

**Universidade Federal do Rio de Janeiro**

**Instituto de História**

**Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC)**

*A popularização da guerra através do cinema: uma análise comparada dos terroristas  
antes e depois do 11 de Setembro*

*Igor Lapsky da Costa Francisco*

**RIO DE JANEIRO**

**2012**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro**  
**Instituto de História – IH**  
**Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC)**

*A popularização da guerra através do cinema: uma análise comparada dos terroristas  
antes e depois do 11 de Setembro*

*Dissertação orientada pelo professor Dr. Francisco  
Carlos Teixeira da Silva para obtenção do título de  
mestre no programa de pós-graduação em História  
Comparada da Universidade Federal do Rio de  
Janeiro*

**RIO DE JANEIRO**

**2012**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro**  
**Instituto de História – IH**  
**Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC)**

*A popularização da guerra através do cinema: uma análise comparada dos terroristas  
antes e depois do 11 de Setembro*

*Dissertação orientada pelo professor Dr. Francisco  
Carlos Teixeira da Silva para obtenção do título de  
mestre no programa de pós-graduação em História  
Comparada da Universidade Federal do Rio de  
Janeiro*

---

**Francisco Carlos Teixeira da Silva**

---

**Thiago Moreira Rodrigues**

---

**Sabrina Evangelista Medeiros**

**RIO DE JANEIRO**

**2012**

LAPSKY, Igor.

- Rio de Janeiro, 2012.

Dissertação – Universidade Federal do Rio de Janeiro – Instituto de História – Programa de Pós-Graduação em História Comparada, 2012.

Orientador: Francisco Carlos Teixeira da Silva.

1. História. 2. História Comparada. 3. Terrorismo. 4. Estados Unidos. 5. Cinema. I – Teixeira da Silva, Francisco Carlos. II – Dissertações. Universidade Federal do Rio de Janeiro – Instituto de História – Programa de Pós-Graduação em História Comparada. III – Título

*“Nós devemos apelar pela nossa escuridão brilhante,  
Crenças, elas são as balas do mau,  
Aquele que foi escrito na espada,  
Você deve entrar em um quarto para destruir, destruir,destruir!  
Segurança Internacional,  
O chamado homem certo,  
Precisa de uma razão pra matar alguém,  
A história nos ensina assim,  
A razão que deve alcançar,  
Será aprovado pelo seu deus,  
Seu filho, guerrilheiro irmão da guerra,  
Da guerra, Não falamos mais (..) ,  
Nós lutaremos contra os pagãos, Nós lutaremos contra os pagãos (...)”  
(War? – System Of A Down)*

## **Agradecimentos**

Todo trabalho acadêmico de pesquisa é fruto de muita dedicação e ajuda de pessoas em diversas escalas, que, sem elas não seria possível desenvolver esta dissertação. Portanto, existem algumas pessoas a quem preciso agradecer pela conclusão de mais uma etapa da vida acadêmica:

Primeiro, a minha família, que me apoiou em todos os momentos, desde o início na fase de alfabetização até o presente momento. Todos foram muito importantes por causa do companheirismo, apoio moral e financeiro.

Meu orientador, professor Francisco Carlos Teixeira da Silva, que desde a graduação tem me apoiado com novas leituras e debates que me estimularam e ajudaram a concluir minha graduação e agora a dissertação de mestrado.

Ao programa de Pós-Graduação em História Comparada, principalmente a coordenadora, professora Dra. Gracilda Alves, que ajudou nos trâmites burocráticos durante a pós-graduação e defendeu os interesses dos alunos, buscando bolsas de estudo para a maioria dos mestrandos e doutorandos.

Ao meu amigo e compadre, Karl Schurster, com os debates sobre história e as conversas, não somente apoiando através de indicações de livros e textos mas também com bons ouvidos para escutar os momentos difíceis e estressantes do processo.

Aos professores Thiago Rodrigues, da Universidade Federal Fluminense (UFF), e Sabrina Medeiros, do Programa de Pós-Graduação em História Comparada, pelas considerações feitas durante a qualificação, que ajudou a organizar e rever questões do texto.

Ao professor e amigo Dilton Maynard, embora longe, sempre apoiou o estudo, dando considerações preciosas sobre cinema e a forma de análise fílmica, durante a primeira apresentação do trabalho no IX Simpósio de História Comparada em 2010.

A professora da *New York University* (NYU), professora Bárbara Weinstein, que me recebeu com simpatia e hospitalidade, ajudando com indicações de museus e fontes a serem pesquisadas durante a viagem de pesquisa.

Aos amigos do Laboratório de Estudos do Tempo Presente: Daniel, Rafael, Ciro, Aline, Priscila, Rodrigo, Sylvio, Magno e Leandro que ajudaram com debates sobre o mundo contemporâneo, fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

Por fim, quero agradecer a Tatiana Maselli e Família pelo companheirismo e apoio moral nos momentos mais difíceis de dúvida e por partilhar na felicidade ao saber de cada etapa atingida.

São estas pessoas que ajudaram a desenvolver e terminar o trabalho acadêmico que, sem dúvidas, é coletivo.

Resumo: A dissertação para obtenção do título de mestre em História Comparada tem como objetivo analisar filmes norte-americanos que abordam tema do terrorismo, através das categorias contexto de lançamento, cenas, personagens e imprensa, que serão relacionadas com elementos selecionados pelo método comparativo nas diversas fases do terrorismo moderno.

Palavras-chave: Terrorismo, Cinema, Estados Unidos, História do cinema.

*Abstract: The dissertation for obtaining a master's degree in Comparative History aims to analyze American films that discuss the issue of terrorism, through categories like release context, scenes, characters and press, which will be related to elements selected by the comparative method on different stages of modern terrorism.*

*Keywords: Terrorism, Film, United States, Film History.*

## Sumário

Introdução.....	01
Definindo uma forma para o novo terrorismo.....	08
Cinema, suas teorias e relação com a guerra.....	37
Cinema e terrorismo.....	69
Considerações finais.....	104
Bibliografia e fontes.....	108

## Introdução

A dissertação para obtenção do título de mestre em História apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob orientação do professor dr. Francisco Carlos Teixeira da Silva, titular da área de História Moderna e Contemporânea, tem como objetivo analisar filmes norte-americanos de grande bilheteria nos Estados Unidos sobre terrorismo, principalmente as imagens de terroristas, protagonistas e desenvolvimento da narrativa construída. Para tal, realizamos um estudo sobre conceito de terrorismo, história do desenvolvimento técnico e tecnológico do cinema, bem como análises teóricas e metodológicas.

*11/09/2011 – dez anos de memória.*

Terça-feira, 11 de Setembro de 2001. Era uma manhã de verão com sol, sem nuvens. Primeiro dia de aula das escolas públicas e o trânsito da cidade de Nova Iorque estava caótico, devido à alta circulação de carros com pais deixando filhos nas escolas para trabalhar e votar nas eleições primárias para prefeito e vereador. Com a eleição, muitas pessoas se atrasariam para o trabalho, mas o direito de votar era uma desculpa aceitável nos escritórios. Os jornais noticiavam a vitória do *New York Giants* na rodada da Liga Americana de Futebol (NFL) ocorrida na noite anterior e que causaria atrasos de diversos trabalhadores.

No horário entre 6:00 e 8:00 da manhã ocorria a troca de turnos entre bombeiros de plantão durante a madrugada e o contingente responsável pelo turno diurno, como era feito todos os dias nas diversas estações de bombeiros da cidade de Nova Iorque.

Nos aeroportos de todo o país, pessoