que “trouxe” tal sofrimento àquele lugar.

É a relação entre poder e mídia que entra em ação para a construção do discurso cinematográfico e que gera essa influência sobre o espectador que por vezes criará em seu imaginário um inimigo comum ao do filme e que de repente se vê tão envolvido pelos discursos que se operam nessa mídia que se torna também uma arma letal, carregado de preconceitos e racismos.

Assim, o tempo passou, o presidente mudou e a linguagem cinematográfica hollywoodiana começou a entrar num período de transição ou de retorno, pois vemos nas telas filmes que, como já mencionamos, lançam mão da tradicional jornada do herói, em sua construção do enredo, e começa a apresentar também um discurso elevando a figura do presidente ante as questões referentes ao tema (invasão, terrorismo, Oriente) e os conflitos entre Ocidente e Oriente, são trazidos de forma mais maquiada.

O presente trabalho tem como objetivo analisar algumas produções cinematográficas, nas quais os discursos que se formaram em seu âmago buscam construir uma imagem do *Outro*, que, no caso dos filmes trabalhados, são o Oriente Médio, o Islamismo, o Muçulmano, representando-os de forma estereotipada, como a “personificação do mal”.

Buscaremos traçar um percurso no qual trará, no primeiro momento, assuntos concernentes ao cinema e sua história, como também suas diversas formas de representar o mundo e sua relação com a História e de como o cinema tem representado o passado. Também nos deteremos às diversas faces da linguagem cinematográfica e ao poder do discurso imagético e de como todos esses aspectos do cinema têm nos dado a ler o *Outro*.

No segundo momento abordaremos, dialogando com Said (2007), como por séculos o Ocidente, nas mais diversas maneiras, têm representado o Oriente de forma a nos levar a fazermos uma leitura que não condiz com a realidade. Dialogaremos com Ali Kamel (2007) quanto ao perigo das generalizações e como, após o “11 de setembro”, estas vieram de forma acentuada nos discursos que começaram a ser produzidos nos meios de comunicação. E como o cinema tem lançado mão do tema para fomentar esse tipo de discurso generalizador. Analisaremos ainda os filmes *Voo 93* (2005), *Torres Gêmeas* (2006), *Reina Sobre Mim* (2007), *As Guerra ao Terror* (2008), e *Rede de Mentiras* (2008) fazendo uma análise de como o Oriente pode ser representado de forma negativa a partir de tais filmes e de como o Islã é estereotipado, mesmo não havendo discursos explícitos a respeito do mesmo.

E no terceiro capítulo trataremos uma abordagem sobre as disparidades existentes entre os discursos cinematográficos produzidos no período Bush e os discursos que começam a reverberar no período que Tota (2014) irá denominar de “Era Obama”. Trataremos a análise de filmes como *Zona Verde* (2010) e *Invasão a Londres* (2016). Nesse sentido, as produções desse período que estão relacionados ao tema “terrorismo” trazem novas faces, levando a outras leituras que saem do maniqueísmo patente para um jogo de discursos exaltadores dos Estados Unidos, de sua “nova” política e também se apresentam como instrumentos de denúncia.

A análise dos filmes parte de uma inquietação no que se refere à percepção do jogo de intencionalidades que se encontram no discurso cinematográfico e de como através das imagens, falas, sons e tudo que faz parte da linguagem fílmica, o Oriente é representado como hostil e indesejável, e de forma bem mais densamente no período entre 2002 a 2009. Portanto, faremos um percurso por dois períodos em que algumas produções do cinema estadunidense foram utilizadas como instrumento que nas mãos dos poderes⁹ têm sido um forte formador de consciência e opinião a respeito do que se determinou enquanto inimigo da nação e do “mundo”.

O que pretendemos é pensar o cinema enquanto lugar de representação¹⁰, lugar de discurso, e não como verdade dos fatos, embora muitas vezes o mesmo tente se impor enquanto tal. Assim, ele nos toma de assalto, e percebendo esse poder do filme, os produtores constroem uma rede de discursos que vem justamente a construir no espectador uma imagem do *Outro* que na maioria das vezes não condiz com o que é de fato, o investimento das produções em construir mocinhos e bandidos lança mão agora de um inimigo que se quer apresentar enquanto real para gerar no espectador justamente uma identificação com o mocinho que é sempre o estadunidense salvador da pátria e do mundo.

É relevante compreender que essa pesquisa tem como intuito perceber o quanto os discursos cinematográficos tentam construir uma “verdade” a respeito do *Outro*, entendendo, no entanto, que o objetivo do discurso nem sempre é alcançado, pois como podemos perceber a diferença opera em todos os âmbitos da sociedade estadunidense e mundial. Assim, as opiniões se diversificaram em relação, por exemplo, as medidas

⁹ Ainda que a produção não esteja sujeita a um poder político e não esteja a serviço do governo, toda produção parte de um lugar de poder, que quer construir uma imagem do *Eu* um tanto atraente em detrimento do *Outro*, é o que poderíamos chamar de micro poderes. Que são os produtores, os investidores, diretores etc.

¹⁰ Analisando o conceito de representação partir de estudos de Roger Chartier.

beligerantes tomadas por Bush. Muitos se opuseram, principalmente quando compreenderam que a economia estava sendo consideravelmente afetada por tais ações¹¹.

Como já mencionamos, no período governado por Obama, no entanto, vemos que se começa a trazer à discussão uma abertura nas relações internacionais e, principalmente, com o Oriente, cenário de invasão estadunidense em dois países. Obama começa a discutir sobre paz e busca fazer acordo com o Oriente Médio. Buscando tirar o país da crise que se encontrava, o presidente busca pôr término nas guerras em curso no Iraque e Afeganistão¹².

Como podemos perceber, trazendo um discurso atual e que entra na ordem do dia, as produções cinematográficas buscam representar o cenário atual de forma a trazer a imagem do presidente herói ou do mocinho que, em sua jornada para salvá-lo faz o que for preciso. Contudo, ao sermos questionados a respeito de produções paralelas, isto é, produções que trouxessem um discurso diferenciador dos demais em análises, produções que agissem como denúncia ou crítica ao sistema, concluiremos fazendo uma rápida análise de filmes como *O Traidor* (2008) e *Ameaça Terrorista* (2010), filmes estes que trazem em seu conteúdo críticas contundentes a respeito das atitudes investigativas que ocorreram nos EUA, nas quais se lançaram mão de torturas e acusações infundadas. E também críticas ao discurso generalizador que se insere no âmago da sociedade ocidental a respeito do *Outro*.

Estando a pesquisa inserida no campo da História Cultural, lançamos mão do que Chartier denomina de História Cultural, a qual “tem por principal objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (1990, p. 17). Analisando como a sociedade ocidental tem representado o Oriente Médio, a partir de seus interesses.

¹¹ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/967481-presidente-bush-lancou-guerra-ao-terror-apos-ataques-de-1109.shtml>. Acessado em: 26/06/2017.

¹² Disponível em: <http://epocanegocios.globo.com/Mundo/noticia/2017/01/o-legado-de-barack-obama-os-maiores-feitos-de-seus-oito-anos-de-governo.html> Acessado em: 26/06/2017.

CAPÍTULO I

HISTÓRIA E CINEMA: REPRESENTAÇÕES E DISCURSOS CONSTRUTORES DE ESTEREÓTIPOS.

A análise da História a partir das produções cinematográficas há muito que é amplamente utilizada, visto que seus discursos são, segundo Ferro (2010), uma contra análise da sociedade. Assim, o filme traz também a análise do não dito, daquilo que não foi falado, pensado ou ouvido, mas que reverbera no discurso cinematográfico, justamente no campo intermediário entre o *conteúdo* e o *além*, ao qual o autor se refere.

O filme começa a ser admitido como fonte historiográfica no momento em que ocorre uma corrida dos historiadores por novos domínios, no entanto, o processo de aceitação do filme como fonte historiográfica não se deu de forma rápida e muito menos apaziguada, foi algo que ao longo dos anos foi sendo elaborado dentro dos discursos daqueles que começaram a buscar romper com o que estava proposto e fazerem a História de forma a dar voz ao que, por séculos, foi silenciado. Segundo Ferro (2010), a História era feita sob a égide do Estado, o que fazia com que os discursos reverberados fossem aqueles que estivessem em concordância com tal instituição.

Em outros momentos desse estudo do autor, podemos até pensar que o cinema está livre de tais imposições, isso ocorre quando Ferro trata sobre a relevância do cinema enquanto objeto de estudo da História. Sendo o cinema um potente instrumento de estudo da História, veremos que ocorrem produções livres das imposições do Estado, isto é, quando elas são produzidas com objetivo de denúncia ou de uma contra análise, como já mencionamos, e por muito tempo várias produções foram elaboradas com intuitos de satisfazerem os anseios de uma minoria para justamente denunciar o sistema no qual estavam inseridos.

Todavia, é importante frisar que o Estado também lançou mão do discurso cinematográfico para seus objetivos ideológicos. O cinema se insere agora num jogo de intencionalidades e como um forte instrumento a seu serviço, principalmente se tratando de algumas produções hollywoodianas. Depois do evento ocorrido em 11 de setembro de 2001, percebemos que começou uma corrida frenética por elaborar produções que tenham como objetivo, trazer uma representação dos Estados Unidos como aqueles que iriam limpar a “sujeira do mundo”.

Assim, podemos perceber o quanto o cinema se tornou um instrumento ideológico de grande alcance, sendo utilizado justamente por essas instâncias de poder que vem construindo discursos a respeito do *Outro* e buscando produzir uma imagem do mesmo a partir dos conceitos do *Eu*. Por isso, veremos a importância de aprendermos a ler a cultura da mídia politicamente e veremos ainda como o cinema hollywoodiano vem construindo esse *Outro* a partir de seus discursos cheios de ideologias racistas, anti-étnicas e preconceituosas.

O cinema surge a partir do desejo de colocar as imagens em movimento e se torna um dos instrumentos mais potentes no que se refere ao alcance e poder manipulador. O cinema é um instrumento ideológico que pode ser usado para fortalecer o discurso dos organismos de poder. Veremos, portanto, como esse objeto, que atualmente tem sido usado também como fonte histórica, tem sido utilizado para trazer um discurso sobre o *Outro* (Oriente Médio, Islamismo, muçulmano, etc.) de forma a colocá-lo na posição do estranho, do inimigo, da representação da maldade.

1.1- O que foi o Primeiro Cinema?

Quando mencionamos a expressão História do Cinema e sua origem, nos remetemos de imediato aos nomes dos irmãos Auguste e Louis Lumière. Eles ficaram conhecidos por realizarem a primeira apresentação pública de imagens em movimento em seu cinematógrafo em 1895. Assim, surgiria o primeiro cinema. No entanto, Thomas A. Edison já havia apresentado publicamente o seu quinetoscópio, aparelho capaz de exibir imagens em movimento. As exibições feitas por Edison foram no ano de 1893, enquanto que as apresentações dos Lumières ocorreram em 1895. Costa (2006) faz uma explanação de como ocorria à apresentação de filme pelo aparelho usado por Edison. Vejamos:

O quinetoscópio possuía um visor individual através do qual se podia assistir, mediante a inserção de uma moeda, a exibição de uma pequena tira de filme em looping, na qual apareciam imagens em movimento de números cômicos, animais amestrados e bailarinas. O quinetógrafo era a câmara que fazia esses filmetes. (COSTA, 2006, p. 18,19).

Embora nos remetemos aos Lumières quando abordamos sobre o primeiro cinema, Costa (2006) chama a atenção para o fato de que, além da apresentação por Edison, “os irmãos Max e Emil Skladanowky fizeram uma exibição de 15 minutos do bioscópico, seu sistema de projeção de filmes, em um grande teatro de vaudeville em Berlim” (2006, p.19). Isso ocorreu dois meses antes da apresentação pública dos irmãos Lumières. No entanto, a apresentação pública no Gran Café, do cinematógrafo pelos Lumières ficou historicamente

mais conhecida e citada pelos historiadores que buscaram se dedicar à história do primeiro cinema. Também porque o cinematógrafo foi o primeiro aparelho que se poderia chamar de cinema, visto que era câmera, filmadora e projetor ao mesmo tempo.

Apesar das informações trazidas pela autora, vemos que esses primeiros anos do cinema, por muito tempo, ficaram à margem dos discursos historiográficos. Quando se tratava de fazer história sobre cinema se dedicava mais ao estudo do cinema produzido já nos anos 1915, esse recebia certa atenção dos historiadores. No entanto, já em 1970, pesquisadores da área começam a questionar essa segregação do primeiro cinema, reconhecendo sua importância para a pesquisa, pois, embora se tratasse de uma forma diferente do cinema posterior, não poderia ser entendida como “primitiva”. (COSTA, 2006).

Até o período de 1907, os filmes eram apresentações rápidas de imagens que tinham como objetivo surpreender o espectador. Esse movimento se dava com a ausência de qualquer tipo de sonoridade de falas, seria o que conhecemos como cinema mudo, não havendo diálogos, que eram substituídos por músicas ou “rudimentares efeitos sonoros”. Apenas em 1927, começou a ocorrer a introdução de falas nas produções cinematográficas. As produções começavam a entrar numa nova “era de evolução”, a qual não iria parar no áudio, mas agora o novo chegava aos olhos dos espectadores, isso foi quando se descobriu a possibilidade de fazer filmes em cores. O primeiro filme colorido foi lançado no ano de 1935, pelo estúdio Fox, e a obra em questão fora *Vaidade e Beleza*¹³, de Rouben Mamoulian.

O crescimento do cinema e o seu uso ocorriam em várias partes do mundo, muitas produções exibidas nos EUA eram importadas da Europa. Um dos maiores inspiradores para Hollywood foi o Expressionismo Alemão¹⁴, o qual foi influência em diversos pontos do mundo. Muitos artistas influentes do cinema Alemão foram trabalhar em Hollywood.

¹³ O filme *Vaidade e Beleza* (1935), dirigido por Rouben Mamoulian conta a história de Becky Sharp (Miriam Hopkins) e Amelia Sedley (Frances Dee) que são colegas de escola, mas Becky, órfã vinda de uma família de artistas, é de classe social bastante baixa. Ambiciosa, ela sonha em conseguir se casar com um homem rico, para então pertencer à alta sociedade. Aos poucos, Becky consegue adentrar a família de Amelia, e começa a demonstrar interesse por Joseph (Nigel Bruce), irmão de sua amiga. Mas como ele, apesar de interessado na moça, resolve não propor casamento à uma pobretona, Becky abandona a casa dos Sedley. Ela começa então a traçar um novo plano para alcançar seus objetivos: armada de charme, beleza, e um particular talento para a farsa, Becky consegue, aos poucos, escalar o seu caminho para classes cada vez mais altas. Mas uma falta de cálculo pode custar à moça mais do que ela pode imaginar. Disponível em: <https://filmow.com/vaidade-e-beleza-t23814/>. Acessado em: 22/08/2017.

¹⁴ O chamado cinema expressionista alemão foi uma corrente importante na Alemanha do período entre as guerras, a República de Weimar (1918-1933). Sendo o cinema alemão desse período bastante diversificado, contando com filmes de época, comédias, os chamados filmes prussianos, etc, ele é hoje principalmente considerado por essa corrente a que se chamou expressionista. Disponível em: <https://ajanelaencantada.wordpress.com/expressionismo/>. Acessado em: 29/05/2017.

Segundo Loguercio (2006), o cinema Alemão, ainda em seu período de “evolução”, já apresentava um desenvolvimento narrativo um tanto instigador e já estava sendo utilizado como instrumento ideológico pelas instâncias de poder e que serviu como objeto de propaganda de forma contundente. Sobre isso vejamos:

O cinema Alemão da década de 1920 – muitas vezes descrito como violento, extremo, decadente – é geralmente apontado como “carro chefe” cultural da instável República de Weimar (1919 – 1933) e, por isso, como uma das fontes preparadoras para o nazismo. Assim, não é surpreendente que tenha adquirido uma ambígua reputação. (LOGUERCIO, 2012, p. 86).

Assim, podemos pensar no impacto que essa mídia começou a exercer na sociedade, pois, assim como na Alemanha, ela já estava sendo utilizada com fins de propaganda e exaltação do nazismo. Em outras partes do mundo o cinema certamente estava sendo colocado no lugar de manipulador, saindo da era em que os movimentos das imagens eram apenas espetáculos para entretenimento.

Conforme vemos, não há um período delimitado para dizermos quando o cinema, que já era um produto industrial, passou a ser também utilizado pelo Estado para seus objetivos políticos. Também porque isso não foi uma regra logo no início do cinema e não o é no cinema contemporâneo.

Conforme Ferro (2010) chama a atenção, o filme é também, instrumento de denúncia e da mesma forma que algumas produções vieram para impor os desejos dos organismos de poder, algumas também foram produzidos com o intuito de denunciar justamente esses discursos que se inserem no interior de tais instâncias. Embora essa pesquisa se detenha aos discursos cinematográficos que são elaborados no interior das produções, com objetivos de satisfazer os interesses das instâncias de poder, devemos levar em consideração que a história do cinema é marcada pelas diversas características que os filmes e suas linguagens apresentam.

1.2- A linguagem cinematográfica e suas múltiplas faces

Pensar no poder do discurso cinematográfico é pensar no uso de diversos meios de comunicação inseridos em um único objeto. O filme é instrumento de formação de identidades e também é objeto de estudo da história, e, conseqüentemente, um forte instrumento de uso ideológico pelos poderes socioeconômicos de uma sociedade, pois o mesmo tem um grande alcance. Na sociedade atual, o filme além de estar nas salas de cinema, há muito começou a entrar na maioria das casas da população mundial através da televisão.

Considerando o poder envolvente e acessível do cinema, devemos levar em consideração justamente quais são os discursos que têm sido enfatizados a respeito do mundo, das sociedades e principalmente do *Outro* que se quer representar. Assim, o cinema é um instrumento de representação do *Eu* e do *Outro*, que envolve o espectador de tal forma a construir uma identidade nacional que tende a endossar discursos nos quais o *Outro* é silenciado e representado de forma negativa.

O poder da linguagem cinematográfica é quase indescritível, pois a forma como ela chega a cada indivíduo nos deixa sem definição para expressar com palavras o seu alcance e a experiência cinematográfica. Assim, Rosenstone afirma, “As palavras não cumprem totalmente a tarefa de compreender a experiência cinematográfica” (2010, p. 13).

Segundo Ferro (2010), nenhuma produção é de conteúdo inocente. Assim, podemos perguntar como se articula esse jogo de intencionalidades que chega a nós de forma a mudar nossas visões de mundo, nossa forma de leitura da sociedade e nos faz pensá-la de acordo com o que vemos ser representado nas telas. Para isso, o cinema lança mão de todo um aparato para nos comunicar algo, a ponto de o mais imperceptível objeto, que quase escapou do olho da câmera, não está ali por acaso. São esses e outros detalhes que constroem o que chamamos de linguagem fílmica, que tem o objetivo de nos comunicar algo, seja através de gestos, desenhos, músicas, silêncios, sussurros, etc.

Assim, a linguagem cinematográfica é construída por um conjunto de artifícios comunicadores que tem como objetivo prender a atenção e emitir algum discurso que nem sempre está explícito. Esteves (2007), ao se remeter à trajetória do cinema e de como ele cada dia mais se apresenta como um aparato mais sofisticado, diz:

Linguagem em permanente construção, lança mão de inúmeros recursos, articulando palavras e imagens de modo a sugerir ao espectador uma enorme gama de sensações e sentimentos. Adquire, então, o estatuto de linguagem dotada de forte poder de convencimento – capaz de fazer o espectador crer na veracidade de tudo ao que assiste nas telas. (ESTEVES, 2007, 482).

O termo “tudo” utilizado pela autora e suas variantes é um tanto perigoso, no entanto podemos concordar que através do poder da linguagem e de suas diversas formas de chegar a nós, há, de fato, uma imposição da “verdade” para que os discursos sejam recebidos e repetidos incansavelmente.

O filme e suas formas espetaculares (com intuito de espetáculo mesmo) de chegar a nós têm o poder de construir discursos outros além do seu conteúdo, que fazem com que a análise de tal instrumento entre na ordem do dia. Por isso, é relevante pensar o cinema como objeto com amplo poder de conhecimento, podendo ser usado largamente pelos

historiadores, partindo de diversas formas de análises. No que concerne à relação do cinema com o meio que o cerca, Esteves enfatiza ainda:

Prevalece a percepção de que, baseado ou não em grandes personagens ou eventos históricos, o filme se comunica com o mundo que o cerca – com as questões culturais, políticas, econômicas e sociais que são postas e vivenciadas no momento de sua produção e recepção. (ESTEVES, 2007, p. 483).

O filme é, portanto, um produto pensado e realizado com fins lucrativos, mas que tem um forte poder ideológico, no qual seus objetivos são alcançados justamente através dessa linguagem cheia de faces, que nos leva a pensar o meio de produção conforme se deseja e que nos leva a uma recepção, na maioria das vezes, inocente e emocionada, fazendo com que tais objetivos sejam alcançados.

Para tanto, o cinema lança mão de falas, imagens, trilha sonora, sussurros, câmera lenta, foco, luz, cores, paisagens, sons e mais uma infinidade de instrumentos que compõem a linguagem cinematográfica. Um dos aspectos que mais prende a atenção de um espectador é uma produção que é capaz de lançar mão de uma grande quantidade de dispositivos linguísticos da cinematografia. Dos filmes analisados, podemos dizer que apenas um, isto é, *Reina Sobre Mim (2007)* não apresenta uma variedade de formas da linguagem fílmica, como veremos mais adiante.

No entanto, chamaremos a atenção para o fato de que a ausência de uma variedade de dispositivos linguísticos não isenta o filme de suas intencionalidades e de sua capacidade de nos levar a pensar o *Outro* da forma como se quer dá-nos a ler. Essa discussão, que será feita mais adiante, nos chama a atenção para a importância da análise do filme a partir, inclusive, da linguagem e de suas diversas faces. O filme, portanto, é um instrumento ideológico que lança mão de sua linguagem envolvente e espetacular para prender também as mentes, como veremos mais adiante.

1.3- Cinema e História: O Cinema como Representação do Passado

O que se projeta através das lentes de uma câmera vai muito mais além do que a máquina poder expressar. A leitura que o cinema nos proporciona é ampla, justamente pelo fato de que o discurso cinematográfico é rico em sua linguagem, visto que, conta com a imagem, movimento, falas, sons e música, tudo isso formando uma teia de discursos atrativos e envolventes. Assim, podemos mencionar a expressão de Nóvoa (2008) quando se refere ao filme, concluindo que este “é um recurso particular e insubstituível que toma de

assalto os indivíduos e suas razões, envolvendo-os na trama do real”. (NÓVOA, 2008, p. 37).

O estudo da História a partir do discurso cinematográfico já foi bem mais questionado, devido à busca do historiador pelo compromisso com a “verdade”. No entanto, nos últimos anos, começamos a perceber um avanço no uso do filme como fonte de estudo da História, pois este tem sido reconhecido como agente da história. A respeito disso Nóvoa enfatiza que

O mínimo que se pode deduzir desses estudos é que as películas cinematográficas demonstram, de modo incontestável, desde o início da história do cinema a sua eficácia como instrumento formador de consciência e a sua função como agente da história. (NÓVOA, 2008, p. 31).

Assim, podemos perceber a importância do cinema enquanto para o estudo da História, pois este não está apenas inserido na história, como também a história está inserida nele. Rosenstone (2010) faz uma discussão ampla e interessante a respeito de como o cinema conseguiu seu estatuto de fonte de estudo da História, o qual por muitas décadas esteve marginalizado pelos historiadores, que o consideravam apenas um meio de entretenimento sem compromisso algum com a “verdade”. Foi com a abertura historiográfica, na qual Jacques Le Goff, juntamente com outros historiadores dos Annales, como Pierre Nora, organizou o que ficou conhecido como “História Nova”, um tipo de História que alargava ainda mais as possibilidades de pesquisas abertas pela Terceira Geração dos Annales, que surge a oportunidade de inserir o cinema no discurso histórico.

O desejo de expressar a nossa relação com o passado de formas contemporâneas de expressão, bem como o desejo de agradar a uma sensibilidade contemporânea, mais cedo ou mais tarde tinham de nos direcionar para as mídias visuais. (ROSENSTONE, 2010, p 17)

O filme é, portanto, um instrumento de representação do passado que nos leva a fazer uma leitura deste, de forma a trazer em seu discurso uma sensibilidade que na maioria das vezes se torna impossível aparecer nas páginas de um livro. O filme enquanto fonte de estudo da história, pode ser também analisado como formador de opinião, entretenimento, representação e também como instrumento de denúncia, de posicionamento político, enfim, o filme tem o poder de fazer o que Ferro irá chamar de contra-história. Diz esse autor que

O filme ajuda assim, na constituição de uma contra-história, não oficial liberada, parcialmente, desses arquivos escritos que muito amiúde nada contém além da memória conservada por nossas instituições. Desempenhando assim um papel ativo, em contraponto com a História oficial, o filme se torna um agente da história pelo fato de contribuir para uma conscientização. (2010, p. 11).

Neste sentido, podemos compreender o cinema enquanto agente da história e deixam de lado as querelas que já existiram entre os historiadores a respeito da legitimidade do cinema enquanto fonte para o estudo da História, pois a importância desse tipo de mídia para as demandas que se apresentam na sociedade contemporâneas é patente. Segundo Rosenstone, “um filme nunca será capaz de fazer o que o livro faz e vice-versa, a História apresentada nessas duas mídias diferentes, em última instância, deve ser julgada a partir de critérios diferentes”. (2010, p. 21).

Essa é a questão crucial da discussão, se trata de mídias distintas e com impactos díspares na sociedade, tendo o cinema um acesso muito mais amplo, devido ao seu teor de entretenimento, se tornando um perfeito instrumento de manipulação. Assim, como Nóvoa chama a atenção, o cinema se transformou “rapidamente em um excelente meio para dominar os corações e mentes, criando e manipulando as evidências, elaborando uma realidade que quase nunca coincide com o processo histórico que pretende traduzir”. (2008, p. 25). Portanto, o filme diz muito mais do que está proposto no seu enredo, histórico ou de ficção, esse tem o poder de trazer discursos outros que vão além dos seus conteúdos.

Isso é possível pelo fato de estarmos analisando um instrumento que tem múltiplas formas de chegar a nós e de nos dá a ler o mundo. O cinema, portanto, em aspecto algum, perderá sua capacidade singular de representar a História, o passado, a economia, a sociedade, a política, o *Outro*. Enfim, em sua ampla linguagem, o cinema chega a nós como um turbilhão de informações capazes de nos moldar, transformar ou formar identidade e consciência.

Vemos, portanto, que já no seu nascimento o filme é marcado pelo mesmo poder de atração que se obtêm nas grandes produções cinematográficas contemporâneas, pois ele sempre chega a nós como novidade e que expressa com maestria aspectos do cotidiano, em um movimento espetacular que nos toma as emoções. No que concerne a essa linguagem de espetáculo, e que já nasce com um poder fascinante, Costa diz:

Igualmente, *A chegada do trem na estação Ciotate*, *A saída dos operários das usinas Lumière*, filmes que em 1895 deram início à “aventurosa história do cinema”, podem ser preciosos para o historiador não apenas por aquilo que documentam (uma estação, o ingresso de uma fábrica, comportamento e vestuário dos operários etc.), mas, sobretudo porque um trem, uma fábrica e operários se tornam objetos de espetáculo junto com outros fatos que, centrados sobre a “fascinação do poder” como um cortejo real ou uma coroação, tinha já por si próprios um alto coeficiente de espetaculosidade. (COSTA, 2003, p. 49).

Vemos que numa simples demonstração de imagem em movimento, que foi a primeira apresentação pública do cinematógrafo, há possibilidade de uma leitura que vai além do que está de fato exposto na imagem. Nas páginas seguintes, estaremos discutindo como a imagem chega a nós, o que mais ela pode nos comunicar e como o pesquisador precisa estar atento a justamente esse além que não está explícito, mas é real e existente.

No ínterim das discussões a respeito da legitimidade do cinema como instrumento de estudo da História, Ferro reforça que “o filme se torna agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização” (2010, p. 11). Portanto, podemos perceber o quanto o cinema tem se transformado em um potente agente formador de consciências.

Para Rosenstone (2010) o limite das palavras é superado quando o que se quer representar é colocado no âmbito da linguagem cinematográfica, pois o mundo de cores, luz, música e vida que surge na tela tem o poder de representar o passado de forma bem mais contundente do que os livros impressos, que por muitos séculos foram tidos como representação da “verdade”. No entanto, assim como no cinema, não se pode apresentar o mundo real, pelos livros, eles também não têm esse poder, pois o mundo passado nos escapa, seja qual for a forma que o representamos.

O autor chama a atenção ainda para o fato de que, apesar das diversas dificuldades que existiram em aceitar o discurso cinematográfico como instrumento de análise da História, esse discurso é eficaz ao passo que o mesmo é uma explosão de efeitos que leva o espectador a se deparar, não apenas com uma representação fria e distante do passado, mas o faz entrar na história a tal ponto que o mesmo se envolve e cria seus heróis e vilões a partir do discurso que se constrói no interior do enredo.

No que se refere à relevância do cinema como fonte de análise da História, podemos lançar mão do posicionamento de Costa, quanto ao amplo teor de conhecimento que se insere no interior de uma produção cinematográfica. O autor enfatiza:

O cinema não é apenas um importante meio de comunicação, expressão e espetáculo, que teve seu início e sua contínua evolução, mas, exatamente enquanto tal, mantém relações muito estreitas com a história, entendida como aquilo que definimos o conjunto dos fatos histórico ou considerada como a disciplina que estuda tais fatos. (COSTA, 2003, p.29)

Apesar da grande importância do cinema para também representar o passado, por muito tempo o filme foi visto como histórias simples de mocinhos e vilões, ainda que seus enredos fossem históricos. No entanto, podemos perceber que o cinema é um objeto de representação do passado quase que indispensável. Sobre isso vejamos:

Meu objetivo aqui não é apenas fazer com que você veja os paralelos, mas também mostrar como um mundo extinto pode ser, e tem sido representado

nos filmes para convencê-lo de que vale a pena ver com atenção o mundo da história na tela, um mundo que pode representar um passado importante, fazer um tipo de história que é suficientemente complexa para que tenhamos de aprender a interpretá-la. (ROSENSTONE, 2010, p. 14).

Essa é a magia do discurso cinematográfico, o poder que ele tem de nos trazer aquilo que se nos escapa. Embora reconheçamos que aquilo nem sempre é a representação do real, vemos que o passado pode nos ser dado a ler agora através de um discurso muito mais amplo e de larga disseminação. O passado, embora recente, nos escapa, e o filme pode nos levar a vivenciar através de sua linguagem aquilo que já não existe mais.

Interpretar o passado a partir do cinema é uma atividade um tanto prazerosa e de fácil acesso, visto que os filmes estão por toda parte e têm entrado em nossas salas. Não há mais necessidade de ir ao lugar específico para ter contato com o cinema, ele veio para o interior de nosso cotidiano e tem feito parte dele tanto na sua forma de representá-lo como no acesso que nos foi dado a tal mídia. Assim, devemos levar em consideração que “os filmes históricos, mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado” (ROSENSTONE, 2010, p. 18).

Certo é que os filmes afetam a forma como vemos não apenas o passado, mas inclusive, a sociedade na qual estamos inseridos. Para tanto, é necessário abrir mão da velha concepção de que o cinema é apenas entretenimento e começarmos a percebê-lo enquanto fonte de análise não apenas do passado, mas do presente e até mesmo do futuro, visto que o filme é linguagem ampla e expressão de diversos discursos de poder. Rosenstone (2010) comenta sobre como o cinema tem se colocado numa posição de total relevância para o seu uso como representação do passado e como o uso de sua linguagem entra na ordem do dia a partir das demandas atuais.

O interesse pelo tema parte justamente dessa capacidade que o filme tem de nos prender, nos tomar as emoções, nos levar a se envolver de forma a fazer com que sejamos tomados pelas sensibilidades. Esse envolvimento, no entanto, tem contribuído para fazer com que a pesquisa se torne algo agradável e instigante. Pois, no ínterim da pesquisa, vemos a importância do distanciamento, ao passo que também vemos a possibilidade de um envolvimento quase que indispensável.

Contudo, o cinema é também um instrumento ideológico, com intuítos políticos e que na sua representação do passado deve nos levar a leituras outras capazes de nos tirar do lugar de espectador passivo para nos levar ao da análise crítica, reconhecendo em tal instrumento sua larga escala de conhecimento e que não pode ser lido apenas a partir de um ângulo. Devemos levar em consideração a noção de representação a partir do que Chartier

(2010) observa sobre o conceito: “As representações não são simples imagens, verdadeiras ou falsas de uma realidade que lhes seria externa; elas possuem uma energia própria que leva a crer que o mundo ou o passado é, efetivamente, o que dizem que é”. Nesse aspecto, devemos levar em consideração a forma como o cinema estadunidense tem representado o *Outro*, não nos deixando influenciar por essa “energia que leva a crer” e fazendo uma leitura crítica e política de cada produção.

1.4- O discurso ideológico na Cultura da Mídia e o poder discursivo da imagem

Pensar o poder do discurso nos leva a dialogar com Foucault (2008) acerca do que ele denomina de “vontade de verdade”. Essa expressão do filósofo francês se enquadra perfeitamente para com as intencionalidades dos discursos cinematográficos. Cada imagem está inserida em um campo de intencionalidades que se deve levar em consideração, para que haja uma análise adequada do objeto em estudo. A “vontade de verdade” tem como característica principal a exclusão. Os sistemas de exclusão que o autor menciona têm como objetivo se sobrepor e se colocar na posição de discurso instituinte, o qual é produzido como representação do real.

É nesse aspecto que devemos ter bastante cuidado quando nos deparamos com filmes elaborados por uma instituição, cujo nacionalismo exacerbado é colocado em detrimento do *Outro*. São os discursos que se formam no interior das produções hollywoodianas que têm gerado de forma sutil uma busca por se impor enquanto “verdade”, através de imagens que, embora pareçam inocentes ou apenas estéticas da produção, vêm, na maioria das vezes, cheias de conteúdo intencionais e ideologicamente carregadas de preconceitos e estereótipos.

Perceber o poder discursivo da imagem é tão relevante para analisar um filme, quanto os demais instrumentos utilizados na linguagem fílmica. Pensar a imagem apenas como resultado de uma boa produção é concebê-la de forma simplista e não levar em consideração o quanto a mesma nos informa, confronta ou forma em nós consciência de algo que na maioria das vezes não está explícito. Segundo Ferro:

As imagens fornecem uma espécie de energia de informação, que convém domar como se faz com um animal. Somos tomados pela força das imagens, dos discursos ou da música, não é possível, portanto, passar diretamente a um discurso do tipo magistral, pois esse tipo de discurso não “colaria”. É preciso, portanto, partir das imagens, partir do que é dito, daquilo que parece inacreditável. (2010, 98).

Vemos, assim, que lançar mão de imagens que trazem um discurso sobre o *Outro* colocando-o no lugar do diferente, do estrangeiro ou do exótico é um tanto corrente nas produções cinematográficas, principalmente as estadunidenses. Sendo, portanto, diversas as imagens que são produzidas com intuito de exaltação do Ocidente em detrimento do Oriente, que ao espectador chegam de forma espetacular e envolvente. A respeito dessa discussão, estenderemos mais adiante.

A imagem é livre, independente e autônoma, embora inserida num conjunto que forma um todo da linguagem fílmica. Ela tem a autonomia de comunicar aquilo que não está explícito no discurso verbal, por exemplo. No entanto, não foi sempre assim. A imagem era excluída das análises, pois para o Estado, conforme nos chama a atenção Ferro, “aquilo que não é escrito – a imagem – não tem identidade”, assim ela não poderia, inclusive, ser utilizada pelos historiadores, eles não poderiam nem mesmo citá-la. Pois, “Sem pai nem mãe, órfã, prostituindo-se em meio ao povo, a imagem não poderia ser companheira desses grandes personagens que constituem a sociedade do historiador” (2010, p. 29).

Embora por muito tempo a imagem tenha sido deixada à margem das discussões e análises, e que tenha passado por muito tempo como algo que deveria ser suspeitado, no mundo contemporâneo, a imagem tem sido utilizada largamente, inclusive, para legitimar o poder daqueles que governam, construindo discursos parciais e fazendo uso de sua liberdade e autonomia para construção de tais discursos. O Estado a rejeitou até entender o seu poder discursivo e, a partir de então, ela se tornou instrumento a serviço da legitimação do poder.

A imagem tanto tem o poder de silenciar discursos como o de fazer com que outros sejam reverberados. A relevância da imagem no filme é que ela nos proporciona a possibilidade de dois ângulos, que, embora tenha o intuito de deturpar o *Outro* do discurso, nos dá a possibilidade de analisar e fazer a escolha do que iremos tomar como verdade. Isto, em se referindo ao pesquisador, visto que o espectador, na maioria das vezes, está “passivo” e recebe como “verdade” o que está mais explícito.

Pensar o cinema como instrumento ideológico, leva-nos a perceber que, como nos mostra Ferro, “há inúmeros outros exemplos que demonstram o quanto um filme sempre vai além do seu conteúdo” (2010, p. 117). Essa discussão parte justamente desse ponto intermediário o qual está entre o conteúdo e o “além”. Buscaremos, portanto, entender e fazer uma leitura adequada desse objeto que tem entrado em nossas casas através da televisão e tem sido consumido em escala mundial pelas diversas culturas.

Uma das principais características da análise de Kellner (2001) é atentar justamente para o aspecto político da linguagem midiática e, assim, ele nos chama a atenção para

aprendermos a ler a cultura da mídia politicamente. Nesse sentido, podemos concluir que a partir do momento em que aprendemos a fazer esse tipo de leitura, começamos a perceber as intencionalidades de cada produção e compreendemos que nenhuma produção, seja escrita ou áudio visual, é elaborada de forma que não haja a interferência do meio de produção e do lugar social dos produtores. Veremos, assim, o quanto os discursos elaborados incorporam posições políticas e ideológicas e produzem efeitos políticos.

Com base no ponto de vista desse autor, podemos refletir que esse é o ponto crucial de toda uma pesquisa que envolve a *Cultura da Mídia*. Isto é, qualquer produção midiática está envolvida, entrelaçada, mergulhada em intencionalidades políticas, os discursos que são elaborados são produzidos com objetivos políticos. “A cultura da mídia assim como os demais discursos políticos, ajuda a estabelecer a hegemonia de determinados grupos e projetos político” (KELNNER, 2001, p. 81).

Kelner, assim como Foucault, chama a atenção para o fato de como o discurso, ideologia e política estão intrínsecos e acrescenta ainda o fato de que a ideologia deve ser analisada no campo mais amplo, pois reduzi-la ao campo econômico e de luta de classe é simplificar demais um termo tão abrangente e de um alcance infinito.

Na análise feita por Kellner a respeito do filme Rambo¹⁵, percebe-se como foi devastadores seus efeitos na mente das pessoas daquele período, a ponto de construir no país um estado de alerta, devido ao fato de a violência entrar na ordem do dia. Vemos que, no cinema contemporâneo tem se lançado mão de discursos patrióticos nacionalistas em detrimento do *Outro*, gerando assim, uma identidade reacionária e preconceituosa de uma forma assustadora, visto que o cinema estadunidense tem um alcance de escala mundial.

A discussão do autor nos remete a pensar no que já citamos que é aprender a ler a *Cultura da Mídia* politicamente. Assim, vemos nos filmes estadunidenses uma exaltação à política militarista, a qual se utiliza da mídia para enfatizar a importância dessa política e tentar, inclusive, justificar as ações beligerantes em um período de crise e de ameaças, que a mídia traçava como sendo um problema mundial. “Assim como esses outros filmes, operam num universo binário de luta entre bem e mal, na qual o inimigo é absolutamente mal e os americanos representam a personificação da ‘bondade’” (KELLNER, 2001, p. 105).

Muitos estudiosos que tomam o cinema como objeto de estudo da História têm chamado a atenção para o fato de o cinema não ser um instrumento apenas de entretenimento, pois, embora se utilizem do mesmo para tal objetivo, este não apresenta em

¹⁵ Rambo é uma série de filmes baseada no romance "First Blood", de 1972, escrito por David Morrell, mas que tornou-se célebre pelos filmes protagonizados por Sylvester Stallone. A série tem como personagem principal o soldado boina verde e ex-combatente da Guerra do Vietnã John Rambo.

aspecto algum conteúdo inocente. Assim, a definição dada por Kellner ao se referir ao cinema hollywoodiano é um tanto pertinente: “O cinema Hollywoodiano assim como o presidente hollywoodiano, não é entretenimento inocente, mas arma letal a serviço das forças socioeconômicas dominantes” (2001, p. 107).

Esse cenário não mudou no que se refere à construção de discursos intencionais. O cinema contemporâneo continua apresentando conteúdo cheio de discursos estereotipados e preconceituosos, ainda que de forma mais sutil, como veremos em algumas produções que trazem no seu enredo uma demonstração de “alteridade” e busca por implantar a “democracia”, sendo, no entanto, produções que vêm com o intuito de construir uma imagem do *Eu* apaziguador e do *Outro* violento e bélico.

O cinema, portanto, tem sido um aparelho ideológico que pretende construir no interior de suas produções uma forma de dominação, alcançando de forma ampla um grande público, afetando-o e construindo identidades, de forma a levá-lo a pensar a cultura, sociedade, religião e política como convém aos que determinam o discurso. No estudo que Kellner faz sobre a *Cultura da Mídia*, ele chama a atenção, em muitos momentos, para a sua ligação com a política na construção de tais discursos, enfatizando que “A Cultura da Mídia, assim como os discursos políticos, ajuda a estabelecer a hegemonia de determinados grupos e projetos políticos” (2001, p. 81).

Esse é o ponto de partida para a análise das produções cinematográficas. O autor chama a atenção para buscarmos ler a *Cultura da Mídia* politicamente. Assim fazendo, poderemos perceber mais claramente as intencionalidades de cada produção e partir do pressuposto de que nenhuma produção é feita sem interferência de seu meio e dos organismos de poder que o regem. A respeito de como devemos fazer essa leitura, Kellner chama a atenção ainda para o fato de que

Isso significa não só ler essa cultura no seu contexto sociopolítico e econômico, mas também ver de que modo os componentes internos de seus textos codificam relações de poder e dominação, servindo para promover os interesses dos grupos dominantes à custa de outros, para opor-se às ideologias, instituições e práticas hegemônicas, ou para conter uma mistura contraditória de forma que promovem dominação e resistência. (2001. p. 76).

O autor, neste aspecto, reflete justamente sobre o fato de que ao nos expormos a uma produção midiática, devemos lançar mão, enquanto pesquisadores da área, de um senso de responsabilidade de fazê-lo percebendo justamente os jogos de interesses que rodeiam a produção e perceber que o discurso que se produz sempre vem em detrimento de um *Outro*

que, como já mencionamos, é silenciado. Em se tratando dos cuidados que se deve ter ao se expor a uma produção ou obra para estudos históricos, Certeau enfatiza que.

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que circunscrito por determinação própria: uma profissão liberal, um posto de observação e de ensino, uma categoria de letrados etc. Ela está, pois, submetida à um posto de imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. (1982, p. 57).

O cinema como fonte de estudo da história, portanto, deve ser estudado enquanto lugar de discursos e de construção de identidades, sendo totalmente produto do seu meio e sujeito às interferências políticas, econômicas e culturais, ajudando, assim, juntamente com os discursos políticos, a estabelecer a hegemonia de determinados grupos e projetos políticos (KELLNER, 2001, p. 81).

Ao mencionarmos os diversos meios pelos quais se lançam mão de discursos para se estabelecer interesses de determinados grupos, fica evidente a intencionalidade, por exemplo, de uma produção como o filme *Guerra ao Terror*, que foi premiado no ano de 2010 e que recebeu o Oscar de melhor filme, por seu roteiro, edição, diretor, música e tantos outros aspectos que não são relevantes a nosso ver, pois o importante é pensarmos essa produção justamente como um produto de um organismo de poder que rege os discursos que devem ser reverberados.

Na narrativa podemos perceber inúmeras cenas que trazem o que Kellner (2001) irá definir como “fantasias cinematográficas que é sempre o ‘inimigo’ que realiza atos viciosos e maldosos ao passo que os americanos são virtuosos e heróicos”. Portanto, veremos nessa e em outras produções como se constrói no interior de seus enredos discursos que trazem essa imagem do *Outro* e que tem justamente o objetivo de construir a ideia de uma identidade estadunidense na qual se deve tomar como exemplo.

1.5- A construção de estereótipos no cinema e a representação do *Outro* no pós 11 de setembro.

Reconhecidas as características singulares do cinema e sua capacidade de informar, de comunicar algo e de formar consciência, e entendida a sua capacidade como instrumento ideológico, vemos, portanto, que o uso de todos esses fatores que formam a linguagem fílmica é também largamente utilizado para a construção de estereótipos a respeito do *Outro*.

Estaremos discutindo, no desenrolar desse trabalho, a forma como o Oriente é representado pelo cinema Hollywoodiano, diga-se de passagem, nesse conjunto de personagens que estão colocados no curso da pesquisa, encontra-se o Islã e,

consequentemente, o islamita. Podemos perceber em algumas produções hollywoodianas a capacidade exagerada de expressar esse *Outro* de forma negativa e deturpada. O “atentado” ao World Trade Center, em 11 de setembro de 2001, gerou no interior dos discursos já existentes um forte impulso, que fez com que aquela forma pejorativa e desagradável de representar o *Outro*, tomasse proporções um tanto significativas.

Todos os instrumentos midiáticos são utilizados largamente para reverberar os discursos das instâncias de poder. Portanto, não é diferente com o cinema, em um período em que os Estados Unidos enfrentam uma crise como essa que se instaurava, na qual sua segurança estava comprometida e seu símbolo de poderio econômico foi abalado. Assim, lançar mão de todos os discursos para endossar aquilo que se quer fazer lido como “verdade” é uma estratégia para construir um discurso a respeito do *Outro* trazendo-o como principal objeto causador de toda crise e violência e isso foi feito com maestria.

Como já mencionamos, o filme estadunidense reproduz um discurso estereotipado a respeito do *Outro* de forma perceptível e isso não é uma característica atual. Kellner chama a atenção para o fato de que essa tradição do cinema estadunidense é bem mais antiga do que imaginamos e a respeito das intencionalidades presentes no filme *Rambo* o autor comenta: “Os estereótipos de raça e sexo em *Rambo* são tão exagerados e grosseiros que indicam a natureza artificial e social de todas as ideias de masculinidade, feminilidade, raça, etnia e outras posturas”. (KELLNER, 2001, 93).

Podemos perceber que mesmo em épocas e contextos diferentes, a ideologia permanecia quase a mesma, isto é, trazer a imagem do *Outro* de forma estereotipada e colocá-lo sempre no lugar de representação do “mal” que, no caso do filme *Rambo*, se tratava de vietnamitas. No período que iremos estudar, iremos trabalhar com um campo mais amplo, visto que a generalização também foi um dos saltos dados pelo cinema hollywoodiano no contexto pós “11 de setembro”. Contudo, Kellner apresenta com maestria o que acontece no âmbito de algumas produções cinematográficas estadunidenses da década de 1980.

Os vietnamitas e os russos são apresentados como os Outros, os estrangeiros, a personificação do Mal, num esquema tipicamente hollywoodiano que apresenta o Outro, o inimigo, Eles como a encarnação do mal, e Nós como os bonzinhos, a encarnação da virtude, do heroísmo, da bondade, da inocência, etc. (2001, p. 92).

Ao mencionarmos tais aspectos do cinema hollywoodiano, compreendemos não haver muita surpresa ao se deparar com essa citação, pois as noites embaladas com muita pipoca e “overdose” de filmes dão para fazer-nos pensar justamente no quanto já ficamos

torcendo para que o “mocinho” matasse todos aqueles “vilões” horríveis, torturadores e assassinos e que o grande herói iria salvar os “bons” daqueles que afetavam o bem estar de toda a sociedade na qual ele estava inserido.

O cinema hollywoodiano tem justamente como principal característica, algumas vezes latente, lançar mão do discurso maniqueísta para trazer uma representação do *Outro*, um tanto negativa. Isso porque toda produção é resultado do lugar social dos produtores, e da sociedade como um todo que o produz. Neste aspecto, devemos concordar com Barros quando afirma que “qualquer obra cinematográfica seja um documentário ou uma pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu” (2008, p. 53).

Com isso, devemos levar em consideração todo o aparato utilizado largamente pela linguagem fílmica e pelas produções hollywoodianas. Embora se trate de um objeto que permite um amplo conhecimento e que seja imprescindível para a análise da História, o filme se trata também de um instrumento de alcance ilimitado e, por isso, devemos estar atentos para essas particularidades que acabamos de citar, pois é nesse alcance que o cinema consegue disseminar sua ideologia e construir no meio da sociedade que o recebe um contexto de intolerância e violência gratuita. A riqueza de detalhes numa obra cinematográfica gera no espectador ações e reações que muitas vezes nem mensuramos. Segundo Barros (2008), o filme é um eficaz instrumento formador de consciência. Portanto, para analisarmos a linguagem cinematográfica devemos levar em consideração o que Kellner chama a atenção. Vejamos:

Portanto, para expor totalmente a ideologia e os modos como o cinema promove certas posições políticas, também é preciso atentar para a forma cinematográfica e para a estrutura narrativa, para os modos como a parafernália cinematográfica transcodificam os discursos sociais e reproduz efeitos ideológicos. (2001, p. 93).

Embora já discutimos largamente sobre cinema como instrumento ideológico, repensar essa característica do mesmo faz com que compreendamos como ele consegue levar adiante o discurso estereotipado a respeito do *Outro* e construir um mal-estar social, onde a simples presença de um oriental pode causar medo, fazendo com que este fique cada vez mais constrangido nos espaços públicos que não seja sua região. O filme, como as demais mídias, foi na década de 2000 um instrumento de forte poder ideológico para construir na mente das pessoas uma visão deturpada a respeito do Oriente, do Islã e do Estado Islâmico, o que poderíamos dizer que se tornou algo quase incorrigível.

A supremacia do Ocidente sobre o Oriente e os discursos que se formaram há séculos a respeito deste são patentes. No entanto, após o ano de 2001, vemos uma corrida midiática dos Estados Unidos por enfatizarem, endossarem e alimentarem esse discurso e agora usando as mídias visuais o que contribuiu de forma devastadora para a construção de estereótipos e de uma consciência hostil com relação ao *Outro* do discurso.

O *Outro* como representação do mal, há muito, é uma das apropriações do cinema hollywoodiano. No entanto, nos últimos anos, mais precisamente após a queda das Torres Gêmeas, em 11 de setembro de 2001, esse discurso vem sendo enfatizado, repetido e acreditado de diversas maneiras. E, nesse sentido, o *Outro* é o islamita, que é representado de forma generalizada, deturpada e estereotipada. Segundo Chartier

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinados por interesses de grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (1990, p. 17).

Nos filmes produzidos com os enredos sobre o “11 de setembro”, independentemente do gênero, são elaborados discursos em detrimento do *Outro*, o qual é colocado de forma generalizada. Sendo, na maioria das vezes, discursos que tem como objetivo justificar atitudes e escolhas. O *Outro*, assim, é representado de forma que convém aos que utilizam o discurso.

Assim, podemos perceber que, no interior das discussões a respeito de como o *Outro* é representado pelo *Eu*, encontramos diversas lacunas, as quais deixam na maioria das vezes, ecoar o silêncio discursivo desse *Outro* que, nas produções hollywoodianas é bem mais explícito do que pensamos. E, conseqüentemente, a interpretação que se faz a respeito desse *Outro* toma proporções de âmbito totalizador, levando a pensarmos uma região, uma religião ou até todo um continente de forma estereotipada, o que ocorre nos filmes que iremos analisar. No entanto, essa não é uma característica apenas dos filmes em análise, mas de muitas produções.

Segundo Todorov (2010), em sua análise sobre a descoberta que o *Eu* faz do *Outro*, a qual causa o choque de civilizações, de culturas e ideais, há sempre uma busca do *eu* para impor ao *Outro* um discurso ou uma posição de submissão que, na maioria das vezes, no que chamamos de mundo contemporâneo, gera conflitos imensuráveis. Uma das coisas mais difíceis de administrar é justamente esse silenciamento do discurso do *Outro*, pois para

exercer tal movimento é preciso uma construção discursiva de amplo acesso, e uma busca por impor o mesmo, não mais no interior de uma sociedade apenas, mas é necessário criar mecanismos que reverberem esse discurso numa escala mundial.

A forma como Todorov (2010) vem expressar a incoerência no que diz respeito ao discurso que se constrói a respeito do *Outro* chama a atenção para importância de pensarmos o *Outro* enquanto um *Eu* também. Mesmo reconhecendo que o assunto sobre o *Outro* é imenso e cheio de subdivisões, o autor parece, logo no primeiro momento do texto *A Descoberta da América*, fechar a discussão abrindo, no entanto, para uma reflexão que devemos exercitar sempre. Qual seja,

Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é em si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão *lá* e eu estou só *aqui*, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. (TODOROV, 2010, p. 03).

Poderíamos repetir a citação em diversos momentos dessa discussão e não cessaria a relevância da percepção do autor, pois esta dar conta de uma infinidade de situações que, se esse ponto de vista fosse levado em consideração, muitas questões a respeito da representação do *Outro* já estariam resolvidas.

No entanto, devemos levar em consideração que não há, na verdade, um interesse em que se escute o *Outro* da mesma forma que o *Eu* é ouvido. Assim, podemos lançar mão da colocação de Foucault a respeito dos discursos silenciados, proibidos, não falados, quando esse autor comenta que

Desta vez não se trata de dominar os poderes que eles têm, nem de conjurar os acasos de sua aparição; trata-se de determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles. Rarefação, desta vez, dos sujeitos que falam; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes) enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e postas, sem restrição prévia, a disposição de cada sujeito que fala. (FOUCAULT, 2008, p. 36 – 37).

Poderíamos dizer que em todas as instâncias existem discursos proibidos e, no que se refere ao tema tratado neste trabalho, podemos mencionar uma série de lugares discursivos que são proibidos e postos no interior de tantas regras que o silêncio é a consequência. No cinema hollywoodiano, podemos perceber que os discursos das demais culturas foram silenciados e, em consequência disso, o discurso que se opera vem

justamente para construir uma visão estereotipada do *Outro* para que, assim, se possa impor enquanto “verdade” o que se diz a respeito do mesmo, que no âmbito desta discussão é o Oriente Médio, o Islamismo, o Estado Islâmico. Enfim, como já mencionamos, se faz uma descrição do todo, pela parte, demonstrando, assim, as intencionalidades dos discursos reverberados.

CAPITULO II

ORIENTALISMO: COMO SE COLOCAR NO LUGAR DO *OUTRO* SE ESTAMOS APAIXONADOS PELO *EU*.

Através dos diversos meios midiáticos percebemos a busca por estabelecer um sistema hegemônico por parte dos Estados Unidos. Os discursos que se formam no interior das produções têm enfatizado essa busca pelo poder e domínio mundial. Isso é algo patente. A corrida frenética por estabelecer um inimigo, fez com que se lançasse mão de um discurso sobre uma “ameaça” que deveria ser erradicada, não importando quais medidas fossem necessária para fazê-lo.

As notícias a respeito de ações “terroristas” da última década têm contribuído, assim, para que, a partir do discurso de libertador e salvador do mundo, os Estados Unidos começassem a justificar suas ações imperialistas, com uma justificativa de que estão agindo contra a tão terrível “ameaça terrorista”. Sendo a fonte de nossa pesquisa o cinema, veremos como o Orientalismo tem chegado a nós nas últimas décadas e como o discurso cinematográfico tem representado o Oriente.

O Orientalismo é um termo que consiste nos estudos orientais, isto é, o estudo das civilizações orientais atuais ou históricas. Segundo Said (2007) “Orientalismo é uma escola de interpretação cujo material é por acaso o Oriente, suas civilizações, povos, localidades”. Portanto, pensar Orientalismo é justamente pensar em uma interpretação, em um olhar que se lança sobre o Oriente e que, segundo o autor, nem sempre o é de forma positiva e que, na maioria das vezes, não se refere ao Oriente real. Neste sentido, esse autor afirma que

(...) desde que passou a existir na consciência do Ocidente, o Oriente foi uma palavra a que mais tarde se acrescentou um amplo campo de significados, associações e conotações, e de que esses não se referiam necessariamente ao Oriente real, mas ao campo que circunda a palavra. (SAID, 2007, p. 276)

No que se refere ao Orientalismo, Said chama a atenção para o fato que esse é um discurso. Podendo ser considerado, como menciona ainda o autor, “um modo de escrita, visão e estudo”, sendo todos esses aparelhos totalmente dominados por instâncias ideológicas que operam de forma a trazer um Oriente que não condiz com o real.

O autor tem sua produção relacionada aos estudos sobre o Oriente e ele nos leva a perceber justamente como com o passar dos séculos foram sendo construídos discursos a respeito do Oriente que nos fazem pensá-lo de forma negativa. É necessário, portanto, entendermos que por trás de todos esses discursos há um jogo político, uma

intencionalidade, uma forma de a Europa se sobrepor à região descrita. Para tanto, o que ocorre é justamente o que Said argumenta:

(...) sem examinar o Orientalismo como um discurso, não se pode compreender a disciplina extremamente sistemática por meio da qual a cultura europeia foi capaz de manejar – e até produzir – o Oriente política, sociológica, militar, ideológica, científica e imaginativamente durante o período do pós-iluminismo. (2007, p. 29).

Assim, é correto afirmar que o que ocorre no âmbito dos discursos atuais a respeito do Oriente tem sua raiz bem mais distante temporalmente do que podemos imaginar. E devemos compreender que há um sistema de interesses que vem construindo o que o autor chama de Orientalismo.

A respeito de como o Oriente tem sido representado nas diversas produções e de como houve uma corrida descontrolada por parte dos EUA em justificarem as reações e invasões ao Iraque¹⁶ e Afeganistão¹⁷, após o “atentado terrorista” às Torres Gêmeas, em 11 de setembro de 2001, Said faz uma explanação de forma objetiva e direta de todos os aparatos que foram lançados mão para a construção de um discurso, chamando a atenção para as generalizações e a forma como Islã e o muçulmano são representados nas produções. Diz ele:

Hoje em dia, as livrarias norte-americanas estão lotadas de impressos de má qualidade ostentando manchetes alarmistas sobre o Islã e o terror, o Islã dissecado, a ameaça árabe muçulmana, tudo escrito por polemistas políticos que alegam deter conhecimentos oferecidos a eles e a outros por especialistas que, supostamente, atingiram o âmago desses estranhos e remotos povos orientais que tem sido um espinho tão terrível em “nossa” carne. Toda essa sabedoria belicosa é acompanhada pelas onipresentes CNNs e Foxes deste mundo, juntamente com quantidades miríficas de emissoras de rádio evangélicas e direitistas além de incontáveis tablóides e até jornais de porte médio, todos reciclando as mesmas fábulas

¹⁶ A Invasão do Iraque em 2003, que começou a 20 de março de 2003 e terminou em 1 de maio do mesmo ano, foi a primeira etapa do que se tornaria um longo conflito, a Guerra do Iraque. Foi lançada com o nome de "Operação Liberdade do Iraque" pelos Estados Unidos e aconteceu no contexto da Guerra Global contra o Terrorismo. A invasão durou apenas 21 dias e foi bem sucedida. Os americanos receberam apoio militar do Reino Unido, da Austrália e da Polônia. O objetivo era derrubar o regime baathista de Saddam Hussein. A fase da invasão do conflito foi curta e consistiu em combate convencional e na ocupação de boa parte do Iraque, resultando na destituição do governo que estava no poder. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Invas%C3%A3o_do_Iraque_em_2003. Acessado em: 25/09/2017.

¹⁷ A invasão do Afeganistão pelos Estados Unidos ocorreu após os ataques de 11 de setembro no final de 2001, apoiado por aliados próximos. O conflito também foi conhecido como guerra dos Estados Unidos no Afeganistão. Os seus objetivos públicos eram dismantlar a Al-Qaeda, e negar-lhes uma base segura de operações no Afeganistão removendo o Taliban do poder. O Reino Unido foi um aliado fundamental dos Estados Unidos, oferecendo suporte para a ação militar desde o início dos preparativos para a invasão. Em agosto de 2003, a OTAN envolveu-se como uma aliança, que assumiu o comando da Força Internacional de Assistência à Segurança. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Invas%C3%A3o_do_Afeganist%C3%A3o_pelos_Estados_Unidos. Acessado em: 25/09/2017.

inverificáveis e as mesmas vastas generalizações com o propósito de sacudir a “América” contra o diabo estrangeiro¹⁸. (SAID, 2007, p. 16).

Nessa abordagem do autor percebemos que seu estudo sobre Orientalismo está sempre muito atual e entra na ordem do dia sua preocupação com a forma como os discursos sobre o Oriente são abordados e chegam a nós, como a mídia tem representado o Islã e como essas generalizações são perigosas e de uso intencional pelos Estados Unidos. A respeito das generalizações Kamel enfatiza:

Hoje, porém, são os setores radicais do Islã, minoritários, mas estridentes, que borram a imagem dessa religião, reavivando a sua reputação, justa ou falsa, de violência e crueldade. (...) quero mostrar que muitos, diante da violência desses radicais acabam confundindo a parte com o todo. (KAMEL, 2007, p. 125)

É perceptível que toda generalização é problemática e traz consequências justamente sobre este *Outro* de quem se fala. Kamel (2007) faz várias ressalvas a respeito de como os diversos discursos sobre o Islã, nos últimos anos, tem alimentado uma visão de que se trata de uma religião violenta.

Neste aspecto, o filme vem como objeto indispensável na manutenção desses discursos, elaborando, assim, uma imagem do Oriente e, conseqüentemente, do Islã um tanto negativa. Mucellin (2002) chama a atenção para o fato de que, cada vez mais, diversas produções têm enfatizado este discurso, assim, “num mundo cada vez mais globalizado, a imposição da cultura ocidental se faz sentir de forma intensa nas obras cinematográficas” (2002, p. 32). O autor enfatiza ainda:

Com os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 contra os Estados Unidos, o islamismo foi execrado por muitos. Estabeleceu-se uma luta do “bem” contra o “mal”. Mais uma vez o maniqueísmo a serviço de uma grande potência. A cobertura jornalística da Guerra do Afeganistão, onde os fundamentalistas do Taliban foram derrotados, constituiu um exemplo emblemático de parcialidade, desinformação e superficialidade. (Idem, p. 32).

A partir dessa colocação do autor fica perceptível, portanto, que o cinema, como os demais instrumentos da mídia, contribuiu de forma contundente na construção de discursos que vêm se impondo enquanto “verdades” a respeito do *Outro* que, no caso em discussão, é o islamita, o Oriente. O tema Orientalismo passa a ser extremamente atual e nos leva a pensar justamente como se consegue alimentar um discurso tão negativo e excludente a respeito de uma região.

¹⁸ Cfr. nota 4.

A indústria cinematográfica nos Estados Unidos é um negócio no qual se movimenta bilhões de dólares e, como toda indústria, deve-se produzir aquilo que lhe dará mais lucro. Após o 11 de setembro de 2001, produções a respeito do “atentado terrorista” às Torres Gêmeas começam a chegar ao mercado, trazendo justamente o que Mucellin (2002) irá denominar de “maniqueísmo a serviço da potência”.

Assim, não é difícil perceber as intencionalidades das produções fílmicas e como elas podem ser instrumentos de formação de consciência e identidade. Nesse aspecto, podemos, inclusive, compreender o motivo pelo qual o filme *Guerra ao Terror* (2008) foi tão premiado e anunciado com tanta veemência. Dirigido por Kathryn Bigelow, o filme ganhou seis Oscars¹⁹ estando concorrendo com o filme *Avatar*²⁰ (2008) dirigido por James Cameron. Ambos tratando praticamente do mesmo tema (invasão), enquanto um, busca impor a visão de necessidade da mesma, o outro vem fazendo uma crítica a tudo que tem a ver com a imposição de uma cultura sobre outra ou de uma presença que tem como objetivo apenas se impor enquanto superiores.

De fato, o filme *Guerra ao Terror* não deixa muito a desejar no que se refere à produção e efeitos especiais. No entanto, se analisarmos o conteúdo e que o mesmo, tem como objetivo alimentar e justificar o discurso do governo em favor das invasões ao Iraque, discurso esse que põe os Estados Unidos no lugar de salvadores do mundo, veremos que se trata de um investimento à serviço do Estado e que tem o intuito de manipular as mentes de forma a construir um discurso militarista e impor ao mundo uma opinião e valores maniqueístas que têm sido largamente utilizados pelo cinema Hollywoodiano.

¹⁹Venceu nas categorias melhor filme, direção, roteiro original, montagem, edição de som e mixagem de som. Disponível em: <http://g1.globo.com/Sites/Especiais/Noticias/0,,MUL1519645-16306,00-COM+SEIS+PREMIOS+GUERRA+AO+TERROR+DERROTA+AVATAR+E+E+O+VENCEDOR+DO+OS+CAR.html>. Consulta em: 22/05/2017.

²⁰ Filme produzido em 2008, dirigido por James Cameron. Nacionalidade EUA. Orçamento de 237 milhões. Sinopse: Jake Sully (Sam Worthington) ficou paraplégico após um combate na Terra. Ele é selecionado para participar do programa Avatar em substituição ao seu irmão gêmeo, falecido. Jake viaja a Pandora, uma lua extraterrestre, onde encontra diversas e estranhas formas de vida. O local é também o lar dos Na'Vi, seres humanóides que, apesar de primitivos, possuem maior capacidade física que os humanos. Os Na'Vi têm três metros de altura, pele azulada e vivem em paz com a natureza de Pandora. Os humanos desejam explorar a lua, de forma a encontrar metais valiosos, o que faz com que os Na'Vi aperfeiçoem suas habilidades guerreiras. Como são incapazes de respirar o ar de Pandora, os humanos criam seres híbridos chamados de Avatar. Eles são controlados por seres humanos, através de uma tecnologia que permite que seus pensamentos sejam aplicados no corpo do Avatar. Desta forma Jake pode novamente voltar à ativa, com seu Avatar percorrendo as florestas de Pandora e liderando soldados. Até conhecer Neytiri (Zoe Saldana), uma feroz Na'Vi que conhece acidentalmente e que serve de tutora para sua ambientação na civilização alienígena. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-61282/>. Acessado em: 22/06/2017.

Essas e outras questões serão colocadas ao longo desse capítulo no qual buscaremos compreender como, a partir de um jogo de intencionalidades e construção de discursos, o *Outro* tem sido representado pelo cinema hollywoodiano num momento de crise e de paranóia que se instalou na nação durante o período pós *11 de setembro*.

Vemos também as interferências políticas e como o discurso cinematográfico acaba por ser instrumento de propaganda para o Estado e de como, no período Bush (2001 – 2009), o cinema foi usado largamente para impor uma representação dos Estados Unidos enquanto “salvadores do mundo” e a solução para as demandas mundiais em relação aos acontecimentos atuais no âmbito do que foi denominado “período de Terror”.

Assim, analisaremos, nesse capítulo, filmes produzidos entre os anos de 2002 e 2009, os quais trazem no âmago de seu enredo o tema terrorismo ou o acontecimento de 11 de setembro de 2001, quando dois aviões se lançaram sobre o World Trade Center. Assim perceberemos os discursos que foram construídos a respeito de tal acontecimento e como alguns filmes produzidos no período têm sido instrumento utilizado largamente para representar o *Outro* oriental de forma estereotipada e enquanto o inimigo patente, não apenas da nação estadunidense, mas do mundo.

Tomamos como critério para escolha dos filmes alguns pontos, tais como: tema que esteja relacionado à queda das Torres Gêmeas, causada pelo impacto de dois aviões que foram direcionados às torres e filmes que a partir de tal evento, mesmo que de forma latente, traga no interior de seus discursos uma construção estereotipada do *Outro* oriental, islamita.

2.1- Heróis por circunstância em *Voo 93*

O filme *Voo 93* (2005) conta a história do sequestro de um avião da United Airlines, no dia 11 de setembro de 2001, o vôo 93. Baseado em relatos de familiares das vítimas²¹, o filme tenta trazer uma idéia do que aconteceu dentro daquele avião, a partir de testemunho de familiares que de alguma forma conseguiram se comunicar com os tripulantes do avião. Assim, o filme se desenvolve a partir da ação dos sequestradores e continua com os passageiros entre uma ameaça e outra tentando entrar em contato com pessoas que não estavam a bordo. O filme é um drama e faz jus ao gênero, visto que tenta

²¹Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,AA1258980-7086.00-VOO+CONTA+A+HISTORIA+DO+AVIAO+QUE+NAO+ATINGIU+ALVO+EM.html>. Acessado em: 25/09/2017

focar a atenção do espectador também para o drama das famílias que recebem as ligações telefônicas. Havendo assim, alguns momentos de conversas extensas, choro e medo.

O diretor e também roteirista Paul Greengrass tem uma filmografia diversificada, entre os quais podemos destacar a comédia dramática *Livre para Voar* (1998), a *Domingo Sangrento* (2002), os dois últimos filmes da trilogia *Bourne* (2004/2007), e o filme *Zona Verde* (2010), que também será objeto de análise nesse trabalho. O roteiro do filme em análise busca enfatizar não apenas as ações dentro do avião, mas, também traça um percurso entre cenas dos familiares e dos setores de segurança que tentam entrar em contato com aqueles que têm o controle do avião e com cenas dos aviões sendo lançados sobre as Torres Gêmeas. Construindo assim um enredo capaz de dar conta de 1h e 45 minutos de duração.

Paul Greengrass escolheu atores pouco conhecidos, estando entre eles o ator Khalid Abdalla, que interpreta Freddy em *Zona Verde*, sendo em *Voo 93*, Ziad Jarrah, um dos homens, aquele que irá tomar o controle do avião, isto é, Ziad Jarrah será o piloto dentre os sequestradores. A trilha sonora do filme ficou a cargo de John Powell²². O roteiro se desenvolve em um tom de drama que se apresenta em cada ligação feita pelos personagens para seus parentes, ao fundo uma música que traz um tom também de suspense.

Os atores que interpretam os sequestradores do avião são Lewis Alsamari, interpretando Saeed Al Ghamdi líder do grupo, Omar Berdouni, com o personagem de Ahmed Al Haznawi e Jamie Harding, interpretando Ahmed Al Nami. O filme tem início com os personagens saindo de casa, como é o caso do piloto que, beijando os filhos, se despede estando eles ainda dormindo. Paralelo a essa cena temos os personagens Saeed Al Ghamdi, Ahmed Al Haznawi, Ahmed Al Nami se barbeando e se depilando, isto certamente para não gerar suspeita. Vemos nessa cena um recado de que os estereótipos construídos na mídia são tão frequentes que a retirada de uma barba faz com que os personagens saiam do lugar desconfortável de suspeitos. O que nos leva a perceber que certamente orientais e islamitas são alvos de tais estereótipos constantemente. Entre os passageiros temos o ator Christian Clemenson, interpretando Thomas Burnett, um dos quais passa muito tempo se comunicando com a esposa e sabendo das notícias a respeito da queda das Torres Gêmeas e também interagindo com o grupo que decide tomar o avião, como veremos mais adiante.

Em um determinado momento do vôo, os personagens que farão o papel dos sequestradores começam a colocar faixas vermelhas em suas cabeças, diferenciando-se, assim, dos demais passageiros. Não há como saber se isso aconteceu naquele avião, o que

²² Compositor, maestro e produtor inglês de trilhas sonoras. Inicialmente treinou como violinista enquanto criançaantes de estudar em Trinity College of Music de Londres.

podemos entender é que se tenta enfatizar que de alguma forma o estrangeiro, o *Outro* se diferencia do *Eu*. É a partir dessa diferença, construída no interior dos discursos, que se tenta impor “verdades” que buscam traçar um perfil do *Outro* enquanto violento, indesejado, bárbaro e que tem como principal objetivo ameaçar a segurança do *Eu*, que no caso do filme é o estadunidense. Vejam na imagem (Figura 1) quando um deles coloca a faixa.



Figura 1 Homem colocando faixa vermelha na cabeça e com face ameaçadora. (Voo 93, 2006. 00h.23min.46seg.)

Com uma fisionomia ameaçadora, o homem começa a colocar a faixa, ao fundo uma música trazendo um tom de suspense à cena, e de repente vários outros começam também a colocarem faixas vermelhas, mediante os olhares dos passageiros que se apresentam com um estranhamento ou com o sorriso meio sarcástico nos lábios e um ar de crítica.

O que vemos nessa produção é a demonstração de patriotismo juntamente com a exaltação da “coragem” dos tripulantes que, diante da certeza da morte, decidiram tomar o controle do avião e também uma tentativa de manter viva na memória a “grande violência” dos atos cometidos pelos “terroristas” que agora se tornam alvo da retaliação do governo estadunidense.



Figura 2 Momento em que um dos sequestradores toma o comando do avião. (Voo 93, 2006. 00h. 29min.12seg.)

Na imagem (Figura 2) temos um dos homens que sequestraram o avião tomando o controle do mesmo, eles já haviam, nesse momento matado, os dois comandantes de voo. Nesse momento, são sons diversos que tomam lugar, visto que falas são proibidas, só se ouve o ruído dos choros e sussurros de medo.

Cada foco da câmara aos rostos dos sequestradores, seguida da música de suspense, tem justamente como objetivo gerar no espectador o desconforto do medo, do terror, da impotência, diante dos momentos que se seguiram na trama e levá-lo a pensar nessa impotência diante do inimigo com um sentimento de vingança, gerando uma identificação com as vítimas que, desesperadas, conseguem ligar para pessoas que não estão no avião, fazendo conhecido aos seus familiares o que está ocorrendo com eles.

É essa identificação com o *Eu* estadunidense, “vítima” de um tão “terrível ataque”, que vem construindo no interior dos discursos um *Outro* mal, “islamita terrorista”, oriental. Esses discursos têm o poder de construir uma imagem do *Outro* um tanto caricata, baseando um todo a partir de uma pequena parcela que muitas vezes é também construída pela mídia para fomentar o desejo da sociedade por “justiça”.

Como podemos perceber a construção de um inimigo, parte do que Todorov denominou de “sentimento de medo”. Este sentimento foi largamente utilizado como justificativa para as ações dos EUA e para as suas invasões no território do Iraque (2003) e Afeganistão (2001). O medo foi uma arma poderosa nas mãos do governo estadunidense que, por exemplo, disseminou a ideia que havia armas de destruição em massa sob o poder

de Saddam Hussein²³. Portanto, trazer esse discurso para o interior das produções cinematográficas é também uma estratégia para endossar a existência de um perigo que o “inimigo” representa para todo o “mundo”. A respeito desse *medo* Todorov enfatiza.

A reação excessiva, ou deficientemente focalizada, por parte dos países do medo manifesta-se de duas maneiras: ela se produz nos próprios territórios ou no território de outros países. Esta segunda eventualidade significa ceder à tentação da força e responder as agressões físicas, através de um desdobramento de recurso militares desproporcionados e por atos de guerra. (2010, p.15).

O que podemos compreender, no entanto, é que diante desse cenário de ações e reações às agressões, os EUA lançaram mão de diversos recursos para endossar a necessidade de um contra-ataque àqueles que lhes eram “ameaça”. E, assim, o filme, como demais meios midiáticos, entra na ordem do dia para se fazer ouvir os discursos baseados no interesse dos que estão no poder.



Figura 3 Um dos tripulantes falando com a esposa que estava em casa. (Voo 93, 2006. 00h. 57min.14seg.)

As notícias dos “ataques” as Torres Gêmeas começam a chegar aos passageiros do voo 93, enquanto eles entram em contato com familiares. Assim, o medo se apodera de alguns deles que entendem que aquele sequestro se trata de uma missão suicida. Momentos seguintes os mesmos decidem tomar o avião e se planejam para invadir a cabine. Como vemos na imagem (Figura 3), em que o personagem está se comunicando com a esposa, a

²³ Saddam Hussein (28 de abril de 1937 — Bagdá, 30 de dezembro de 2006) foi um político e estadista iraquiano; foi o quinto presidente do Iraque de 16 de julho de 1979 a 9 de abril de 2003. E também acumulou o cargo de primeiro-ministro nos períodos de 1979–1991 e 1994–2003. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Saddam_Hussein. Acessado em: 25/09/2017.

expressão de medo e preocupação é patente, no entanto, vemos ainda uma compreensão do que está acontecendo.

No momento em que começam a se organizarem para tomar o avião, as ligações para os que estavam em casa se tornam ainda mais dramáticas, o poder da linguagem fílmica consegue fazer com que cada cena de despedida, de apoio e de incentivo para eles fazerem o que estão planejando, tenha como resultado justamente construir os heróis da história e, conseqüentemente, o vilão, enquanto aquele é a representação da “bondade” e consciência de uma “verdadeira missão”, esse é a representação da “maldade” que vem para destruir.

Quanto à forma como o *Outro* oriental é representado nesse filme, vemos muito sutilmente uma fala de um dos personagens que, ao ligar para a esposa, diz “Tem uns homens muito maus no avião, parecem ser do Oriente Médio”. Poderíamos dizer que a generalização e o discurso estereotipado a respeito de um lugar, não poderia ser mais evidente e mais grotesco do que este que vemos na fala do personagem.

Outro passageiro de nome Todd Beamer (David Alan Basche) ligou para um escritório da Verizon Office²⁴, no qual quem atende é Liza Jefferson (Monnae Michael), supervisora de turno, Todd se identifica e diz que está no avião que foi sequestrado, Liza permanece ao telefone e diz que estará lá enquanto ele precisar. Assim, vemos se estabelecer uma relação de cumplicidade entre ambos, ao ponto antes de os passageiros decidirem tomar o avião, Todd pede a Liza para rezar com ele o Pai Nosso. A cena do momento em que eles começam a rezar é um tanto dramática, arrancando lágrimas dos olhos de Liza, as fisionomias daqueles que começam a ouvir, baixando a cabeça ou ouvindo silenciosos, nos remete a pensar na imposição de uma religião enquanto “verdade”. Os demais personagens demonstram um respeito para com aquela atitude, esperando ele terminar a oração para iniciarem o ataque contra os sequestradores.

Se esses e outros diálogos ocorrerem não há como sabermos. No entanto, o que podemos perceber é que esse tipo de discurso tem conseqüentemente, o objetivo de sobrepôr uma cultura sobre outra. E que em um momento como esse se estabelece inclusive, uma forte guerra cultural. É o choque das civilizações é o Ocidente versus Oriente, Cristianismo versus Islamismo, numa luta constante, na qual aquele é o “civilizado” e esse o “bárbaro”. E,

²⁴ Escritórios Call Center com instalações em todo o mundo localizadas perto de centros tecnológicos em grandes cidades internacionais. Disponível em: <https://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.verizon.com/about/careers/we-are-global&prev=search>. Acessado em: 28/06/2017.

assim, vemos se construindo, até mesmo em um filme baseado em fatos reais²⁵, uma rede de discursos com o poder de silenciar o *Outro*.

Portanto, é inocente imaginar que tal produção não virá permeada de estereótipo e que não é o resultado de um organismo de poder que quer fazer dizer os discursos que se apresentam a respeito desse *Outro* inimigo, com o qual se deve entrar em guerra se possível for. A idéia, portanto, não é construir apenas um discurso sobre aqueles que executam o ato, mas sim do sistema que os governam. Assim, podemos refletir justamente no fato de pensar o todo a partir de uma pequena partícula, como já mencionamos, ocorrendo, assim, o que podemos chamar de generalização inconsequente.

2.2- Inimigo Latente e Destruição Patente em *As Torres Gêmeas*

Dirigido por Oliver Stone, e escrito por Andrea Berloff o filme *As Torres Gêmeas* (2006) conta a história de dois soldados integrantes do Departamento da Polícia Portuária que, ao entrar no edifício para tentar ajudar na evacuação, ficam soterrados depois de um segundo avião atingir a segunda torre, sendo os únicos, dos soldados que ficaram soterrados que sobreviveram, sargento John McLoughlin (Nicolas Cage) e Will Jimeno (Michael Pena) são os personagens centrais da trama.

O filme inicia com a saída de cada um dos soldados que iriam para suas atividades diárias, sem saberem o que lhes esperavam no decorrer do dia. Estando alguns no Departamento, os que estavam na rua fazendo a rota diária receberam o comando para retornar ao Departamento e acompanhar o sargento McLoughlin até as Torres. Já estando no local os soldados que decidiram seguir o sargento se preparam para subir para tentar ajudar na evacuação das Torres. Estando em um prédio de um shopping que ficava por traz de uma das Torres, eles são surpreendido com um estrondo, a segunda torre havia sido atingida por outro avião e começa a cair, de repente o lugar, onde os soldados estavam, com o impacto, começa a cair sobre eles. Vejamos na imagem (Figura 4) o medo e o pavor na fisionomia de Jimeno.

²⁵Conforme consta em [http://www.interfilmes.com/filme_16106_Voo.93.O.Filme-\(Flight.93\).html](http://www.interfilmes.com/filme_16106_Voo.93.O.Filme-(Flight.93).html) o filme Voo 93 foi “escrito a partir dos fatos relatados por parentes e gravações das derradeiras ligações entre passageiros e parentes. Vôo 93 é um tributo a esses heróis da era moderna e reafirmam o conceito de que sacrifício de suas vidas jamais será esquecido”. Acessado em: 25/09/2017.

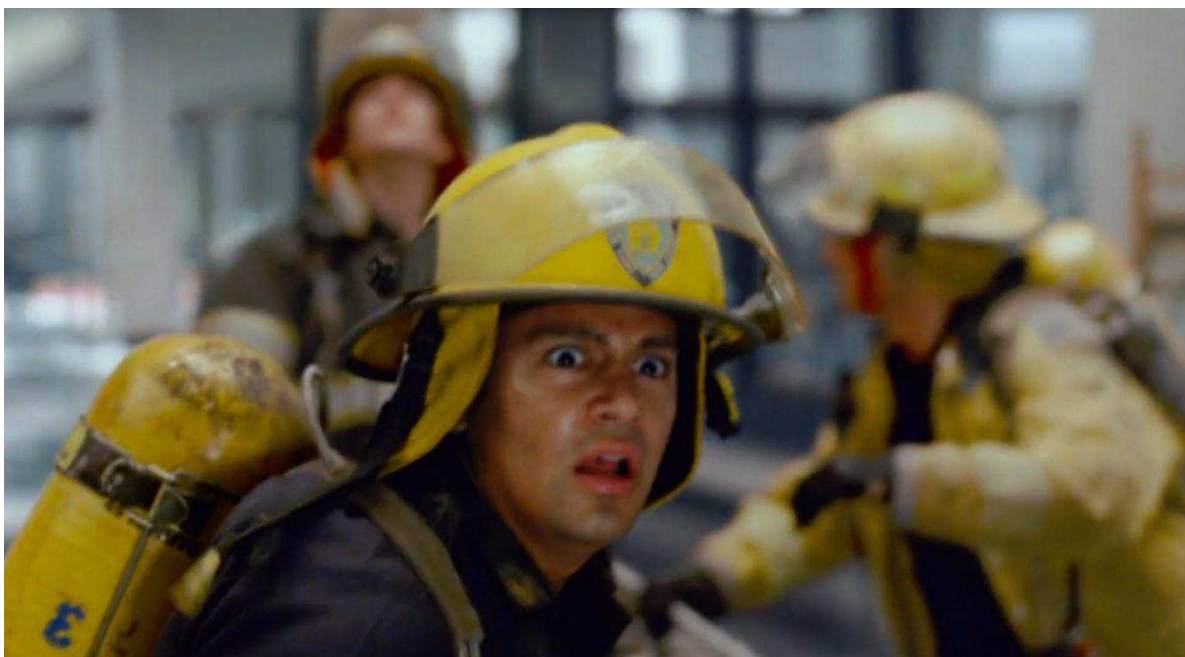


Figura 4 Momento em que a 2ª Torre cai, e a face de desespero de Jimeno. (As Torres Gêmeas, 2005. 00h24min34seg.)

A partir do momento que a segunda torre cai e os soldados ficam soterrados nos escombros, se desenrola um enredo dramático entre cenas com as famílias dos dois policiais que sobreviveram, isto é, John McLoughlin e Will Jimeno, e dos momentos de desesperos deles enquanto presenciam a morte de um amigo. No íterim dos acontecimentos entre famílias desesperadas e silêncio profundo na escuridão do lugar onde os dois soldados se encontram, Jimeno tem um sonho no qual ele diz ter visto Jesus. A imagem que aparece na tela (Figura 5) é muito conhecida pelos católicos como “Coração de Jesus”, o qual vem em sua direção com uma garrafa de água. Não há conhecimento de que o Will Jimeno tenha tido esse sonho, no entanto, colocá-lo no filme tem como objetivo enfatizar justamente a supremacia do cristianismo ocidental, que sempre tem se imposto em detrimento das religiões orientais.

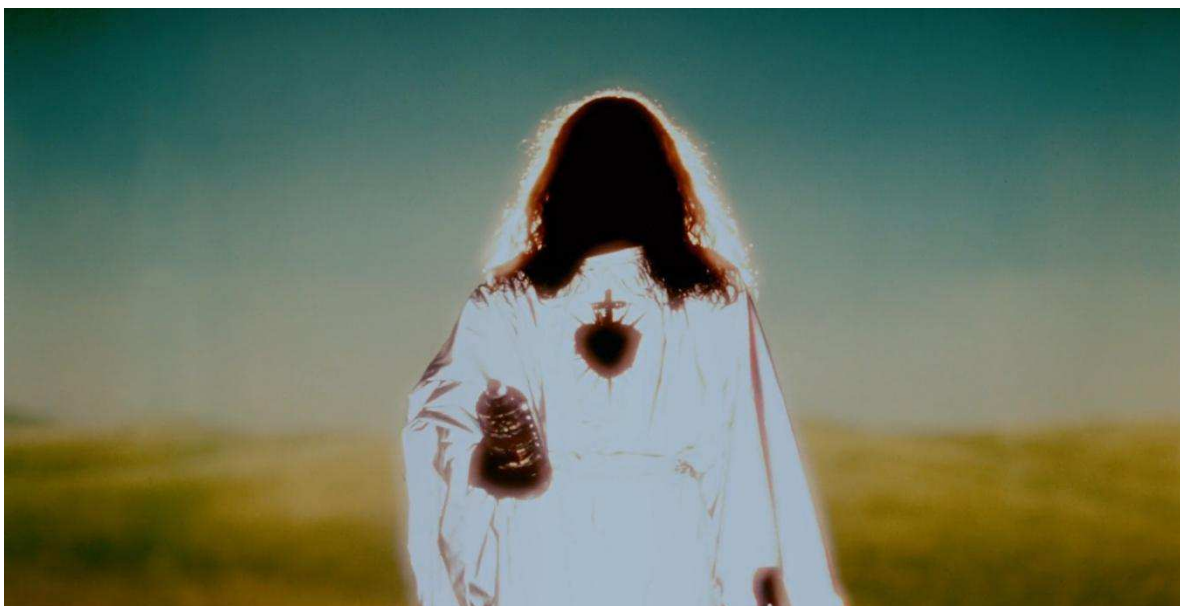


Figura 5 Imagem que aparece na visão de Jimeno. (As Torres Gêmeas, 2005. 01h12min.41seg.)

Como podemos perceber, as lutas culturais existentes no interior dos discursos são patentes e, em qualquer tempo que se falou sobre as relações entre cristianismo e islamismo, percebe-se os conflitos existentes e que no mundo atual tem se acentuado trazendo um rastro de violência que, embora não seja algo novo, é, no entanto, algo que se quer representar como assustador. E é essa a forma como o Ocidente busca representar o Oriente, como o responsável pela violência histórica que tem se presenciado entre ambos. Segundo Huntington (1997),

Alguns ocidentais, dentre eles o presidente Bill Clinton, tem afirmado que o Ocidente não tem problemas com o Islã, mas apenas com os violentos extremistas fundamentalistas islâmicos. Mil e quatrocentos anos de História provam o contrário. As relações entre o islamismo e o cristianismo, tanto ortodoxo como Ocidental, foram frequentemente tempestuosas. Cada um foi o Outro do outro. (HUNTINGTON, 1997, p. 262).

Podemos perceber que, ao se referir à relação entre Ocidente e islamismo, a análise do autor se torna um tanto atual, pois essa relação conflituosa, que também tem início desde muito tempo continua muito presente. Portanto, vemos que a produção cinematográfica tem representado esses conflitos a partir de seu lugar social representando o *Outro* islâmico de forma negativa e extremamente generalizada.

A cena da empregada da casa de Jimeno, prostrada diante de algumas imagens católicas e velas acesas, faz também menção ao cristianismo ocidental. E podemos mencionar ainda o personagem Dave Karnes (Michael Shannon), sargento da marinha, que decidiu ir para Nova Iorque para ajudar nas buscas. Dave foi comunicar ao pastor da igreja onde estava e disse que Deus tinha falado ao seu coração para que ele fosse e que isso seria

uma missão. Dave foi à busca de sobreviventes durante a noite, quando ninguém estava mais procurando e gritava: “Marinha dos Estados Unidos! Se tiver alguém, bate ou grita”!

As representações do *Outro* no filme são um tanto latente e o perceberemos quando vemos a ênfase ao heroísmo do *Eu*, ao drama vivido pelas famílias e como é representado o impacto na sociedade mundial durante os noticiários que começam a aparecer no enredo, os mesmos, noticiam a tragédia e em seguida aparecem na cena as fisionomias assustadas e tristes das pessoas de “todo o Mundo”.

As cenas são tomadas de repente por um silêncio ensurdecedor e lembranças das famílias que vão aparecendo na tela enquanto eles não dizem nenhuma palavra. De repente o sargento McLoughlin diz: “Eu trouxe eles, o que foi que a gente fez”? De fato! Embora ambos tenham sobrevivido, o que faz do caso uma história para o cinema, a entrada dos soldados da polícia portuária naquele edifício, não contribuiu em nada, não conseguiram salvar nenhuma vida, e teve a maioria da equipe morta com o ataque a segunda torre. Nisso percebemos que surge no interior das produções uma busca frenética por construir enredos que tratem do tema para que a população “mundial” veja o que eles passaram, e assim, nessa busca se criam heróis e constroem a visão de um *Outro* inimigo que vem para destruir a paz dos cidadãos daquela nação.

Vemos no filme que todo sofrimento e todo drama vivido pelas famílias foi enfatizado largamente. Isso vem justamente com o intuito de gerar no espectador uma identificação com o sofrimento e, assim, construir uma reação de repúdio ao ataque e àqueles que o causaram. O problema da intenção está, no entanto, justamente na generalização que se faz em relação ao *Outro*, tomando a parte pelo todo, fazendo com que esse repúdio se estenda, principalmente, contra a região do Oriente Médio e também a religião islâmica. Filmes que se produziram depois do 11 de setembro não hesitam em denominar os inimigos da nação.

Dave conseguiu ouvir os batidos de Jimeno e percebeu que ali havia sobreviventes, perguntou quem estava em baixo e quando eles se identificam e perguntaram quem era ele, o mesmo responde: “É a marinha, você é a nossa missão”. As instituições de poder se apresentam nas mais simples frases. E certo é que os Estados Unidos são um país que buscam, através dos discursos, exaltarem os seus lugares de poder. Dave é a representação desses lugares, e se coloca no enredo justamente como a representação da própria nação que nos discursos que se seguem após *11 de setembro* se coloca como a salvadora do mundo.

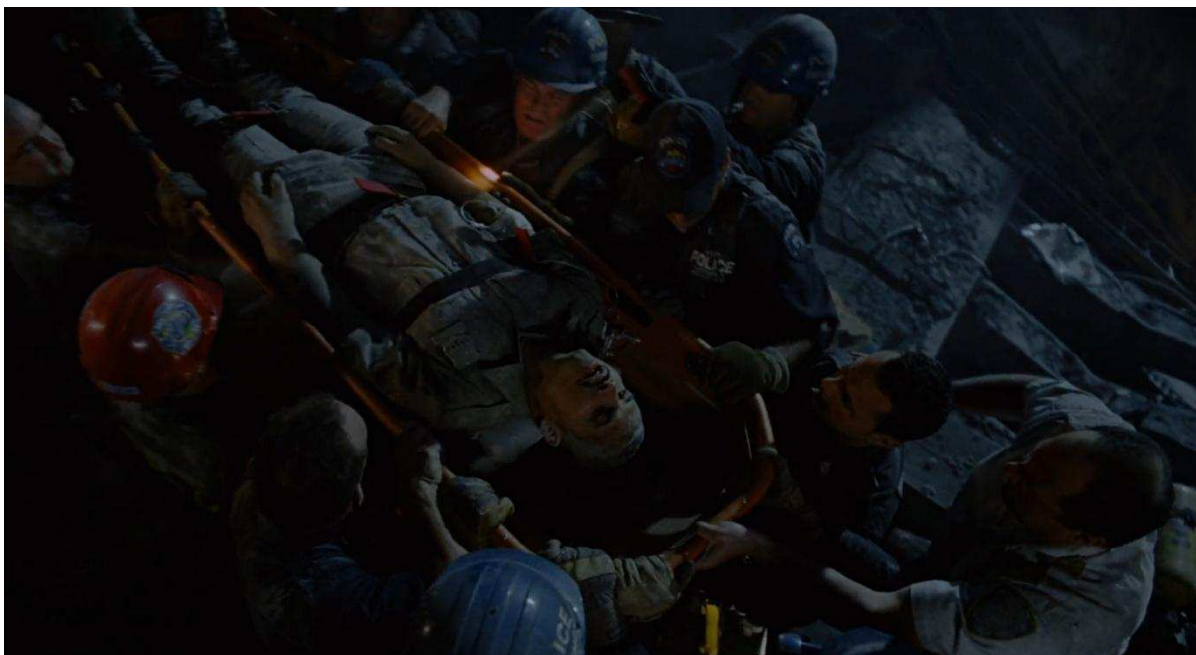


Figura 6 Retirada de Will Jimeno. (As Torres Gêmeas 2005. 01h.37min.42seg.)



Figura 7 Retirada do Sargento John McLoughlin. (As Torres Gêmeas, 2005. 01h.53min.17seg.)

Em seguida à retirada dos dois soldados dos escombros (Figuras 6 e 7), cenas que trazem uma dramatização ao filme e que tem como objetivo representar o heroísmo e bondade tão enfatizados nos filmes que são qualidades sempre do *Eu* estadunidense, aparece na tela Dave que atendendo ao telefone diz a alguém que não irá embora agora afirmando: “vão precisar de mais homens aqui, para se vingar disso”.

A voz do sargento McLoughlin se faz ouvir na tela enquanto passam cenas deles em um encontro com os sobreviventes, depois de dois anos, dizendo:

O 11 de setembro nos mostrou do que o ser humano é capaz de fazer, a maldade, mas também trouxe uma bondade que esquecemos que poderia existir, pessoas cuidando umas das outras, por nenhum outro motivo, a não ser fazer o que tinha que ser feito. É importante que falamos desse lado bom, e nos lembremos, que houve muita bondade naquele dia.

O discurso que se forma nesse momento final do filme traz justamente o que tentamos analisar no decorrer dessa pesquisa que é a exaltação de *Eu* em detrimento do *Outro*, a maldade de que o personagem fala é sempre desse *Outro*, enquanto que o *Eu* se supera cada vez mais em exercer a “bondade”. Não é novidade que a produção traga este discurso, pois vemos que esse investimento em se fazer acreditar que eles são a representação da “bondade” é algo extremamente corrente nas produções cinematográficas Hollywoodianas, trazendo um discurso cheio de estereótipos a respeito do *Outro*, que nas produções em questão se configura em toda comunidade islâmica e o Oriente Médio como um todo, visto que a generalização é especificidade patente nos discursos construídos pela maioria da população dos Estados Unidos e conseqüentemente nas diversas produções cinematográficas.

2.3- Trazer à Memória para ser “Curado” em *Reina Sobre Mim*.

O filme *Reina Sobre Mim* (2007) é um drama escrito e dirigido por Mike Binder e produzido por Jack Binder, e conta a história de Charlie Finema (Adam Sandler). Charlie perdeu sua família no ataque “terrorista” de *11 de Setembro* e mediante o trauma da perda, não se recuperou, demonstrando uma personalidade bipolar e extremamente paranóica, com sérias dificuldades de se relacionar com as pessoas do seu convívio anterior à tragédia. Ele se afastou totalmente dos sogros evitando qualquer contato.

Alan Johnson (Don Cheadle), um antigo amigo e ex-colega de quarto da faculdade, se reencontra com Charlie, reatando a amizade e ambos começam a ter encontros periódicos. Em muitos momentos desses encontros Charlie tem surtos nos quais acusa Alan dizendo que ele está investigando a sua vida, o seu passado e assim ele grita e quebra o que estiver à mão, principalmente quando de alguma forma Alan tenta iniciar uma conversa com ele sobre o seu passado. Mesmo enfrentando diversos problemas pessoais e conflitos, Alan decide que irá ajudar ao amigo se recuperar da perda. O orçamento do filme foi de 20 milhões, tendo arrecadado \$22, 222, 308, sendo assim uma decepção de bilheteria²⁶.

²⁶ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Reign_Over_Me#cite_note-mojo-1 Acessado em: 31/05/2017

Pensar o filme *Reina Sobre Mim*, a partir do campo da História Cultural, é pensá-lo justamente no que se refere a refletir sobre o indivíduo enquanto agente da história. Embora se trate de uma narrativa de ficção, o filme retrata um momento pós “atentado” que tem consequências não apenas na memória coletiva, mas, principalmente, na memória individual, memória esta, que vem gerando um desequilíbrio no indivíduo por causa da perda e da dor. Memória que não se quer memória que se quer esquecer e, nesse aspecto, o personagem do filme se põe no lugar de esquecimento, no lugar de desapego à memória.

No desenrolar do enredo nos deparamos com uma dificuldade que o personagem encontra em relação a silenciar aquilo que não se quer lembrar, o reencontro com o amigo, os encontros com os sogros e o próprio espaço que o cercam gera um discurso que vem se impondo para manter na memória a lembrança da tragédia e é nesse aspecto que o filme nos proporciona essa análise. Quando em um determinado momento os discursos a respeito do “atentado” começam a ser formados no interior das conversações e que começam a nos apresentar o *Outro* enquanto o violento que chega para destruir os sonhos e uma vida que se seguia, perceberemos nas falas bem de forma sutil a construção dos estereótipos.

Neste aspecto podemos analisar como os discursos são formados e como as imagens do *Outro* são dadas a ler, como no interior dos discursos é construído um *Outro* violento, “bárbaro”, a representação de tudo que é “mal”. Podemos perceber nesses discursos, inclusive, uma imposição de memória, como se não fosse interessante que as demais nações esquecessem o que aconteceu no dia 11 de setembro de 2001, e que a repetição desses discursos verbais e imagéticos é uma estratégia bem elaborada, diga-se de passagem, para evitar justamente esse esquecimento, e assim, poder fazer de tal acontecimento algo que esteja na memória coletiva.

Para Charlie, tudo parece uma ameaça e o que se subentende é que, devido grande trauma sofrido pelo personagem, ele tem o direito de surtar a cada vez que se sente ameaçado e que sua reação deve ser aceita, ao passo que o mesmo está no lugar de quem foi vitimado. No ínterim da produção surge Charlie sentado em um sofá assistindo TV quando aparece uma reportagem que diz:

O nosso canal recebeu evidencia credível de uma ameaça terrorista, e Nova Iorque pode ser um alvo. Desta forma o nível de alerta foi elevado. A segurança foi reforçada no metrô, autocarros e aeroporto. Não foram divulgados detalhes dessa ameaça. A polícia não confirma uma ligação com a Al Qaeda. (REINA SOBRE MIM, 2007)



Figura 8 Charlie, assistindo noticiários sobre mais ataques. (Reina Sobre Mim, 2007. 01h.26min.12seg)

Assim, o filme não precisa apresentar cenas de violência, guerras e bombardeios para trazer à tona o discurso sobre o “terrorismo” para a tela e para gerar um conflito no que se refere à relação espectador e o *Outro* representado nas entrelinhas da produção. Os noticiários são largamente persistentes nas telas de TV do filme, mostrando bombardeios, ataques e “terrorismo”, isso não apenas nesta produção, mas em todas que iremos trabalhar ao longo da pesquisa. A cena (Figura 8) faz com que percebamos a solidão e desamparo daquele que havia perdido tudo que amava, é uma imagem que tem como objetivo justamente gerar essa comoção e uma identificação com o personagem que além de tudo é a todo tempo bombardeado com discursos que impedem o esquecimento desejado. Em outra TV em um momento de saída de Charlie aparece o noticiário: “... As demonstrações violentas de hoje são apenas mais um longo capítulo na luta contra o terror” (REINA SOBRE MIM, 2007).

Em uma conversa com o Alan a ex-sogra de Charlie faz referência ao que aconteceu com sua filha e netas e de como Charlie tem reagido à tragédia. De todas as falas generalizadas e cheias de ódio latentes do filme, o da sogra de Charlie é o que mais chega perto de uma incitação a etno fobia, quando, ao se referir aos que lançaram sobre as torres os aviões, diz: “aqueles monstros”.

O personagem Charlie passa a constituir a representação da sociedade que mesmo querendo esquecer o trauma da perda “terrível”, encontra-se obrigado a lembrar, trazer à memória, para que assim possa lutar contra a mesma. No caso de Charlie, lutar contra os “monstros internos” causados pela dor da perda, quanto à sociedade que se coloca como vítima maior e também representante mundial nessa luta, esta deve se colocar na posição de

lutar, isto é, fazer guerra, ação contra, e começa-se a construir inimigos que agora tem face, e nome. Assim a nação estadunidense tem se colocado como defensora, não apenas de si, mas de todos. Perceberemos isso também em outros filmes em falas de personagens que representam o presidente ou vice-presidente.

Charlie, numa ação desesperada, vai à rua com uma arma e ameaça os policiais que se dirigem a ele, os quais conseguem prendê-lo e depois levá-lo para um hospital onde ele fica por um tempo. No momento das audiências, onde será decidido qual será o destino de Charlie, vemos, em alguns testemunhos, falas que têm como objetivo justificar as atitudes insanas de Charlie, tendo como base o trauma que ele enfrentou.

Poderíamos dizer que o que se quer fazer acreditar é que, devido às perdas e traumas enfrentados, devemos entender as atitudes paranóicas de Charlie ao ver ameaça em tudo e de sua dificuldade de se relacionar com os que lhe rodeiam, visto que estes não irão entender suas atitudes que sempre são contrárias ao convívio social. A maneira como se constrói os enredos, portanto, se apresenta justamente, como uma representação de uma mentalidade. A sociedade estadunidense mesmo quando se coloca contra as ações bélicas, se entende como, invencível, imortal e defensora do mundo.

2.4- O poder do discurso imagético em *Guerra ao Terror*

*“A emoção da batalha costuma ser um vício forte e letal, pois a guerra é uma droga”*²⁷

O filme *Guerra ao Terror* 2008 tem início com carros de guerra estadunidenses chegando a uma das ruas de Bagdá, posicionando-se para desarmar uma bomba. Rua bastante agitada com pessoas por todos os lados, cabras caminhando no meio das pessoas, uma nuvem cinzenta de poeira e um aspecto empobrecido da rua. Ao contrário de alguns filmes que trabalharemos mais adiante, os soldados parecem um tanto satisfeitos ao cumprir “a missão”.

Logo nos primeiros 10 minutos de filme a bomba, que os soldados estavam tentando desarmar, explode após um iraquiano digitar um número no celular. O soldado

²⁷ Frase tirada do livro *War is a Force That Gives Us Meaning*, do jornalista e correspondente de guerra **Chris Hedges**. Também utilizada no início do filme *Guerra ao Terror* (2008). Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/guerra-ao-terror/?key=45927> Acessado em: 30/05/2017.

Owen Eldridge (Brian Geraghty) viu o iraquiano com o celular e não atirou mesmo o sargento Sanborn (Anthony Mackie) gritando várias vezes para que ele atirasse, obtendo como resposta de Eldridge “eu não consigo fazer isso”. Identificamos que a narrativa tenta tentando passar para o espectador uma humanidade por parte do soldado que não consegue matar um homem por apenas uma desconfiança de que seria ele o responsável por detonar a bomba. Em consequência, o soldado que estava tentando desarmar a bomba morreu por causa da explosão.



Figura 9 Explosão da bomba que o soldado iria desativar. (Guerra ao Terror 2008. 00h.09min.12seg.)

No entanto, percebemos que não há uma ênfase na morte do soldado, isso porque o objetivo do filme não é a dramatização da guerra e sim gerar a consciência de que tudo que fosse feito naquele lugar fazia parte do trabalho daqueles homens de não apenas libertar aquele povo, como também todo o mundo do “grande mal islâmico”, seja onde for que ele esteja. Sendo assim, era necessária a ação daqueles “heróis” que morreram em nome da missão.

Vemos no decorrer das cenas, um foco da câmara para a quantidade exagerada de lixo nas ruas, fazendo com que pareça com a imagem do abandono e destruição. Nesse sentido, perceber que o filme é um instrumento que consegue entrar em todas as instâncias das discussões, levando o espectador a passear em diversas áreas do discurso que se quer fazer ouvir. Vemos que o objetivo é buscar alcançar todas as sensibilidades, fazendo com que se acredite justamente que aquele lugar precisa realmente de uma reconstrução, a qual quem irá fazer são os Estados Unidos.

O novo especialista em desarmar bombas é um ser que não consegue trabalhar em equipe, é alguém que age de forma independente às ordens dos seus superiores,

demonstrando insubordinação às leis vigentes, mas que faz o seu serviço de forma a resolver os problemas que aparecem. Assim, podemos considerar o personagem William James, (Jeremy Renner) como uma conveniente representação dos EUA que se mostra como aquele que tem coragem de fazer o que as demais nações não fizeram e aquele que vai de encontro aos discursos que se formam no mundo a seu respeito, mas que faz o que deve ser feito e ainda livra “todo mundo” do risco, pois ele (Will) sempre consegue desarmar as bombas, deixando evidente que não parar diante de algumas regras ou críticas faz com que todos sejam beneficiados. Assim, fica um tanto conveniente nos fazer pensar o insubordinado dessa forma.

Em um diálogo com William James o sargento JT Sanborn fala sobre uma atitude irresponsável de Will quando estavam em atividade e o sargento Sanborn diz que o que ele fez em campo não foi legal e a resposta que recebe de James é: “Eu sei, mas você vai entender”. Assim, podemos perceber que o que se busca construir é aquele discurso de que, embora muitos não entendam as atitudes bélicas estadunidenses, certamente com o tempo a compreensão virá, visto que eles têm buscado “salvar a humanidade do tão terrível mal”. Pois, pensando a frase no sentido literal do filme, não há muito para se entender numa atitude arrogante e irresponsável, na qual foi colocada sua vida e a dos demais em risco.

Assim, fica a pergunta: como podemos entender as atitudes estadunidenses quando vemos um rastro de destruição e de atitudes voltadas para interesses econômicos e políticos que pouco tem a ver com implantação de paz? Podemos perceber que o que aconteceu nos EUA, no *11 de setembro*, tem sido usado como pano de fundo para mais uma guerra sem fundamento e construída sob a égide de muitas mentiras, as quais, sendo repetidas várias vezes se impuseram enquanto “verdade” pelo mundo.

Vemos nas cenas que se seguem uma “consciência de missão” dos soldados, a cada bomba desativada, a cada ida a campo, a cada luta armada ou enfrentamento, não há dúvidas ou medos, demonstrando assim, que estão fazendo o que deve ser feito. Isso nos remete a pensar nas intencionalidades da mídia, e de como o cinema vem com intuito de construir uma visão romantizada da guerra, levando os telespectadores a acreditar em, inclusive, que todos os soldados enviados para o Iraque estavam no combate voluntariamente.

São diversos momentos do enredo em que o sargento William James se comporta de forma a trazer insatisfação para os demais colegas, no que se refere às instruções que devem ser seguidas. Uma cena que nos chama a atenção é quando William está dentro de um carro que estava colocado no pátio de uma repartição da cidade, onde tinha uma bomba que era capaz de destruir todo o quarteirão, segundo o sargento. Will não ouve o sargento

Sanborn quando o chama para sair do local e continua tentando encontrar uma forma de desarmar a bomba.

Assim, para não ouvir as ordens do sargento, Will joga fora o fone e continua no carro para desativar a bomba. E o discurso que fica latente, nesse momento, é que, mesmo não obedecendo à ordem que recebera, o soldado faz o que deve ser feito, salvando todos os que estavam em volta. No entanto, ao voltar para o grupo, o sargento Sanborn dar um soco em Will por causa de sua atitude e minutos seguintes Will recebe vários elogios pelas bombas desativadas.

Subentende-se que o que se deseja transmitir nessa cena é que, embora muitos reverberem, contra as suas atitudes, chegará o momento em que todos deverão admitir que o que ele está fazendo é o que deve ser feito. Assim, como veremos na Figura 10 na qual aparece Will desarmando mais uma bomba que é uma ramificação de varias outras interligadas, que ele tem feito o seu dever, trazendo também a representação de que cada vez se torna mais difícil lidar com este “inimigo”, buscando, assim, justificar as atitudes de Will e, conseqüentemente, as atitudes de invasão ao Iraque.



Figura 10 William James encontrando uma bomba com várias ramificações, capaz de uma grande destruição. (Guerra ao Terror 2008 00h.25min.15seg.).

Assim, podemos perceber que o discurso que se quer reverberar é que, certamente, o mundo irá admitir que os EUA, mesmo indo de encontro às leis, mesmo agindo para seus próprios interesses, suas ações serão reconhecidas como necessárias e, para que esse reconhecimento venha, é necessário criar inimigos, não apenas no contexto da nação, mas inimigos que tem sido “ameaças no mundo”. Para isso, é conveniente lançar mão de uma mídia com um poder de convencimento tão grande e com um grande alcance, como é o caso

do cinema. Acerca do problema que se instaura no interior dessa mídia enquanto representação, Xavier enfatiza:

A meu ver, o problema básico em torno da produção de Hollywood não está no fato de existir uma fabricação, mas está no método desta fabricação e na articulação deste método com os interesses dos donos da indústria (ou com os imperativos da ideologia burguesa) (XAVIER, 2014. p. 43).

Assim, por mais que pareça apenas mais um filme de guerra, como qualquer outra produção, este não está isento das intencionalidades e da busca por satisfazer os interesses ideológicos de um organismo de poder que tenta construir em seus entornos uma mentalidade de superioridade e de capacidade de salvar o mundo. Vemos que, depois de 11 de setembro de 2001, os EUA entram em uma busca veemente por construir inimigos e assim, o filme vem como potente arma ideológica para construção de um inimigo que se deve deter e erradicar.

Vemos algumas cenas que trazem um aspecto mais humanizado dos soldados que, até então, só aparecem como homens preparados para matar. No entanto, não convém que sejam representados dessa forma. Assim, Will começa a se relacionar, meio que superficialmente, com um garoto que vendia DVDs nas ruas, enquanto que o soldado Eldridge investe alguns minutos conversando com o psicólogo Coronel John Cambridge (Christian Camargo) que faz parte da equipe.

Posteriormente, Will encontra o garoto morto em um galpão, havia bombas que foram colocadas dentro do menino. Tal cena busca trazer para o espectador uma noção de “barbaridade” daqueles que o exército estadunidense estava a lutar contra. A repetição do discurso de que irão reconstruir aquele lugar revela justamente essa busca por enfatizar a “boa intenção” estadunidense.



Figura 11 Will encontra o garoto que vendia DVD morto. (Guerra ao Terror, 2008. 01h.21min.19seg.)

O sargento Will fica extremamente emocionado com a morte do garoto e retira as bombas que foram colocadas dentro do menino e depois de cobri-lo com um pano, o leva para fora do local colocando-o em um carro e manda que o levem. Assim, vemos aquele que até então se apresentava como arrogante e insubordinado fazendo uma ação um tanto comovente, que o coloca no âmbito da sensibilidade, trazendo, assim, uma imagem que revela o drama da produção que, até então, se apresentava como gênero de guerra, tendo como objetivo gerar comoção e revolta no espectador que, ao se deparar com essa imagem pode absolver o que se tenta representar no discurso, isto é, um *Outro* mal, “bárbaro” e “inimigo” do *Eu* “bondoso”.

A figura 11 vem com o objetivo de mostrar que o garoto havia sido além de tudo, torturado, demonstrando que todos, que de alguma forma se relacionassem com os o exercito estadunidense iriam sofrer as consequências. A ação do sargento Will, entra em confronto com a “barbárie” que se apresenta no corpo da criança. Assim, vemos a representação do *Eu*, mais uma vez, se sobrepondo à do *Outro*.

Trazer no filme estes discursos imagéticos é uma boa investida dos produtores, pois, como podemos perceber, a imagem tem um forte poder de convencimento, sendo um dos principais meios de imposição de “verdades” utilizadas pelas mídias. Em contrapartida ao que vimos na figura 11, temos na imagem (Figura 12) um soldado do exercito estadunidense, demonstrando uma ação de humanidade e sensibilidade, carregando o garoto nos braços para que este seja entregue à família.



Figura 12 Sargento Will retirando o garoto do local onde estava. (Guerra ao Terror, 2008. 01h.25min.50seg.)

Considerado estranho pelos colegas, Will, como temos visto, é o que poderíamos chamar de paradoxo. Enquanto que consegue fazer com que muitos fiquem contra suas atitudes, devido à insubordinação e a falta de senso de trabalho em equipe, ao mesmo tempo é aquele que se apresenta como o que de alguma maneira se envolve, se deixando levar pela sensibilidade.

Em seguida a essa cena vemos o Coronel John Cambridge tentando fazer com que alguns iraquianos que estavam no local saíssem, pois, o exército estava ali em uma operação e poderia ter alguma bomba naquele lugar. Quando ele se aproxima dos homens se inicia um diálogo, no qual podemos perceber um trocadilho de expressão um tanto interessante e que tem como objetivo, possivelmente, endossar o que temos chamado a atenção em relação à construção de estereótipo, e nesse caso em se tratando do país. Vejamos:

Iraquiano: De onde você é?

Cambridge: Nova Iorque. A grande maçã;

Iraquiano: Eu sou do Iraque;

Cambridge: Eu adoro aqui, é um belo lugar, mas não é muito seguro, é melhor vocês saírem daqui.

O que podemos perceber nesse diálogo é o que ocorre na cena, segundos seguintes à saída dos iraquianos, o local realmente não era seguro, o país não era seguro para Cambridge, pois quando este consegue fazer com que os homens saíam daquele local, de repente, no momento em que os seus colegas o chamam para ir embora, uma bomba explode matando-o. A morte do psicólogo gera também um desconforto e um desequilíbrio em um dos soldados que não se conforma com o ocorrido, chorando meio desesperado o soldado Owen Eldridge fica procurando Cambridge mesmo sabendo que a bomba que havia sido

disparada tinha destruído tudo que estava em volta e, assim, começa a chorar sendo consolado por Will.

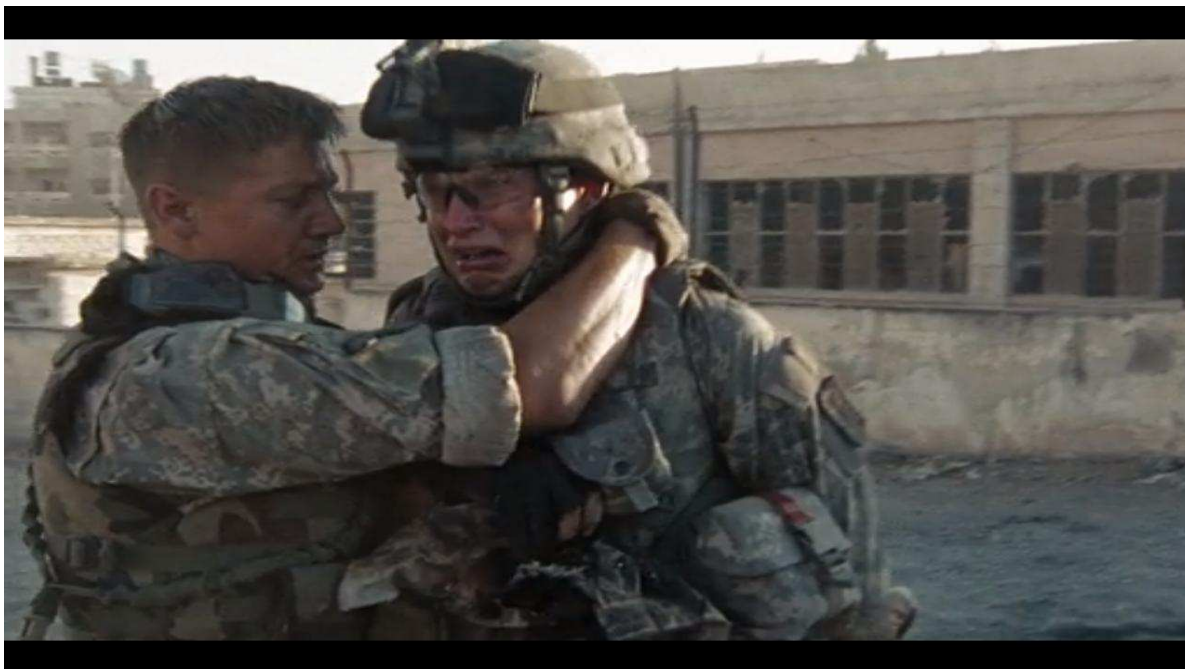


Figura 13 Will consolando Eldridge, que depois da morte do psicólogo. (Guerra ao Terror, 2008. 01h.28min.27seg.)

A cena demonstra um companheirismo e uma ação de sensibilidade que vem como representação de um país que, embora faça as coisas de forma a não esperar que os outros o apoiem, sempre busca o “bem comum” e se preocupa com todos em sua volta. São essas, entre outras pequenas atitudes que vão construindo um enredo que busca trazer naqueles homens o arquétipo do herói e procura enfatizar que eles são o contrário daqueles a quem estão se opondo naquele lugar, buscando o “bem”, principalmente, daquela sociedade invadida.

Na cena seguinte o personagem que lançamos mão para enfatizar como a nação pode ser representada a partir de um indivíduo ou um discurso, pede suco ao soldado que está em baixo e assim que pega coloca-o na boca do sargento Sanborn, aquele que desde o início do filme se opunha as suas atitudes e que tinha se mostrado um tanto hostil.



Figura 14 Willian colocando o suco na boca de Sanborn. (Guerra ao Terror, 2008. 01h.05min.42seg.)

São diversos os momentos no filme que buscam levar o espectador a pensar a guerra como algo necessário e como um sacrifício que os Estados Unidos decidiram fazer para o “bem de todos”. No entanto, é necessário entender que muitos são os discursos que se operam no meio da população em relação às arbitrariedades das atitudes do presidente Bush no que se refere à invasão ao Iraque. Assim, até mesmo nos Estados Unidos as opiniões se dividiram, principalmente em relação a uma nova intervenção militar naquele país. Neste sentido, o cinema foi largamente utilizado para justificar as atitudes do presidente e para tentar alcançar a aprovação da maioria não só estadunidense como também em outras nações.

Para Francisco Russo²⁸ o filme “Guerra ao Terror procura apresentar o cotidiano desta guerra, sob a ótica dos militares que a vivenciam. Uma ótica que passa por cima de toda e qualquer ideologia política para ressaltar o que para eles é o mais importante: sobreviver”. No entanto é inocente pensar uma produção desse porte que não esteja repleto de conteúdo com ideologia política. Os discursos verbais e imagéticos que são trazidos no filme demonstram justamente o que se tenta representar, isto é, uma imagem do *Outro* enquanto bárbaro que tem destruído não apenas os espaços externos, mas seus próprios territórios, fazendo-se pensar na invasão estadunidense ao Iraque enquanto algo necessário e

²⁸Jornalista e crítico de cinema brasileiro, diretor de conteúdo do site de entretenimento Adoro Cinema. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-123021/criticas-adorocinema/> Acessado em 20/03/2017.

positivo. E por isso se torna a única coisa que Will passa a amar. Como apresentamos nessa análise, Will é a representação das ações de intervenção norte-americanas naquele lugar, e por isso precisa continuar. Nos últimos minutos do filme, Will no quarto do seu filho olhando para ele e conversando com a criança, mesmo esta não tendo ainda a capacidade de entendê-lo, diz:

Quando você ficar mais velho, algumas coisas que ama... não serão mais tão especiais. Como o seu "Jack in the Box". Talvez perceba que é só uma lata e um bicho de pelúcia... e vão restar poucas coisas que realmente ama. E quando chegar à minha idade, talvez seja uma ou duas coisas. No meu caso, acho que é só uma. (Guerra ao Terror, 2008).

Essa cena é seguida por outra em que Will volta para o Iraque com outra equipe, fazendo com que entendamos que o serviço dos soldados é extremamente voluntário e que a guerra é mesmo um vício, como vimos na frase do início do filme. O que se quer fazer acreditar com os discursos que se inserem nessa produção é possivelmente a compreensão do soldado (representação da população) de que a guerra é um meio de se proteger do inimigo e de salvar a sociedade de tal ameaça. Reconhecendo o filme enquanto instrumento político, Barros enfatiza que

O filme, enfim, pode se apresentar como um projeto para agir sobre a sociedade, para formar opinião, para iludir ou denunciar. Portanto, um projeto para interferir na História, por trás do qual podem se esconder ou se explicitar desde os interesses políticos de diversas procedências até os interesses mercadológicos encaminhados pela Indústria Cultural. (2008, p 51).

O que podemos entender, portanto, em uma análise dos discursos dessa produção é que não há como não fazer uma leitura política e ideológica de uma produção como essa, não há como não perceber nas imagens e nas falas toda uma construção de exaltação do *Eu* estadunidense em detrimento do *Outro* iraquiano, islamita, oriental. Embora se referindo a outros filmes e a outro período, Kellner chama a atenção para como esse *Outro* é representado, o que se configura perfeitamente com a produção *Guerra ao Terror*, que traz uma imagem de “uma batalha entre civilização e barbárie” (2001, p. 119). As imagens que vimos no decorrer do enredo têm, portanto, o objetivo de traçar esse quadro de um lugar onde a barbárie deve ser controlada e quem fará esse trabalho é a nação exemplo de “civilidade” e “evolução”. Logo, os Estados Unidos da América.

2.5- Os Discursos Verbais Construindo um Oriente Médio Indesejado em *Rede de Mentiras*.

O filme *Rede de Mentiras* (2008) tem seu início com o pronunciamento do líder muçulmano Al-Saleem (Alon Abutbul), que é o mentor de todos os ataques que ocorrem no decorrer da produção, exceto quando se constrói uma organização falsa para tomar o mérito dos atentados, como veremos em seguida no texto. No pronunciamento ele diz:

Assim como destruimos o ônibus semana passada em Sheffield, estamos preparados para outra operação na Inglaterra. Nós nos vingaremos da agressão americana ao mundo muçulmano. Nós os atacaremos em toda parte. Atacaremos de surpresa. Em toda a Europa e Estados Unidos da América sem parar. Nós sagramos, e agora eles sangrarão.

Diferentemente da maioria das produções cinematográfica que tem seu início mostrando o arquétipo do herói do enredo, *Rede de Mentiras* começa apresentando o que será o vilão da história e dando voz ao *Outro* do discurso. Al-Saleem é o motivo pelo qual Roger Ferris (Leonardo DiCaprio), agente da Central Intelligence Agency – CIA²⁹, está no Iraque disfarçado como um cidadão local, o mesmo é monitorado e protegido por todo o tempo pela agência através de drones que sempre captam sua localidade em todas as suas ações de investigação. Vejamos na imagem a seguir (Figura 17) o momento em que Al-Saleem faz o pronunciamento ameaçando atacar os Estados Unidos e Europa. A imagem vem permeada de estereótipos, trazendo na fala do personagem uma carga de significados e fazendo com que Al-Saleem seja mostrado como a representação da violência, vingança e do autoritarismo exacerbado.

²⁹ A **Central Intelligence Agency**, mais conhecida pela sigla CIA, é uma agência de inteligência civil do governo dos Estados Unidos responsável por investigar e fornecer informações de segurança nacional para os senadores daquele país. A CIA também se engaja em atividades secretas, a pedido do presidente dos Estados Unidos. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Central_Intelligence_Agency. Acessado em: 03/06/2017.



Figura 15 Al-Saleen, pronunciamento dirigido aos americanos. (Rede de Mentiras, 2008. 00h.01min.12seg.)

O filme conta a história do agente Ferris que se encontra em Samarra (Iraque), e em demais lugares para onde é enviado pelo seu mentor Ed Hoffman (Russell Crowe), um veterano da CIA, que não se prende às leis morais para executar seu plano que é capturar Al-Saleen. Nessa jornada, Ferris é enviado para Jordânia em busca de apoio de Hani Salaam (Mark Strong), membro da Inteligência Jordaniã, com o objetivo também de prender Al-Saleen. Hani é um homem extremamente autoritário e frio, Ferris, por sua vez, se mostra como alguém extremamente emotivo que se preocupa com aqueles que trabalham para ele e cada um dos que de alguma forma se mostra em perigo ele busca ajudar. No entanto, isso vai contra ao que Ed Hoffman concorda, o mesmo não abre espaço para as atitudes de Ferris que acaba não fazendo o que queria.

Logo nos primeiros minutos do filme, aparece na tela Ed Hoffman falando sozinho em sua casa enquanto um programa no seu computador escreve o que ele diz e sua fala se estende para outra cena, onde ele faz um tipo de explanação para algumas poucas pessoas falando do que ele denomina de inimigo e, nesse sentido, o mesmo se refere a um lugar e não a um indivíduo. Vejamos:

Deveremos ficar lá ou não? Não importa como vão responder a essa pergunta. Porque estamos lá, e não sabemos o final. Nem podemos nos consolar dizendo que os inimigos estão cansados, como nós. É engano achar que a guerra prolongada enfraquece o país ocupado. Ela provavelmente fortalece o inimigo. Eles ficam acostumados com as privações, se adaptam e reage de acordo. Enquanto aqui em casa, a cada morte anunciada, temos que enfrentar a reação da opinião pública que passa de rapidamente de solidaria à negativa e totalmente hostil. As pessoas não suportam mais os minutos de silêncio do jogo, elas só querem saber que acabou. Apesar de estarmos aumentando muito nossa intensidade

operacional, não estamos tendo muito progresso. O que estamos encarando aqui é uma potencial operação global que requer grande diligência para ser suprimida. Tudo isso porque o nosso inimigo, percebeu que está enfrentando os caras do futuro. É tão brilhante que chega a irritar. Se você vive como antigamente, os caras do futuro não conseguem ter você, se você joga fora o celular, fecha o e-mail e passa todas as informações boca a boca, de mão em mão, dá as costas para a tecnologia e desaparece no meio da multidão, sem bandeira, sem uniforme, seus agentes ficam lá no campo olhando em volta perguntando: “contra quem estamos lutando?” Numa situação assim, seus amigos se vestem de inimigos e os inimigos como amigos. O que eu quero que entendam, é que essa gente, não quer negociar, não mesmo. Eles querem estabelecer o califado universal por toda parte da terra. Querem cada infiel convertido ou morto. Então o que mudou é que o nosso supostamente simplório inimigo, percebeu a pura e supostamente verdade de que somos um alvo fácil e o mundo como conhecemos é mais fácil de destruir do que se pensa, é só tirarmos o pé do pescoço do inimigo e nosso mundo pode mudar completamente. (Rede de Mentiras, 2008).

A fala de Hoffman é o perfeito discurso estadunidense em relação ao *Outro*. Expressões como: “nosso inimigo”, “essa gente”, “eles querem estabelecer o califado universal” denota a quem ele se refere e como busca traçar uma imagem negativa não apenas do Iraque, onde as operações do filme se desenrolam, mas que se estende para todo o Oriente Médio e o Islamismo, deixando parecer que é em nome da religião que eles atacam, visto que querem que todos se convertam e, caso isso não aconteça, devem ser mortos. Discursos como este veremos não apenas em *Rede de Mentiras*, como também em outros filmes que já analisamos e que iremos analisar no decorrer deste trabalho. E veremos ainda em diversas falas de Hoffman uma forma extremamente preconceituosa e estereotipada de falar sobre o Oriente.

O filme continua com as ações investigativas de Ferris e seu informante e companheiro Bassan (Oscar Isaac). Este leva Ferris para falar com um homem que segundo ele, estava determinado para ser mártir, no entanto não queria morrer. Eles vão ao encontro deste homem e, chegando ao local, Bassan desce do carro para ir onde Nizar (Mehdi Nebbou) estava. Ao descer do carro, se volta para Ferris e diz que se pegarem ele, é para Ferris o matar, para que ele não seja decapitado diante de filmagens que serão colocados na internet. Ainda veremos esse tipo de conversa tanto nesse filme como em outros que iremos discutir nesse trabalho. Ao vir ao encontro de Ferris, Nizar entra no carro e se inicia um diálogo entre eles.

Ferris: E aí Nizar, por que veio falar comigo?

Nizar: Eu sei coisas demais, me prepararam para sair do Iraque.

Ferris: Como assim, sair do Iraque?

Nizar: Eles disseram que precisava que eu sofresse o martírio. Quando um homem sabe demais eles falam em martírio.

Ferris: Então me fala quem são eles Nizar.

Nizar: Eu não quero morrer, eu quero ir para a América. Eu sou doutor sabe, e eles querem que eu exploda.

Conforme a conversa se estende, Nizar entrega a Ferris um DVD no qual está gravado o vídeo de Al-Saleen naquele pronunciamento que vimos acima. Em seguida, Ferris liga para Ed Hoffman contando o que está no DVD e traduz a fala de Al-Saleen para Hoffman, a mulher deste aparece dizendo que é seis da manhã ao que Hoffman responde que está salvando a civilização. Não será a primeira vez que veremos frases do tipo pronunciadas por Hoffman, uma representação dos Estados Unidos que se dizem buscar os interesses do mundo. O medo e desespero de Nizar tem como objetivo enfatizar as intenções violentas do “inimigo” a ponto de um iraquiano vir pedir ajuda ao estadunidense dizendo que quer “ir para a América”.

A conversa entre Nizar e Ferris vem apenas endossar a ideia de que os Estados Unidos são o lugar do sonho de liberdade, lugar onde a segurança é garantida e que aqueles que conseguem chegar lá sobrevivem às “ameaças islâmicas”. Mais adiante, vemos que Ferris pretende ajudar ao informante e diz a Hoffman que prometeu asilo para ele. No entanto a ordem que recebe é que o solte e mande-o de volta pra rua, pois, segundo Hoffman, se o matarem, eles verão quem puxará o gatilho, sendo desta forma um meio de chegar ao inimigo.

Podemos perceber que a ideia é fazer com que os “mártires” sejam representados como pessoas ludibriadas por um sistema maior que nasce no interior de uma sociedade ou religião. Assim, tanto o Oriente como o islamismo são alvos de representações grotescas e isentas do que é o “real”.

Em uma cena seguinte, Nizar é capturado (subentende-se, que por homens de Al-Saleen) e Ferris, percebendo esse movimento, atira em Nizar, matando-o, para que este não os entregue. Ferris fica um tanto incomodado com o que acabara de acontecer e, ligando para Hoffman, diz que matou um homem, trazendo, assim, aquela visão de que isso não faz parte dos meios pelos quais eles lançam mão para obter o que quer. Hoffman, como já descrevemos, frio e calculista, diz que Ferris fez o que devia ser feito e ainda enfatiza que se tratava de um “terrorista idiota e que no máximo era um covarde e queria passear na Disneylândia”.

Ao se encontrar com Hani, Ferris consegue ajuda que precisa para as investigações em busca de Al-Saleen, no entanto Hoffman se empenha em fazer com que Ferris faça uma investigação paralela, a qual Hani não pode saber. O que ele não contava é que Hani se

mostra mais hábil do que ele, descobrindo todos os passos de Ferris. Hani antes de confirmar que iria ajudar a Ferris na investigação diz para ele nunca mentir.

Nesse ínterim, Ferris se envolve com Aïsha (Golshifteh Farahani), a enfermeira que o atende em um posto após ele ser mordido por cães em uma perseguição, na qual ele matou um homem que, provavelmente, tinha informações sobre eles. Esse envolvimento de Ferris tenta trazer um pouco de romantismo ao filme, demonstrando, o que já havíamos mencionado a respeito do personagem, que é levado algumas vezes por emoções pessoais traçando um perfil de herói com as características comuns a todos, como veremos nos demais filmes trabalhados.

Todo o enredo do filme é completo de mentiras, tramas e mortes. Ferris, na sua busca frenética para prender Al-Saleen, consegue armar uma rede terrorista falsa, na qual ele articula e forja uma grande mentira em torno de um homem que é levado a parecer com um organizador de “ataques terroristas” para que Saleen se sinta confrontado com a possibilidade de haver alguém mais articulado nos atentado do que ele.

Entre os diversos confrontos que ocorre entre Hani e as atitudes de Hoffman, vemos que não há um acordo entre ambos quanto à forma de agir. Em outro momento do filme vemos Hani permitindo que um homem seja torturado ao que Ferris o questiona e ele diz que aquilo não é tortura e sim uma lição. Nesse aspecto, vemos que o filme deixa a cargo do jordaniano as atitudes mais violentas e os subterfúgios para chegar ao Al-Saleen.

Por outro lado, Hoffman com seus discursos estadunidenses de se colocar enquanto a solução para os problemas mundiais, em conversa com Ferris, diz: “os interesses de Hani se restringem ao feudo dele. Os meus são globais”. Mais uma vez vemos Hoffman trazendo um discurso centralizador e, ao mesmo tempo, exaltador das ações estadunidenses no Iraque. O que vemos nessas falas é justamente esse empenho em trazer uma mensagem ao espectador, de que tudo que está sendo feito é necessário, indispensável e o melhor para o mundo. Serviço este que só os Estados Unidos tiveram a coragem de executar. Essa é a visão que se tenta construir nesse e em demais filmes analisados nessa pesquisa.

O que pretendemos chamar a atenção é para os diversos discursos que se constroem no filme em relação ao *Outro*, visto como violento, bárbaro e capaz de destruir todos que atravessam seu caminho. Assim aconteceu com Omar Sadiki (Ali Suliman), que foi usado para os planos de Ferris para fazer parecer que havia uma célula “terrorista”, como já mencionamos. Omar Sadiki, após ser capturado, informa aos seus interrogadores sobre que certamente aquelas articulações foram elaboradas por Ferris. Minutos depois Saddik aparece morto jogado em um local onde se coloca lixo (Figura 17), depois de ser pego e mesmo

tendo mencionado que quem armou tudo aquilo teria sido o americano Ferris (Figura 16), na imagem podemos perceber o pavor de Sadiki diante daqueles que o interrogavam, deixando assim transparecer o perigo ao qual ele estava submetido. Assim, vemos que sempre há uma busca por traçar um perfil de violência que parte desse *Outro* que é ameaça para qualquer um que atravessar o seu caminho. Sadiki não sabia por que estava sendo interrogado, apenas desconfiava que algo estava errado pois em sua caixa de e-mail já constava varios e-mails parabenizando-o pelo atentado que ele havia executado.



Figura 16 Omar Sadiki sendo interrogado, momento em que ele entrega Ferris. (*Rede de Mentiras*, 2008. 01h.34min.22seg.)



Figura 17 Omar Sadiki morto jogado no lixo. (*Rede de Mentiras*, 2008. 01h.34min.26seg.)

Rede de Mentiras é uma produção que vem repleta de discursos outros que irão construindo uma rede de estereótipos, embalados ao som de silêncios intercalados e falas

dos que em muitas produções são silenciados, isto é, o *Outro*, com notícias de ataques em diversos lugares e uma música de suspense que ficou a cargo de Marc Streitenfeld³⁰. O corpo de Sadiki jogado num lugar em volta ao lixo vem trazendo uma imagem de violência e falta de humanidade desse *Outro* que se quer representar, em contrapartida, como já foi mencionado em diversos momentos, Ferris apresenta características de humanidade e respeito para com aqueles que estão em sua volta.

Vemos em um determinado momento do enredo uma notícia na televisão que trata de uma explosão em um mercado turístico de Amsterdã, onde vários civis morreram. Na fala do repórter que faz a narração do ocorrido, podemos perceber o tom de medo e de apreensão, inclusive, em relação a possibilidade de um novo ataque. Enquanto isso, na tela aparece a cena do local bombardeado e as pessoas sendo resgatadas. Em seguida o reporte faz menção ao chefe da polícia de Amsterdã que irá se pronunciar. Vejamos no texto abaixo o noticiário da televisão e sua fala:

Outro ataque mortal contra civis inocentes. Desta vez em um dos maiores distritos turístico de Amsterdã. As imagens do bombardeio foram gravadas por câmara de vigilância no local. A explosão foi sentida a quilômetros, o que antes era um mercado imenso e vibrante de cores, agora está em ruínas e coberto de cinzas. O número exato de mortes ainda não é conhecido. Já que as equipes de emergência estão resgatando vítimas dos destroços, as autoridades dizem que vai passar de uma centena. Agentes da unidade antiterror chegaram ao local, e estão examinando fragmentos de bombas na esperança de determinar se entre este e outros atentados recentes no Reino Unido e no continente estão ligados. As consequências de um novo atentado com certeza terão um efeito devastador na atividade turística na Europa. Vamos ouvir agora o chefe da polícia de Amsterdã.

Chefe da Polícia de Amsterdã: Nós vamos fazer o que pudermos para garantir a segurança de todos, para poder viver cada dia sem medo, mas temos que ser realistas, a ameaça terrorista é real, presente, mortal e persistente.

Tirar o foco do território estadunidense ou do ocorrido no *11 de setembro*, é uma jogada interessante, visto que se lança mão de um discurso que não se opera apenas dentro daquele território, mas que essa ameaça está em todo o lugar e é preciso que os Estados Unidos com seus serviços secretos e seu exército, interfiram e venham trazer a segurança mundial. Vemos um investimento em construir um discurso do medo, do pavor e da impotência diante do tão terrível inimigo que, no caso do filme, é personificado em Al-

³⁰ Marc Streitenfeld é um compositor alemão de trilhas sonoras, famoso por colaborar com o diretor Ridley Scott. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Marc_Streitenfeld. Acessado em: 28/05/2017

Salen, um muçulmano devoto que, segundo os discursos que se operam no interior da produção, deseja estabelecer um califado universal³¹.

Como podemos perceber, em *Rede de Mentiras* muitas coisas ocorrem diferentes da maioria das produções hollywoodianas, visto que o inimigo é detido pelo jordaniano Hani Salaam, fazendo com que, ao invés de o herói hollywoodiano salvar alguém e ainda matar o inimigo, este é levado preso pela justiça de outro país. Portanto, é importante nos determos aos discursos verbais que fazem parte do enredo. Neles percebemos o que chamamos de discursos estereotipados a respeito do *Outro*, o Oriente Médio, o Islamismo etc. e um forte centralismo às ações estadunidenses no Iraque, tentando fazer com que as leiamos enquanto algo bom e necessário. Na última conversa entre Ferris e Ed Hoffman, aquele dizendo que irá ficar ali onde estava, que não voltará para os Estados Unidos, Hoffman pergunta o porquê, obtendo como resposta de Ferris que gosta do Oriente Médio, ao que responde: “Ninguém gosta do Oriente Médio, não há nada aqui para se gostar”.

³¹ O califado é a forma islâmica monárquica de governo. Representa a unidade e liderança política do mundo islâmico. A posição de seu chefe de Estado, o califa, baseia-se na noção de um sucessor à autoridade política do profeta islâmico Maomé. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Califado>. Acessado em: 25/09/2017.

CAPITULO III

A AUSÊNCIA DO *OUTRO* E A EXALTAÇÃO DO *EU*.

Como vimos no capítulo anterior, após o 11 de setembro de 2001, muitas produções cinematográficas foram feitas com o intuito de trazer à memória a versão dos EUA sobre o ocorrido, e de como tal evento afetou a sociedade estadunidense e demais sociedades. Então surgiram nas telas do cinema filmes sobre a queda das torres, sobre os aviões sequestrados, sobre como o ocorrido podia afetar os indivíduos que não conseguem lidar com as perdas e também filmes de guerra. Todas essas produções tendo em comum o objetivo de construir um discurso estereotipado a respeito do *Outro* e endossar, de certa forma, uma visão maniqueísta em relação ao Oriente Médio, ao Islã e à sua cultura.

Neste sentido, temos como preocupação analisar o fato de como a mídia visual tem lançado mão de um tema polêmico e tão delicado para reiterar um discurso sobre o Oriente Médio que por muito tempo foi tratado na literatura, como nos chama a atenção Said (2007), de forma generalizada e equivocada, traçando um perfil dos orientais enquanto exótico não civilizado e bárbaro, assim como também nos meios de comunicação jornalísticos. Vemos, como nos mostra o autor supracitado, que há muito os discursos que se constroem sobre o Oriente são estereotipados e depreciativos, tratando a região como lugar de atraso, pobreza extrema e violência. Segundo o autor:

No Ocidente, as representações do mundo árabe desde a guerra de 1967, tem se mostrado toscas, reducionistas, grosseiramente racistas, conforme foi contestado e verificado por diversos estudos críticos na Europa e nos Estados Unidos. Mesmo assim, prosseguem caudalosamente os filmes e programas de televisão mostrando os árabes “cameleiros, frouxos, terroristas e xeques obscenamente ricos. Quando a mídia se mobilizou segundo as instruções do presidente Bush, no sentido de preservar o modo de vida americano e repelir o Iraque, não se mostrou, nem se falou muito sobre as realidades políticas, sociais e culturais no mundo árabe. (SAID, 1995, p. 70 – 71).

Como podemos perceber, lançar mão dos instrumentos midiáticos para se promover ou para representar o *Outro* da forma como se quer que seja visto pela sociedade não é nem de longe algo recente. O presidente Bush “pai” (1989 – 1993), utilizou, como vemos, largamente os meios da cultura da mídia para construir o que podemos denominar de identidade nacional em detrimento de qualquer que se apresente enquanto diferente. “Assim, a construção da identidade é tanto simbólica como social. A luta para afirmar as diferentes identidades tem causas e consequências materiais” (WOODWARD, 2009, p. 10).

Assim, partindo do pressuposto de que nenhuma produção é de conteúdo inocente e sem intencionalidades, vemos nas produções que tratam sobre os “terrorismos”, que vêm com a máscara da ficção, mas permeados de discursos depreciativos concernentes ao *Outro*, que estes vêm em uma escala generalizada e sem compromisso com o “real”, e que tem como objetivo gerar uma consciência de necessidade de uma retaliação e vemos também em tais produções uma extrema exaltação do *Eu*.

O poder do discurso cinematográfico é patente. Portanto, o que devemos levar em consideração é que discursos são construídos no interior das produções e, como isso, nos afeta, nos molda e nos transforma. Cada produção vem carregada de objetivos os quais são capazes de nos transpassar e é nesse movimento do encontro entre imagem e espectador que pode ocorrer à moldagem do pensamento, sendo este, assim, levado a pensar o *Outro* da forma como é “dado a ler”. Chamando a atenção para os motivos pelos quais essa mídia é largamente utilizada pelos organismos de poder, Said enfatiza:

Embora seja inquestionável que a mídia está bem mais equipada para lidar com caricaturas e sensações do que com os processos lentos da cultura e da sociedade, a razão mais profunda dessas concepções equivocadas é a dinâmica imperial e, sobretudo, suas tendências separatistas, essencializantes, dominadoras e reativas. (SAID, 1995, p. 71).

Trazer uma imagem caricaturada do *Outro* tem no seu âmago interesses que irão muito além do que poderíamos chamar de choque entre civilizações. Tendo sua origem, portanto, em interesses socioeconômicos e políticos os quais tem levado muitas nações à guerra. Construir o *Outro* enquanto bárbaro e violento tem sido uma estratégia há muito utilizada pelos que regem o discurso.

3.1- A “mentira” é o inimigo em *Zona Verde*.



Figura 18 Uma das primeiras cenas do filme. (*Zona Verde*, 2010. 00h.02min.38seg.)

Zona Verde é um filme produzido pelos Estados Unidos e Reino Unido, lançado no ano de 2010, se contextualiza no ano de 2003, em Bagdá, onde o exército estadunidense se instalou com a justificativa de procurar armas de destruição em massa, as quais foram divulgadas sua existência a partir de informantes não identificados. O subtenente Roy Miller (Matt Damon), com sua equipe buscando encontrar as armas, sempre se depara com o vazio, o qual o leva a questionar as fontes de informação e a buscar por descobrir o que realmente procede. No entanto, o que vemos na imagem acima (Figura, 18), logo nos primeiros segundos do filme, é um cenário de guerra, bombardeios e fugas, nesse caso, homens fugindo de um determinado local e destruindo o que poderia ser prova de alguma coisa que nesse primeiro momento não fica perceptível.

Dirigido por Paul Greengrass e estrelado por Matt Damon, o filme tem um tom de aventura e guerra. No entanto, só nos últimos minutos do filme é que esse aspecto se desenvolve de fato. A trilha sonora fica a cargo de John Powell³², proporcionando um clima de suspense. Em termos de imagens não temos muitos discursos, nem se ver no filme uma construção negativa do *Outro*, pois o intuito é o questionamento das ações beligerantes do governo estadunidense. No entanto, nos discursos verbais encontramos algumas falas que vem traçar um perfil interessante de paradoxos intermitentes.

O sargento Roy Miller é um soldado do exército estadunidense que começa a questionar as informações que chegam a ele e sua equipe, atrai para si inimigos dentro do

³² John Powell (18 de Setembro de 1963) é um compositor, maestro e produtor inglês de trilhas sonoras. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/John_Powell. Acessado em: 03/05/2017.

próprio exército os quais irão atrapalhar sua investigação em busca pela “verdade”. Assim, Miller, em uma reunião, põe em dúvida as informações e também os informantes, questionando quem são e por que não tem chegado uma informação exata de um lugar que realmente prove a existência de tais armas.

O filme traça um perfil diferente dos demais analisados até agora, visto que vem pondo em dúvida as ações estadunidenses no Iraque e questionando a existência de tal ameaça que foi tão fortemente divulgada no período que se seguiu ao 11 de setembro de 2001.

Dos discursos paradoxais que se apresenta na produção, vemos as falas de Freddy (Khalid Abdalla), que se aproxima do exército americano, chegando à equipe de Roy Miller com informações sobre uma reunião que ocorre num determinado lugar da cidade, na qual se encontra os “homens de Saddam”. Sendo agredido e colocado no chão por soldados estadunidenses, Freddy começa a gritar em sua língua atraindo Miller para perto do movimento, que pergunta o que está acontecendo, e então Freddy consegue passar para Miller as informações a respeito da reunião. Roy vai com Freddy ao local e ver que a reunião está acontecendo. A cena se segue com uma fala do General Al Rawi o qual, pedindo silêncio aos homens que estão em busca de soluções para a situação presente do país, diz:

Camaradas, as ruas só anarquia, a violência no Iraque está aumentando enquanto os americanos tentam produzir democracia. Eles acabarão percebendo que precisam de nós. E nessa hora farão uma oferta. E então faremos um acordo pelo futuro de nosso país.

Se pensarmos o filme enquanto lugar de discursos parciais que partem do lugar social de quem os produzem, vemos que nessa fala se apresenta uma confirmação da necessidade do exército estadunidense em território iraquiano e que o seu exército aguarda na verdade uma oferta de apoio para que unindo as forças possam “reconstruir o país”.

Podemos perceber, no início do filme, um dos membros da Central Intelligence Agency (CIA), Martin Brown, chamar a atenção para a necessidade de o exército estadunidense se unir ao iraquiano para poder, assim, exercer o trabalho de busca pelas armas de destruição em massa. No entanto, Clark Poundstone (Greg Kinnear), discorda e ambos entram em uma discussão, gerando um mal estar que será desenvolvido no desenrolar do enredo.

As divisões que há dentro do exército e entre os agentes da CIA geram uma confusão no enredo, tornando difícil a compreensão, mas conseguimos captar que Brown ainda acredita que possa existir as armas de destruição em massa. No entanto, sabe que para

confirmar essa existência deve-se chegar até o general Al Rawi. Nesse ínterim, Miller decide trabalhar junto com ele para buscar chegar até ao general, o que não será fácil, visto que terá que lutar contra o agente Clark Poundstone que fará de tudo para que Al Rawi não seja encontrado pela equipe que trabalha com Brown.

As informações sobre a existência de tais armas são passadas para Clark Poundstone, que diz partir de um iraquiano conhecido pelo codinome Magalhães, o mesmo oferece informações dos possíveis lugares onde estão as armas e confirma a existência das mesmas. Assim, tal informação é publicada pela jornalista Lawrie Dayne (Amy Ryan). A mesma sempre aparece pedindo a Clark Poundstone para lhe levar a conversar pessoalmente com o tal de Magalhães, no entanto não tem êxito em seu pedido.

Quando Miller invadiu a casa onde estava ocorrendo a reunião supracitada e conseguiu prender o anfitrião, o mesmo se encontrava com uma caderneta na qual diz ele, conter endereços onde Al Rawi pode ser encontrado. Ao tomar a caderneta Miller é surpreendido por uma equipe do exercito que trabalha para Poundstone e que lança mão do prisioneiro para levá-lo. Tendo conhecimento da existência da caderneta se volta para Miller para tomar, mas ele já havia entregado a mesma a Freddy que saiu correndo para longe de toda a confusão.

Quando todos vão embora Miller procura Freddy e não o encontrando pergunta onde ele está e é informado que ele havia fugido. Ele diz aos soldados que Freddy está com a caderneta e começam a persegui-lo. Quando conseguem chegar a ele, pergunta porque ele estava fugindo com a caderneta, e o mesmo responde que estava fugindo para longe daquela confusão para que não fosse pego com a caderneta. E assim ele começa a perguntar o que deve fazer para que eles confiem nele, visto que as informações que ele havia passado eram verídicas e, assim, pede a chave do carro de volta. Miller ao vir entregar a chave do carro se volta para Freddy e lhe pergunta onde ele havia perdido a perna e nessa conversa, Mille diz que irá recompensar Freddy por tudo que ela havia feito. É nesse momento que vemos na fala de Freddy a confirmação de que a produção é estadunidense e que, embora haja questionamento a respeito das ações beligerantes, “tudo foi muito necessário”. Como resposta ao oferecimento de uma recompensa a Freddy, ele recebe a seguinte afirmação:



Figura 19 Freddy indignado quando Ray oferece recompensa. (Zona Verde, 2010. 00h.40min.15seg.)

Freddy: Acha que faço isso por dinheiro? Acha que não ligo para meu país? Vejo o que está acontecendo? Acha que não vejo o que acontece? Eu vejo muito bem o que acontece. O povo agora não tem água, não tem eletricidade. Acha que faço isso por recompensa? Acha que não faço isso por mim? Pelo meu futuro, pelo meu país? Por todas essas coisas! Seja lá o que vocês querem aqui, eu quero muito mais. Eu quero ajudar meu país.³³

Vemos nessa cena um iraquiano dizendo que quer ajudar o seu país e em seguida o mesmo diz que o que os estadunidenses estão buscando fazer naquele país ele quer muito mais do que eles. Muitas vezes ao assistir tais produções nos deparamos com discursos que chegam a um nível de exaltação às atitudes estadunidenses pós *11 de setembro*, que ainda nos faz surpreender com a capacidade de parcialidade hostil e desagradável de tais produções.

Pois, possivelmente, não é um discurso que poderia sair da boca de um iraquiano, que se agrada de ter seu país invadido por tropas de outro que faz atrocidades, invade casas, mata quem passar pela frente e se coloca como salvador do mundo.

Quando começamos a assistir a um filme como *Zona Verde*, pensamos que de repente virá uma produção imparcial que busca mostrar um pouco dos desmandos do governo estadunidense. No entanto, vemos a formação de discurso que em apenas uma fala do personagem pode transformar quase que totalmente a visão do expectador em relação à invasão ao Iraque e ao Afeganistão pelos Estados Unidos.

³³ A fala do personagem foi escrita a partir da dublagem e não da legenda.

Não importa quantas dúvidas o filme venha colocar, os discursos que se operam no seu interior têm como objetivo levar o expectador a pensar que foi feito o possível para a reconstrução do Iraque e da necessidade de tirar Saddam Hussem do poder³⁴, pois em diálogos entre os iraquianos conhecidos como “homens de Saddam” havia um interesse na permanência do exército estadunidense naquele país. Por isso, era necessário buscar fazer um acordo. E assim, vemos ainda que a generalização a respeito do *Outro* é presente no filme e a construção do heroísmo dos Estados Unidos vem buscando dar razão a todas as ações beligerantes do governo.

Como já temos mencionado, as produções sempre buscam trazer uma representação dos Estados Unidos como aqueles que buscam o “bem mundial”. Para enfatizar como se dar essa busca por justificação, podemos lançar mão da fala de Will, personagem de *Guerra ao Terror*, também analisado nesse trabalho, o qual diz ao seu companheiro “Você irá entender”. Como já citamos, é como se os Estados Unidos dissessem para todos os que se opuseram às suas ações, que no fim todos iriam concordar, pois eles estavam fazendo o “melhor para todos”.

Num certo momento, com mais dúvidas e questionamentos, Miller vai ao encontro da repórter que, noticiava a existência das armas de destruição, a partir de informações que recebia de Poundstone, cujo informante era um membro do governo iraquiano, e, assim, lhe pergunta sobre tais informações e o porquê não tem encontrado nada onde foi dito que estaria. Miller queria saber quem era o informante que havia passado todos os dados para Poundstone. Nessa busca incessante, Miller consegue descobrir que o informante que tinha por pseudônimo Magalhães, era, no entanto, Al Rawi e decide ir ao encontro do mesmo para obter informações a respeito do que era noticiado.

Assim, Miller, percebendo que todas as informações que foram chegadas ao exército eram enganosas e que havia a possibilidade da não existência de tais armas, começou uma busca implacável por resposta em relação às informações sobre as armas de destruição em massa, pois o que se tenta representar é que o exército estava lá por causa disso. E Miller enfatiza muito isso em algumas conversas dizendo: “Foi por isso que entramos em guerra”. Para exemplificar o que o filme consegue transmitir, lançamos mão

³⁴ O que ocorreu em 9 de abril de 2003, com a entrada das tropas americanas na capital iraquiana e a fuga de seu Exército. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u103259.shtml>. Acessado em: 25/09/2017

do que Kellner diz sobre o filme *The Retaliator*³⁵ (1986), que se encaixa perfeitamente ao filme *Zona Verde*:

Esse roteiro ideologicamente contraditório expressa temores populistas tanto em relação ao o Outro estrangeiro malvado quanto ao mal perpetuado pelo próprio governo num imaginário basicamente paranoico que ver o mal em toda parte. (KELLNER, p. 118, 2009).

Pois, como vimos, embora trazendo muitos questionamentos, a respeito da existência das armas de destruição em massa e dos motivos da guerra, o filme não descarta as possibilidades de exaltação dos EUA e a necessidade de sua presença no Iraque. Mesmo encontrando diversas lacunas nos espaços onde se buscou construir uma “verdade”, o subtenente Miller não faz nenhum discurso contrário à presença do exército naquele lugar e sempre demonstra uma busca pela “verdade” para que, assim, possa ajudar àquele país. E, assim, o roteiro se constrói, em uma guerra entre discursos de diversos segmentos do exército e da CIA.

O interessante na trama do filme é que ele se divide em uma busca de Miller por encontrar a pessoa que dar as informações à CIA, para que, assim, seja descoberta a verdade sobre as armas de destruição. E outro grupo que trabalha na agência que não tem interesse de que tais informações apareçam, estes farão de tudo para chegar ao general Al Rawi, que era o informante que ficou conhecido por Magalhães, o qual havia se encontrado com Poundstone e teria dado as informações sobre os possíveis lugares onde estariam as armas. Miller começa a ser um empecilho, o qual é necessário tirar do caminho. Poundstone descobre que Miller irá ao encontro de Al Rawi e coloca seus homens para ir de encontro a ele, o que se queria de fato era que Miller não chegasse a conversar com o general.

Outro ponto interessante que deve ser levado em consideração é a oposição de Freddy ao posicionamento de Miller em buscar fazer um acordo com Al Rawi. No ínterim do enredo vemos uma cena singular, em um enorme salão, como se fosse de um restaurante, vários soldados sentados comendo e também membros da CIA incluindo Poundstone, e de repente, em uma grande tela que está ligada na sala, aparece o presidente Bush fazendo um pronunciamento.

Muito obrigado a todos. Almirante Kelly, comandante Card, oficiais e praças do USS Abraham Lincoln, caros americanos. As principais

³⁵The Retaliator: Programada para Matar, filme produzido pelos Estados Unidos da America, dirigido por Allan Holzman e Robert Short, lançado em 1986. Conta a história de um experimento feito pela CIA, no qual transforma uma terrorista que foi capturada em uma ação no Oriente Médio, em uma arma de matar cibernética. Assim, a mesma começa a ser usada pelo governo americano para lutar contra o seu inimigo. No entanto quando algo dá errado a máquina se volta contra os americanos, a CIA chama o agente Eric Matthews, que a venceu da primeira vez. Disponível em: <https://filmow.com/retaliator-programada-para-matar-t84739/ficha-tecnica>. Consultado em: 16/05/2017

operações de combate no Iraque estão encerradas. Na batalha do Iraque, os EUA e os seus aliados triunfaram. (Zona Verde, 2010, 1:10,21).

A fala do presidente é seguida por aplausos de todos que estão naquele ambiente. Fica subentendido que o pronunciamento do presidente certamente está relacionado ao fim da primeira etapa da invasão, a qual foi de 20 de março de 2003 a 01 de maio do mesmo ano³⁶. No entanto, o que parecia ser um curto período de conflito se alongou de tal maneira que as perdas foram irreparáveis. Esse tipo de informação, certamente não encontraremos no filme, visto que embora se trate de uma crítica às mentiras de existência de armas de destruição em massa, o filme, como já podemos perceber, não descarta a possibilidade da “boa intenção” do governo em reconstruir o país.

O subtenente Roy Miller, em sua busca por encontrar a “verdade”, consegue marcar para se encontrar com Al Rawi e intenta, inclusive, fazer acordos pensando em levá-lo aos seus superiores para dar as informações sobre as armas. Miller consegue chegar ao general que por meio de seus homens conseguiu levar Miller até ele e o põe sentado em frente a ele para saber o que Miller quer. Ao que responde que estava ali para escoltá-lo e, assim, começa um diálogo entre ambos:

Mille: General eu estou ciente de que o senhor fez contato com um oficial norte americano, nas semanas anteriores da guerra. Sei que contaria tudo sobre os programas de armas de destruição em massa do Iraque.

Al Rawi: Que programas? Não há programas. Eu disse ao seu oficial. Desmantelamos tudo depois de 91.

Miller: Ele disse ao governo que o senhor confirmou que os programas continuavam ativos. Ele mentiu sobre o que o senhor disse. Por isso estamos aqui.

Al Rawi: Alguém verificou a história dele? Não. O seu governo quis ouvir a mentira, senhor Miller. Eles queriam Saddam fora e fizeram exatamente o que tinham de fazer. É por isso que vocês estão aqui.

³⁶ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Invas%C3%A3o_do_Iraque_em_2003 Acessado em: 04/06/2017.

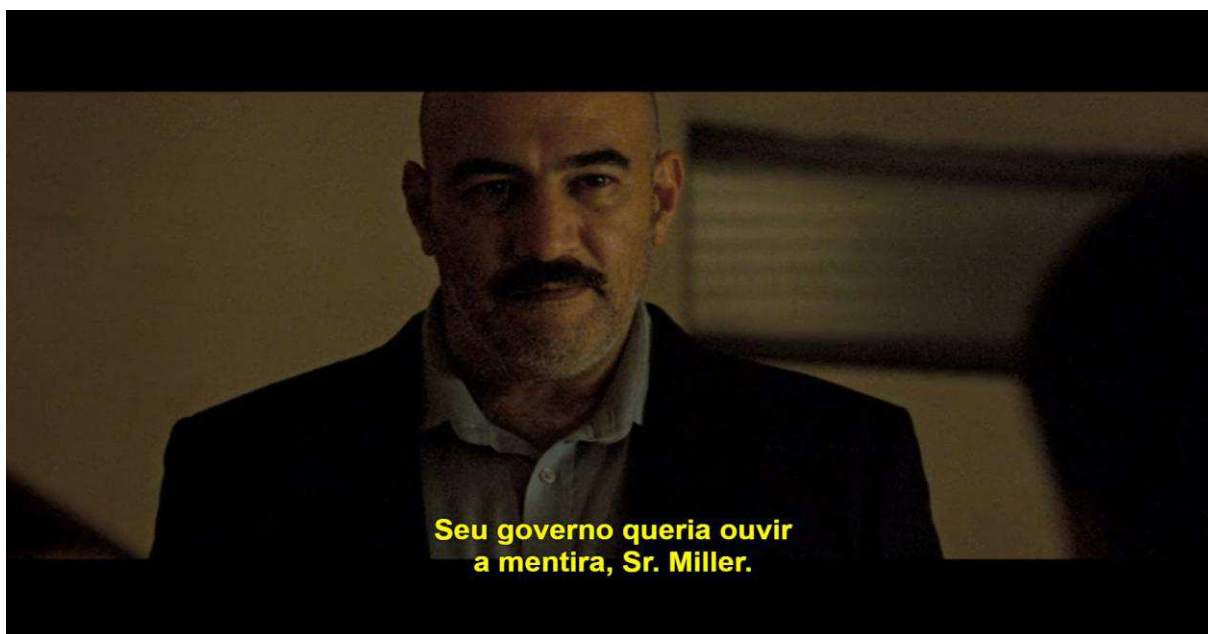


Figura 20 Al Rawi conversando com Miller. (Zona Verde 2010. 01h.25min.08seg.)

A conversa de ambos e a surpresa de Miller ao ouvir tais declarações faz com que cheguemos a um impasse. Um enredo contraditório que demonstra que não tem a ver só com o medo e a paranóia a que Kellner se refere, mas que se trata de um jogo de intencionalidades e que o discurso que se construiu para fundamentar a guerra foi baseado em mentiras. Ao mesmo tempo, vemos em Freddy o medo de que haja um acordo entre o exército estadunidense e iraquiano, visto que Freddy enquanto representação da população iraquiana prefere que o exército estadunidense esteja no controle, isso devido a promessa de estabelecimento de uma “democracia”. O que não seria interessante a participação dos líderes iraquianos.

Vemos, no entanto, no diálogo acima, uma crítica ao governo estadunidense no que se refere aos motivos da invasão, como vemos na legenda da imagem (Figura 20), que mesmo se houve informações falsas a respeito do arsenal de armas de destruição, não houve uma preocupação com a verdade dos fatos, mas que o interesse era justamente invadir e, para isso, se lançaria mão de qualquer coisa para justificar.

O lugar onde Miller estava é invadido por soldados estadunidenses fazendo com que Al Rawi tente fugir. Miller, escapando do soldado iraquiano que tenta o matar começa a perseguir Al Rawi. Quando consegue detê-lo, Miller, apontando uma arma para Al Rawi com o intuito de levá-lo, escuta desse último o seguinte: “Tem certeza, de que é o que querem lá em Washington”? No entanto de repente vários tiros de outro espaço da tela fazem com que o general caia morto, aparecendo em seguida Freddy. Ao vê-lo Miller grita:

Abaixe essa arma agora. Abaixa Freddy, o que foi que você fez? Ao que Freddy responde, “não cabe a vocês decidirem o que acontece aqui”.

A tal resposta, Miller olha para Freddy desolado e, ao mesmo tempo compreensivo diante da resposta. Em seguida manda Freddy ir embora antes que os outros soldados chegassem. É uma cena de conteúdo muito interessante, é quase um ponto final em toda a discussão de justificativas para a guerra. Ali ele diz que é o iraquiano, que realmente deve decidir se eles permanecem ali ou não, se a “verdade” deve ser revelada ou não, deixando implícito que naquele momento era necessário que o exército continuasse ali fazendo o “seu trabalho”, não importando se tinha ou não motivos. Como vimos em outro momento na fala de Freddy, na qual ele diz que quer o que o estadunidense queria naquele lugar. O que se tenta passar nessa cena é que não precisa de uma justificativa, que a presença estadunidense naquele território é algo bom e que deve continuar.

Saindo, portanto, dos tradicionais clichês, o filme traz no seu enredo aspectos paradoxais e críticas que surgem no interior dos discursos levando o espectador a pensar as invasões de forma a questioná-las. Contudo, podemos perceber que, como as demais produções hollywoodianas que tratam do tema, *Zona Verde* é mais um filme que, embora traga algumas críticas ao sistema e ao governo da época das invasões ao Iraque, ele apresenta todo um discurso de exaltação aos EUA e tem buscado deixar bem claro que os demais países desejam de fato o que eles têm para dar a construção de uma “Democracia”. Vemos, portanto, nos filmes analisados que entre os dois períodos houve uma ruptura, mas também uma continuidade. Ruptura em relação às construções grotescas de estereótipos a respeito do *Outro* e continuidade no que se refere ao discurso exaltador do *Eu*.

3.2- A volta do discurso generalizado sobre o *Outro* em *Invasão a Londres*.

O filme *Invasão a Londres* (2016), dirigido por Babak Najafi, e escrito por Creighton Rothenberger, Katrin Benedikt, Christian Gudegast e Chad St. John é, uma sequência do filme *Invasão a Casa Branca* (2013)³⁷, com trilha sonora também marcante que

³⁷ *Invasão a Casa Branca* é um filme de 2013, dirigido Antoine Fuqua, escrito por Katrin Benedikt e Creighton Rothenberger, estrelado por Gerard Butler interpretando Mike Bening e por Aaron Eckhart (Presidente Benjamin Asher). O filme narra a história do resgate do presidente e por Mike, aquele havia sido seqüestrado dentro da Casa Branca, pelo norte coreano Kang (Rick Yune) que estava junto com uma equipe que viera com o primeiro ministro da Coreia do Sul que estaria numa reunião com o presidente. O filme se desenrola com a busca de Mike por salvar o presidente, depois que consegue entrar na casa que já estava sob ataque também externo. Mike consegue tirar o filho do presidente de dentro e matando todos os que passam pelo seu caminho, salva o presidente que estava sendo mantido preso por Kang.

ficou a cargo de Trevor Morris³⁸. O filme teve um orçamento de produção de \$60 milhões, no entanto faturou \$195, 725, 584 milhões.

Sendo um filme de ação que trata da jornada do agente secreto do presidente dos Estados Unidos, Mike Banning (Gerard Butler) que se apresenta como o único capaz de deter o tão terrível e desconhecido inimigo, para salvar a vida do presidente Benjamin Asher (Aaron Eckhart) na cidade de Londres, onde ocorria o funeral do primeiro-ministro da Inglaterra.

Ao evento, que ocorreria no Palácio de Banckingham, se reuniram líderes de diversas nações. No entanto, Asher era o alvo dos “terroristas”. A ação foi comandada por Aamir Barkawi (Alon Aboutboul), um paquistanês conhecido por traficar armas, e seu filho Kamran, interpretado por Waleed Zuaiter. Ambos tinham como motivação uma vingança pessoal, pois o presidente do EUA havia ordenado um ataque em um local onde Barkawi se encontrava para celebração do casamento de sua filha e o bombardeio matou todos os que estavam no local, sendo que Barkawi e Kamran não estavam no exato momento da explosão e, conseqüentemente, buscariam vingar a morte de seus familiares e amigos. O enredo se desenvolve na busca dos “terroristas” em capturar o presidente Asher.

Podemos perceber, no início do filme, certa tensão quando o presidente Asher informa sobre a morte do primeiro ministro inglês e a necessidade de fazer uma viagem de última hora. Mike Banning e Lynn Jacobs (Angela Bassett), que são responsáveis pela segurança do político, embora não gostando da surpresa e demonstrando certa apreensão, devem acompanhar o presidente à viagem. Todo esse clima de tensão gera um tom de suspense. E a cena da chegada de cada um dos líderes de alguns países é temperada com muito suspense e exaltação de cada nação capitalista e monopolista. São apresentados na tela, muitas vezes, imagens em câmara lenta antes da primeira explosão.

Notamos que o filme traz em seu roteiro uma busca de construir uma visão a respeito da identidade estadunidense e daqueles que o governam como pessoas com qualidades superiores às demais sociedades. Nesse sentido, veremos nos filmes pós 2009, que serão trabalhados nesse capítulo, que a construção do *Eu* enquanto “mocinho” é mais presente do que mesmo uma mensagem estereotipada do *Outro*. No entanto, em algum momento de cada produção, perceberemos discursos que de alguma maneira fazem menção a um inimigo e de como este tem sido violento no que se refere a ir contra aos Estados

³⁸ Trevor Morris é um produtor e compositor de trilhas sonoras canadense. Ele é mais famoso por compor a trilha sonora para a série de televisão *The Tudors*, ganhando um *Primetime Emmy Award* de melhor música Tema

Unidos. A comoção e tensão no início do filme, após a confirmação da viagem do presidente para Londres, fazem com que o herói³⁹ se apresente com características universais. Benning ao se despedir da esposa grávida deixa transparecer uma grande preocupação e uma dificuldade extrema em deixá-la.

O evento, que seria o mais protegido do planeta, como é expresso no início do filme, se torna um lugar aterrorizante com homens vestidos de policias matando outros policiais e assim, começa um cenário de bombas explodindo e mortes por todo lado com direito a todos os efeitos especiais que a produção exigia. Vemos na imagem a seguir (figura 21) o momento em que um homem vestido de polícia coloca uma bomba num dos carros que estava chegando ao local do funeral. Este foi o primeiro a explodir seguido de um tiroteio e a corrida de Benning em proteger o presidente.



Figura 21 “Terrorista” disfarçado de polícia colocando bomba em um carro do Primeiro Ministro canadense. (Invasão a Londres 2016. 00h.24min.04seg.)

³⁹ Ver: VOGLE, Christopher 2006, p. 77



Figura 22 Primeira explosão. (Invasão a Londres 2016. 00h.24min.44seg.)

Benning é a representação do mocinho que as produções estadunidenses usam largamente e que com apenas uma arma pequena consegue matar todos em sua volta. O diretor Babak Najafi, nesse sentido, investe no enredo maquiado, levando o seu desenrolar mais para as ações de Benning em proteger o presidente do que para construção de discursos estereotipados a respeito do *Outro*. Embora não podemos deixar de citar falas singulares que tem como objetivo trazer o *Outro* como aquele que busca uma vingança sem sentido contra seu inimigo EUA.

Seguindo as cenas de ataque ao local do funeral, começa a haver explosões em diversos lugares símbolos da cidade, onde foram destruídos monumentos históricos. É necessário construir uma imagem de desolação que vai aparecendo na tela a cada explosão. Vejamos a explosão da Ponte de Chelsea (Figura 23), onde estava o primeiro ministro japonês, e do local onde estava o presidente da França (Figura 24).



Figura 23 Explosão da Ponte de Chelsea. (Invasão a Londres, 2016. 00h.26min.50seg.)

Os discursos que se operam no cerne do enredo são um tanto vagos, visto que se trata de uma produção de gênero ação. Vemos, ainda, mais explosões em monumentos ingleses, tais como a Abadia de Westminster, onde estava o primeiro ministro italiano.

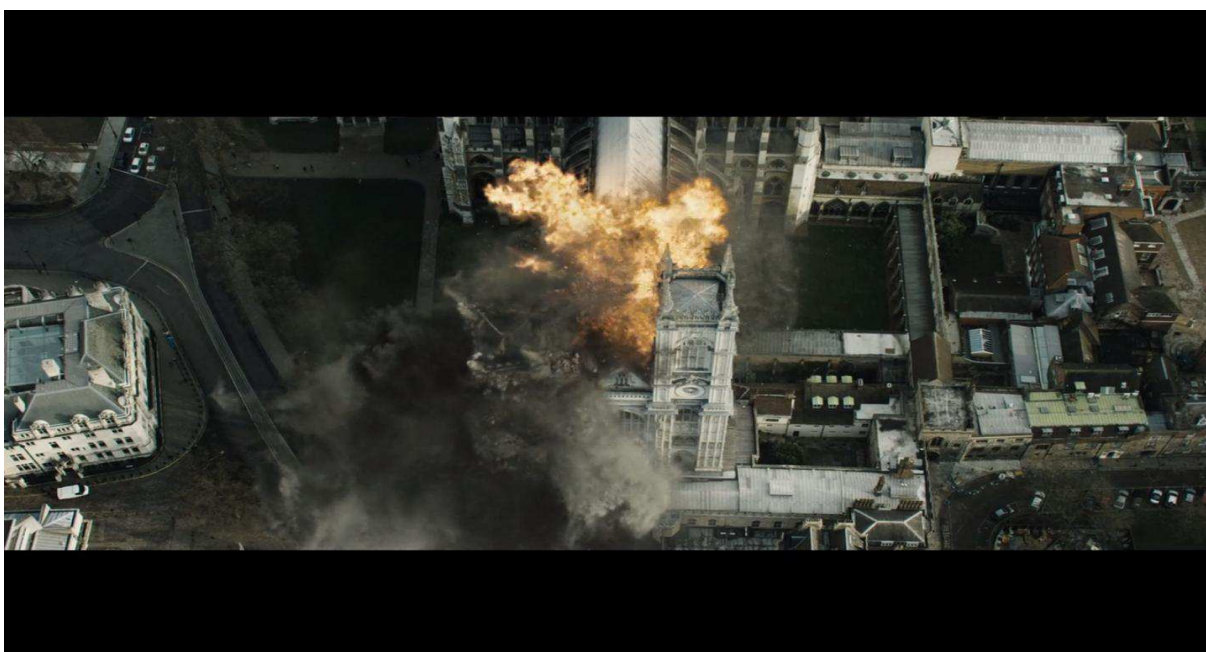


Figura 24 Explosão na Abadia de Westminster onde estava o primeiro ministro italiano. (Invasão a Londres 2016. 00h.27min.25seg.)

Tais discursos fazem com que leiamos o *Outro* enquanto aquele que destrói e que, para obter seus objetivos, não mede consequências e mata, inclusive, civis inocentes. Como veremos na fala de Asher, mais adiante, quando diz que muita gente inocente morreu por

causa dele. Nesse momento é que os discursos verbais começam a entrar em cena trazendo à discussão os estereótipos que se quer formar na construção do enredo.

Após os atentados em Londres e a fuga de Asher acompanhado e protegido pelo seu agente Benning, o comandante dos atentados, Barkawi, faz um pronunciamento que se espalha por todas as redes sociais. Barkawi estava em Sana'a, no Iêmen, um país localizado no Oriente Médio, como vemos na imagem a seguir (Figura 25).

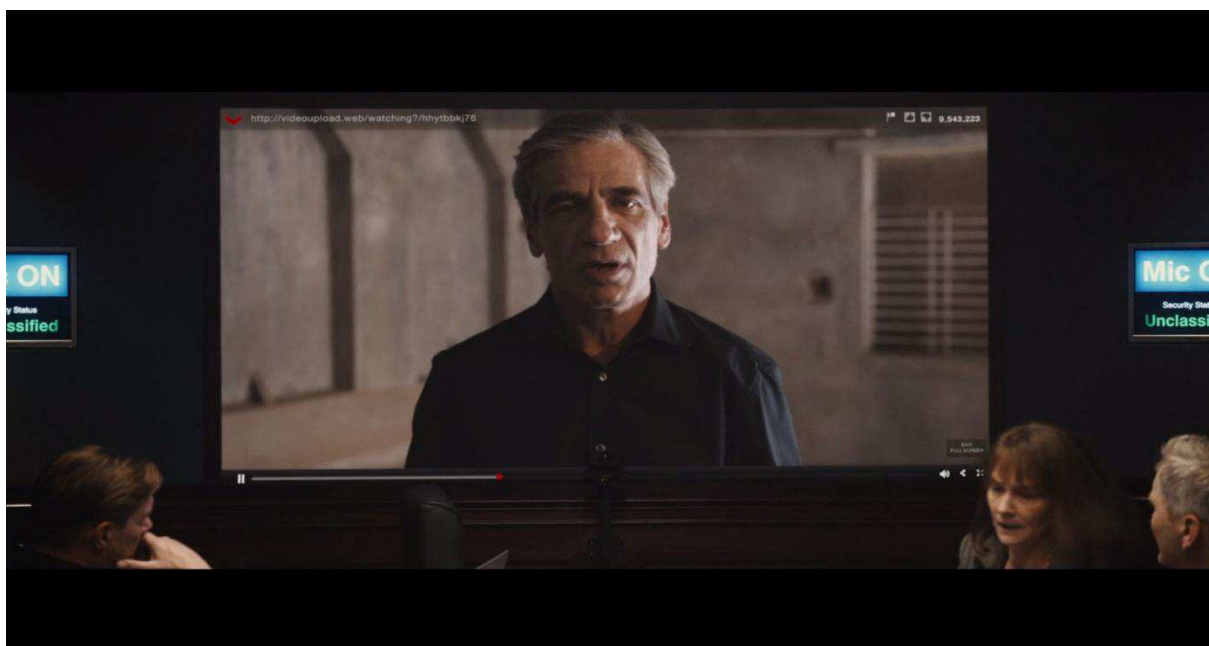


Figura 25 Pronunciamento de Aamir Barkawi dirigido ao Ocidente. (Invasão a Londres 2016. 00h.42min.56seg.)

Aamir Barkawi: Aos nossos amigos do Ocidente cuja ideia de guerra é de um local remoto de quilômetros de seus shoppings que mandam os pobres para serem despedaçados em nossas terras, ou pior ainda, matam nossas famílias remotamente do céu. O tempo de vocês acabou, estamos levando a guerra até vocês. Não tenham dúvidas que este dia mudará a vida de vocês para sempre. (Filme Invasão a Londres, 2016).

Embora o pronunciamento de Barkawi seja uma crítica à política estadunidense, o filme traz a imagem do personagem como um perigoso traficante de armamento, o qual leva a guerra e a morte para diversos lugares do mundo. A frase, “estamos levando a guerra até vocês”, denota uma ideia de que eles são os únicos causadores e construtores da guerra. Esse investimento em trazer uma imagem do *Outro*, um tanto violento e bélico, faz com que haja essa generalização no que se refere a lançar um olhar sobre o lugar que esse *Outro* ocupa.

Em contrapartida, o filme nos apresenta uma imagem do presidente bonzinho que se comove com a morte do “inimigo”, buscando fazer com que leiamos o estadunidense como aquele que tem interesse no *Outro* enquanto humano. Paralelo a isso, o filme apresenta

Benning, fazendo o que “deve ser feito”, para proteger o presidente e, conseqüentemente, àqueles que ele representa, ou seja, é representado como alguém que age com violência, mas que é justificável diante das circunstâncias. O que se tenta representar no personagem de Benning é que este é o grande herói que não está salvando apenas o presidente, mas todo o mundo da tão terrível ameaça “terrorista” que tem se espalhado pelo mundo. Vejamos o diálogo que se inicia entre Asher e Benning a respeito do que havia acontecido.

Asher: Quantos acha que morreram.

Benning: Eu não sei, foram muitos.

Asher: Toda aquela gente inocente, morta por minha causa.

Benning: Não, por sua causa não, por causa deles. Estão tentando te matar senhor, e mataram todas aquelas pessoas, só para deixar todo mundo com mais medo. Bem, que se dane isso, e que se dane eles.

Asher: Mike não deixe que me peguem.

Mike: Eu não vou deixar

Asher: Deixa eu terminar! Se chegar a esse ponto, se isso acontecer, eu quero que me mate. É uma ordem. Eu não vou ser executado como propaganda, enquanto meu filho e o povo americano, me veem no Youtube pelo resto da vida.

Esse diálogo nos remete a pensar em alguns pontos: primeiro, o presidente se culpando pelas mortes, o que o coloca em uma posição de humildade, no entanto, o coloca também como centro das ameaças e como representação dos Estados Unidos, sendo ele o único a sofrer os ataques, devido o fato de ser odiado por todos os que são contra a “liberdade”. Segundo Benning é a representação do herói que chama a atenção para o fato de que a culpa é sempre do *Outro*, estrangeiro, bárbaro e violento. Terceiro, Asher ao pedir a Benning para não deixar que eles o peguem, para que a sua morte não seja divulgada em um canal da internet, vem enfatizar que além de violentos esse *Outro* do discurso busca o espetáculo. O que vemos nesse diálogo é uma junção de exaltação do *Eu*, com a aversão exacerbada ao *Outro* e uma investida em trazer um discurso generalizado a respeito do que eles denominam “terrorista”.

Vemos, portanto, que todo o investimento nas ações como também nos discursos da produção tem como intuito alcançar um público não apenas nacional, mas mundial. Devemos concordar que o cinema tem o poder de alcance bem mais elevado do que outras mídias. O cinema chega às casas das diversas partes do mundo em uma velocidade admirável. Então quando se consegue levar para diversos lugares do mundo um discurso como os supracitados, busca-se construir uma visão a respeito daquilo que se quer passar, no caso buscando a exaltação do *Eu* em detrimento do *Outro*. Portanto, o filme sempre vem carregado de intencionalidades e ele é produzido com a preocupação desse público receptor do que Barros fala:

O público consumidor e a crítica inscrevem-se desde já na rede que produz o filme, conjuntamente com os demais fatores que atuam na sua Produção, e isto por que o público receptor é sempre levado em consideração nos momentos em que o filme é elaborado. As competências e expectativas do consumo, enfim, são antecipadas no momento que é produzida a obra cinematográfica, de modo que analisar um filme é analisar também o público que irá consumi-lo. (BARROS, 2008, p. 53).

Com o mesmo objetivo, os diálogos do filme seguem trazendo uma colocação interessante no sentido de pôr os Estados Unidos em um lugar de odiados por “todos”. Como exemplo claro disso, temos um diálogo entre Benning, Asher e Jacquelin, membro do MI6⁴⁰. Estando eles na casa de Jacquelin conseguem entrar em contato com a força de segurança dos EUA e com o vice-presidente, este diz ser Barkawi o comandante do “atentado” à Londres. Diante dessa informação, segue o diálogo:

Asher: Barkawi fornece armamento. É um desgraçado protegido por governos. Mike houve um ataque de drones para pegá-lo dois anos atrás. Autorizado pelo G8. Então a gente se arriscou, ele sobreviveu. Não sabíamos que a família dele estava lá. A filha dele foi morta.

Mike: Bem! Ele teve sua vingança. Civis?

Jacquelin: Eles não são o alvo específico, mas...

Mike: Dano colateral...

Jacquelin: Sim, creio que muitos, bastante, infelizmente. O alvo é o governo. Não houve apoio de nenhum país. É coisa de Barkawi, mas ele não teve problemas em encontrar recrutas. São as nações unidas de todo o mundo que odeia a gente.

Podemos perceber que esse é o ponto. Mostrar que, embora os Estados Unidos busquem salvar o mundo da tão terrível ameaça “terrorista” que entra no cenário atual como a principal ameaça para o Ocidente, ele ainda é odiado e é vítima de várias nações do mundo. O próprio cenário em que ocorre o enredo é um tanto pretencioso da parte dos EUA, visto que o presidente está no território inglês e lá, junto com o seu agente, consegue destruir a grande ameaça que o Ocidente tinha sofrido por parte de Barkawi.

Quando o Asher já estava preso pelos “terroristas”, no local onde Kamran iria matá-lo ao vivo para todo o mundo, o presidente, resistindo aos golpes de Kamran, deixa bem claro que a sua salvação chegará a tempo. Em um diálogo entre ambos, Kamran diz:

Kamran: Eu segurei minha irmã enquanto ela morria em meus braços. Somos todos monstros senhor presidente.

Asher: Eu não vou justificar sua insanidade para que se sinta melhor consigo mesmo.

⁴⁰ O Secret Intelligence Service (SIS), comumente conhecido como MI6 (Military Intelligence, Section 6) é a agência britânica de inteligência (ou de informações) que abastece o governo britânico com informações estrangeiras. A chefia do SIS é da responsabilidade da Secretary of State for Foreign and Commonwealth Affairs. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/MI6>. Acessado em: 27/05/2017

A frase “somos todos monstros” denota que eles já devem se reconhecer enquanto monstros, bárbaros, violentos e que tais ações de destruição são inerente à eles. Em seguida à conversa, Kamran coloca o presidente em posição para ser executado ao vivo e manda o presidente dizer ao mundo suas últimas palavras. Como na imagem a seguir (Figura 26), onde o presidente fala confirmando o que fará em seu governo, demonstrando a sua segurança de que seu herói virá salva-lo. A expressão de coragem do presidente busca enfatizar a noção de superioridade estadunidense ao mesmo tempo em que contrasta com a representação da covardia que ficou a cargo do “inimigo” oriental que o espanca enquanto ele fala.



Figura 26 Momento em que Asher será executado ao vivo. (Invasão a Londres, 2016. 01h.18min.50seg.)

Nesse momento o presidente fala “Eu juro solenemente executar o cargo de presidente dos Estados Unidos. E farei o melhor dentro do meu poder para preservar, proteger e defender”. A expressão de coragem e de não submissão ao seu algoz deixa subentendido que o presidente dos Estados Unidos jamais irá ceder às exigências de lugares que não estão de acordo com sua política. Vemos nesse posicionamento de Asher uma série de discurso que vem buscando enfatizar uma soberania estadunidense que tanto se quer dar-nos a ler e acreditar. Ao mesmo tempo, se trata de uma mensagem aberta de campanha contra o Oriente.

No momento exato em que Kamran irá matar o presidente, o herói chega ao momento crucial de sua jornada fazendo sua entrada triunfal, também transmitida ao vivo. E, se lançando sobre o algoz de Asher começa a espancá-lo dizendo:

Benning: Sabe o que vocês não entendem? A gente não é só um prédio! A gente não é só uma bandeira! A gente não é só um homem! Desgraçados

feito você, tenta matar a gente há muito, muito tempo. Mas que saber de uma coisa? Daqui a mil anos a gente ainda vai estar aqui.

Vemos, nessa fala de Benning, o patriotismo exacerbado e um nacionalismo irreal que sempre se apresenta nas produções cinematográficas estadunidenses. É um discurso que não se apresenta enquanto novo, mas é algo que tem sido repetido e enfatizado diversas vezes em diversos lugares da História. Em seguida Benning tem que soltar Kamran devido uma granada que um dos que estavam no local consegue ativar antes de morrer. Benning pula sobre o presidente para protegê-lo e depois percebe que Kamran fugiu. O presidente e o agente ainda terão que sair do local sem serem pegos pelos demais soldados de Kamran e ele, mesmo que conseguindo fugir, persegue agora os que tentam sair do local.

Nesse momento vemos o presidente também lançar mão de uma arma e lutar junto com seu agente. Benning, se vendo encurralado pelos homens de Kamran manda o sargento que estava fora do prédio explodir para que eles consigam sair do local, havendo um pouco de resistência do sargento que, em seguida, obedece à ordem. O local explode matando todos os homens que nele estavam, menos Benning e o presidente que se jogam em um buraco qual não é destruído com a explosão. Assim, ambos conseguem sobreviver e saem do local. O presidente Asher ainda pergunta a Benning se era só isso que eles tinham. Frase que vem repleta de crítica e também uma indireta aos que se voltarem contra a sua nação. Informando que não importa o que eles fizerem os Estados Unidos sempre triunfarão.

No pronunciamento que o vice-presidente Trumbull faz em rede nacional, vemos uma explicação à lógica deles em invadir, matar usando drones, e até mesmo em ser como são, aqueles que tem a grande missão, segundo eles, de salvar o mundo, e garantir o seu futuro de paz e liberdade. A cena do pronunciamento do vice-presidente é acompanhada pela de Benning digitando sua carta de demissão.

Trumbull na TV: Nossos corações se unem com o povo de Londres e com nossos amigos ao redor do mundo. Pessoas demais morreram sem um bom motivo. Há quem dirá que isso nunca teria acontecido, se cuidássemos dos nossos próprios problemas. Nada poderia estar mais longe da verdade. Francamente, vivemos num mundo perigoso e temos poucas boas opções. Mas a pior opção é não fazer nada. E, finalmente, devemos a nossas crianças e aos filhos delas proteger o mundo. Que Deus abençoe a todos e que Deus abençoe os Estados Unidos da América.

Ao ouvir o vice-presidente na televisão, Benning apaga sua carta de pedido de demissão, demonstrando sua lealdade agora não só ao presidente, mas ao mundo. É assim que o vice-presidente se coloca em seu pronunciamento, como se o futuro do mundo dependesse dos Estados Unidos e, por isso, eles têm que muitas vezes tomarem decisões que

não agradam a muitos, mas que tudo que é feito é para o bem, não apenas da nação, mas de todo o mundo.

Vemos em tais discursos a arrogância e pretensão dos estadunidenses e podemos perceber que, como uma máquina de longo alcance, o cinema é largamente utilizado para enfatizar, repetir e se fazer acreditar nesses discursos de salvadores do mundo. Nesse sentido, cada produção deve ser analisada a partir das intencionalidades de cada uma, embora, em certo momento, algumas produções do tema não tenham nos levado a pensar o *Outro* de forma negativa, mas todas têm como objetivo a justificativa para atitudes que foram muito criticadas no período.

As produções do período, concernente aos anos 2009 a 2016, não enveredaram muito pelo tema “terrorismo” partindo do Oriente ou dos islamitas, mas buscaram trazer outros pontos de vista. Portanto, se justifica a ausência de mais produções neste capítulo, visto que muitas das que foram analisadas, traziam inimigos com outra face. Como já mencionamos, as produções cinematográficas refletem em muito os interesses dos organismos de poder e, nesse período, o que se buscava representar era um sistema de busca de acordos de paz e, como consequência disso, foram se construindo ao redor de si vários inimigos internos. Embora o filme *Invasão a Londres* venha com o objetivo de retomar a discussão sobre as atitudes violentas do *Outro*, isso é feito de forma maquiada e enquanto uma retaliação às atitudes estadunidenses.

Considerações Finais

O cinema é instrumento de propaganda, de denúncia, com um forte poder de formar identidades. Fazendo com que pensemos uma determinada sociedade enquanto unificada e, como sugere Hall, “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los em uma identidade cultural para representá-los como pertencente a mesma e grande família nacional” (2005. p.59). O que podemos compreender é que, nessa busca por elaborar discursos exaltadores do *Eu* em detrimento do *Outro*, se tem objetivado forjar no interior da sociedade um mesmo sentimento de pertencimento a um determinado lugar.

Estando sob o domínio do governo, essa mídia pode exercer um papel fundamental na construção de discursos que convém aos seus interesses políticos, econômicos e sociais. Usar o cinema para objetivos políticos não é algo recente e não começa no governo de Bush. Reagan já o fazia com maestria. Historicamente podemos perceber que o cinema foi utilizado por diversos seguimentos políticos para alcançar uma grande parcela da população e assim com que seus objetivos fossem obtidos, isto é, construir em uma parcela da população uma determinada visão política nacionalista, patriótica e uma ideia de identidade nacional.

No entanto, o que podemos entender é que os discursos que se operam no interior das produções não estão totalmente sujeitos ao poder político em vigência, não há uma recepção passiva e generalizada de tais discursos. Vemos também que alguns filmes são produzidos com o intuito justamente de fazer com se leia o *Outro* da forma a tirá-lo do lugar de bélico e colocá-lo enquanto vítima de um sistema.

Filmes como o *Traidor*⁴¹ (2008) e *Ameaça Terrorista*⁴² (2010) os quais apresentam um conteúdo paradoxal que dá voz ao outro e coloca os estadunidenses enquanto ameaça para esse *Outro*, no que se refere às ações que investigações que se deram nesse período de

⁴¹Dirigido por Jeffrey Nachmanoff. É um filme de espionagem e suspense que conta a história do agente Roy Clayton o qual assume o comando de um grupo especial do FBI, e começa a investigar uma rede de operações secretas e descobre que Samir Horn, um ex-soldado de operações especiais, ajuda terroristas. Quando Clayton vai mais fundo, uma forte evidência aparece e ele começa a questionar as causas das ações de Horn. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-50332/>. Acessado em: 20/05/2017.

⁴² O filme *Ameaça Terrorista* (2010) dirigido Gregor Jordan e escrito por Peter Woodward tem um enredo de conteúdo tenso e cenas um tanto violentas, nas quais o investigador Henry Harold 'H' Humphries (Samuel L. Jackson) e a agente do FBI Helen (Carrie-Anne Moss) tentam descobrir a localização de três bombas atômicas. Eles prendem o suspeito terrorista, convertido ao islamismo, Steven Arthur Younger (Michael Sheen) e conduzem um interrogatório via tortura para fazer com que Younger revele as coordenadas das bombas antes que seja tarde demais. Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-124740/>. Acessado em: 18/09/2017.

crise em que os Estado Unidos para encontrarem inimigos forjam provas e criam circunstâncias. Embora todos esses discursos sejam elaborados de forma um tanto sutil, o filme *Ameaça Terrorista*, por exemplo, traz em seu conteúdo certa denúncia, levando-nos a pensar o estadunidense de maneira a tirá-lo do lugar de vítima e ao mesmo tempo de herói que irá salvar o mundo, levando-nos a perceber suas fragilidades e falta de compromisso com as leis e com a justiça.

Por outro lado, vemos no filme *O Traidor* a representação da busca pela visão não generalizada. O filme traz para o enredo um muçulmano, Samir Horn (Don Cheadle), que ajuda a CIA nas investigações e consegue, no desenrolar do enredo, se infiltrar numa célula terrorista para desfazer suas operações de forma a não permitir que os atentados planejados por eles venham a se concretizar.

Em contrapartida, temos no filme *Ameaça Terrorista* um enredo com uma trama envolvente e, ao mesmo tempo tensa e um tanto angustiante, visto que o filme se desenrola em uma ação investigativa, a qual se utiliza de tortura para obter as informações desejadas. Para isso, entra em ação o investigador Henry Harold 'H' Humphries (Samuel L. Jackson), que é mantido sob proteção da CIA e foi contatado para fazer parte da investigação que teria a participação da agente do FBI Helen Brody (Carrie-Anne Moss). Este se configura em uma crítica contundente às ações investigativas dos EUA, trazendo cenas um tanto violentas de tortura.

Dirigido por Gregor Jordan, o filme traz um conteúdo que nos chega enquanto denúncia, fazendo com que percebamos que diante do estado de alerta que os Estados Unidos entraram após o 11 de setembro de 2001, se começa a lançar mão de meios de investigação que irão de encontro aos discursos “moralistas” que imperam no interior do país. No entanto, ainda é muito forte a forma negativa com que se apresenta o *Outro* islamita, que, no caso do filme, se trata de um estadunidense que convertido ao Islã se apresenta com aquele discurso de “em nome de Alá” se fará o que é necessário para destruição do infiel.

Steven Arthur Younger (Michael Sheen) faz um vídeo no qual informa haver armado três bombas nucleares em três diferentes cidades americanas. O vídeo vira notícia e diante do problema posto o FBI é convocado para sai de sua agencia de investigação ante terrorista para um lugar secreto onde mediará as investigações. O nome de Younger já estava na lista dos suspeitos do FBI, mesmo tento sua ficha limpa. Neste aspecto podemos perceber uma crítica à política ante terrorista estadunidense, que qualquer pessoa que tivesse costumes da religião islamita já entrava na lista de suspeito.

Após fazer o vídeo Younger vai a um shopping movimentado e se coloca diante de uma câmera e espera, com o intuito de ser preso, a ação de Younger é uma incógnita para os investigadores, que depois entende que ele já tinha tudo friamente planejado.

Um grupo da agência é levado para um local onde se encontra membros do exército e o investigador Henry Harold 'H' juntamente com pessoas da CIA que contribuem para tais atitudes. Nesse lugar Younger se encontra preso e já sendo submetido a torturas por H. o desenrola do enredo parte de tais cenas, e permanece todo o decorrer do filme ambientado neste local secreto, no qual o FBI não sabe onde está. Enquanto H demonstra um certo prazer em suas ações a agente Helen tenta impor a todos a sua opinião, de que aquelas atitudes são ilegais e que ela não concorda com elas.

O filme, contudo, apresenta um conteúdo repleto de estereótipos cruéis colocando ainda o muçulmano como “monstro”, que tenta justificar suas ações terroristas denominando os estadunidenses como aqueles que matam e destrói em nome da segurança. Pois como podemos perceber o filme é um objeto que tem o poder de estabelecer discursos que vão além do que se apresenta na tela.

A análise de um documento não pode ignorar a fonte emissora, as condições de produção, a função do documento, sua frequência (documento único ou repetitivo), sua recepção por eventuais espectadores, etc. Não existe documento politicamente neutro ou objetivo: nem as decisões tomadas pela firma que dá emprego ao *cameraman*, nem as escolhas dele próprio são totalmente inocentes, mesmo quando não são necessariamente conscientes. Como um texto, como um discurso, uma filmagem é algo orientado. (FERRO, 2010, p. 94 – 95)

Como já mencionamos, toda produção cinematográfica tem no seu âmago conteúdos que buscam representar aqueles que o operam de forma a traçar o perfil que se quer dar a ler. O que podemos entender é que não houve uma conformação da população em relação à invasão dos EUA ao Iraque, a população em sua maioria se colocou contra, embora nos primeiros anos os meios de comunicação não tenham se pronunciado a este respeito, a imprensa só se posicionaria de forma crítica às ações, depois de constatado a ausência de Armas de Destruição em Massa. Tema que vem muito bem representado no filme *Zona Verde*.

Quanto às diferenças supracitadas, estas são explícitas e o discurso cinematográfico tem assumido nos últimos anos um novo discurso, embora ainda muito latente, pois, é sempre bom lembrar, que embora tenha buscado se impor um discurso que tire a imagem daquele inimigo terrível do qual só os Estados Unidos poderiam libertar o mundo, vemos que a exaltação ao país e a heroicização daqueles que o representam é visível.

Na análise, portanto, concluímos que houve no período pós 11 de setembro de 2001 uma corrida frenética por construir inimigos islamitas orientais, que fez com que nos anos que se seguiram varias produções cinematográficas investisse em produções que trouxessem no seu conteúdo, ora dramas nos quais o inimigo fica latente, ora guerras em que o Outro fica inteiramente silenciado. Enfim, filmes que tem como objetivo justamente criar uma rede de justificativas para as ações bélicas do governo. Vimos ainda, um período representado nos filmes em que há uma busca por inteirar os discursos que se operam no interior das mídias a respeito do novo governo que se instala nos EUA, assim, começam a surgir filmes que trazem um discurso contrário àqueles que até então, vinham com discursos estereotipados.

Surgem nesse novo cenário produções que saem dos tradicionais clichês para trazer denúncias e críticas às atitudes do governo anterior. Por outro lado, vemos na produção *Invasão a Londres* um retorno à narrativa tradicional da jornada do herói, e que sutilmente e de forma maquiada trás um discurso estereotipado a respeito do *Outro*. É nesse jogo de intencionalidade que se constrói os enredos paradoxais que tornou a pesquisa um tanto atraente, instigadora e desafiadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Cecília. Culturas Políticas e Lugares de Memória: Batalhas Identitárias nos EUA. In: *Cultura Política, Memória e História*. Org. Celilia Azevedo, Denise Rollemberg, Paulo Knauss, Maria Fernanda Baptista Bicalho, SamanthaViz Qaudrat. Rio de Janeiro. FGV, 2009.

BARROS, D'Assunção José. Cinema e história: entre expressões e representações. In: **Cinema-História: Teoria e Representações sociais no cinema**. Org. Jorge Nóvoa e José D'Assunção Barros. 2º ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p 43 – 66.

BURGOYNE, Robert. **A Nação do Filme**. Tradução: René Loncan. – Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2002.

CARRIÈRE, Jean-Claude. A Linguagem Secreta do Cinema. Tradução: Fernando Albagli, Benjamin Albagli. – Ed. Especial – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita de História/** Michel de Certeau; tradução Maria de Lurdes Menezes. Rio de Janeiro; Forene Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 1990. 244 p. (Col."Memória e Sociedade", coord. p/Francisco Belhencourt e Diogo Ramada Curto.

_____, **A História ou a Leitura do Tempo**. Trad. Cristina Antunes. 2ª Ed. Belo Horizonte. Autentica Editora. 2010.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: **História do Cinema Mundial**. Fernando Mascarello (Org.). Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 17 – 50.

COSTA, Antônio. Instituição, Dispositivo, Linguagem. In: **Compreender o Cinema**. Tradução: Nilson Moulin Louzada: 3ª edição. – São Paulo: Globo, 2003.

COSTA, Frederico Carlos de Sá, WUNDER, Rodrigo Setubal. Guerra ao Terror: Aspectos Ideológicos do Contraterrorismo. *Aurora*, ano V, número: 7. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/aurora/article/viewFile/1242/1109>. Acesso em: 20/05/2016.

DEMANT, Peter. O mundo Muçulmano. 3ª ed., 3ª reimpressão. – São Paulo – Contexto, 2015

ESTEVES, Flavia Cópio. Interpretações do passado, leitura do tempo presente: notas sobre o diálogo entre história e cinema. In: **Cultura Política e Leituras do Passado: Historiografia e Ensino de História**. Org. Martha Abreu, Rachej Soihet e Rebeca Gontijo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FERRO, Marc, 1924. **Cinema e História/** Marc Ferro. Tradução Flávia Nascimento. 2º ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 17ª edição. São Paulo – SP, Edições Loyola, 2008.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. – São Paulo – Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós Modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 10. Ed. – Rio de Janeiro: DP7A, 2005.

HOBBSBAWM, Eric. **Globalização, Democracia e Terrorismo**. Tradução José Viegas. – São Paulo – Companhia das Letras, 2007.

HUNTINGTON, Samuel. **O choque das civilizações e a recomposição da ordem mundial**. Tradução: M. H. C. Côrtes. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

KAMEL, Ali. **Sobre o Islã: A Afinidade entre Muçulmanos, Judeus e Cristãos e as Origens do Terrorismo**. Editora: Nova Fronteira – Rio de Janeiro, 2007.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia – Estudos Culturais: Identidade e Política entre o Moderno e o Pós-Moderno**. Tradução: Ivone de Castilho Benedetti. Bauru, SP – EDESC. 2001.

LOGUERCIO, Laura Cánepa. Cinema Novo Alemão. In **História do Cinema Mundial**. Fernando Mascarello (Org.). Campinas, SP: Papirus, 2006.

LEVIS, Bernard. **A Crise do Islã: guerra santa e terror profano**. Tradução: Maria Lúcia de Oliveira – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução: Paulo Neves; revisão técnica Sheila Schvartzman – São Paulo: Brasiliense, 2013.

MUCELIN, Renato. A sociedade que produz e a sociedade que recebe o filme. In: **O Cinema e o ensino da História**. – Curitiba: Nova Didática, 2002.

NAPOLEONI, Loretta. **A Fênix Islamista: O Estado Islâmico e a Reconfiguração do Oriente Médio**. Tradução: Milton Chaves de Almeida. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

NÓVOA, Jorge. Apologia da Relação Cinema-história. In: **Cinema-História: Teoria e Representações sociais no cinema**. Org. Jorge Nóvoa e José D'Assunção Barros. 2º ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

PURDY, Sean. McGlobalização a Nova Direita: 1980 – 2000. In: **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. – Leandro Karnal ... [et al.]. 3. ed., 3ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2015.

ROSENSTONE, Robert A. **A História Nos Filmes, Os Filmes Na História/ Robert A Rosenstone**; tradução Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SAID, Edward. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo. Companhia das letras, 2007.

_____. **Cultura e Imperialismo**. Tradução: Denise Bettman – São Paulo. Companhia da Letras, 1995.

TOTA, Antonio Pedro. **Os Americanos**. 1ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo, Contexto, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **A Descoberta da América**. In: A Conquista da América. Tradução: Beatriz Perrone Moisés, – 4ª edição. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **O Medo dos Bárbaros: para além do choque das civilizações**. Rio de Janeiro, Vozes, 2010.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: Uma introdução Teórica e Conceitual. In: **Identidade e Diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais**. Tomaz Tadeu da Silva (Org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 9 ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

WRIGHT, Lawrence. **O Vulto das Torres: A Al-Qaeda e o caminho até o 11/9**. Tradução: Ivo Korytowski. 3ª reimpressão. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VOGLER, Christopher. **A Jornada Do Escritor: Estruturas Míticas Para Escritores/ Christopher Vogler**; tradução Ana Maria Machado. 2º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 6ª edição – São Paulo, Paz e Terra, 2014.

REFERÊNCIAS CINEMATOGRÁFICAS

13 Horas: Os Soldados Secretos de Benghazi (2016). Direção: Michael Bay. 2h 24min. Gênero: Ação. Nacionalidade EUA.

1492 A Conquista do Paraíso (1992). Direção: Ridley Scott. 2h 34min. Gênero: Aventura, Biografia, Drama. Nacionalidade: Espanha e França

Ameaça Terrorista (2010). Direção: Gregor Jordan. 1h 37min. Gênero: Suspense. Nacionalidade: EUA.

As Torres Gêmeas (Brasil, 2006). Direção: Oliver Stone. Roteiro: Andrea Berloff. Gênero: Drama.

Guerra ao Terror (2008). Direção: Kathryn Bigelow. Gênero: Guerra, ação, drama. Nacionalidade: Estados Unidos.

Invasão a Casa Branca (2013). Direção: Antoine Fuqua. 2h 00min. Gênero: Ação, Suspense. Nacionalidade: EUA.

Invasão a Londres (2016). Direção: Babak Najafi. 1h. 32min. Gênero: Ação. Nacionalidade: EUA, Reino Unido, Bulgária.

Juntos e Misturados (2014). Direção: Frank Coraci. 1h 57min. Gênero: Comédia. Nacionalidade: EUA.

Nova York Sitiada (1998). Direção: Edward Zwick. 1h 35min. Gênero: Policial, Drama, Ação. Nacionalidade: EUA.

O Ataque (2013). Direção: Roland Emmerich. 2h. 12min. Gênero: Ação. Nacionalidade: EUA.

O Suspeito (2008). Direção: Gavin Hood. 2h 02min. Gênero: Suspense, Drama. Nacionalidade: EUA.

O Traidor (2008). Direção: Jeffrey Nachmanoff. Duração: 1:54 min. Gênero: Espionagem, Suspense. Nacionalidade: Estados Unidos.

Rede de Mentiras (2008). Direção: Ridley Scott. 2h 08min. Gênero: Ação, Suspense, Espionagem. Nacionalidade: EUA.

Reina Sobre Mim (2007). Direção: Mike Binder. Roteiro: Mike Binder. Gênero: Drama. Duração: 2:04 min. Nacionalidade: Estados Unidos.

Sniper Americano (2015). Direção: Clint Eastwood. 2h 12min. Gênero: Biografia, Guerra, Drama. Nacionalidade: EUA.

Vôo 93 (2006). Direção: Paul Greengrass. Roteiro: Paul Greengrass. Gênero: Drama. Duração: 2:32 min. Nacionalidade: Estados Unidos.

Zona Verde (2010). Direção: Paul Greengrass. Duração: 1h 55min. Gêneros Drama, Suspense. Nacionalidades EUA, Reino Unido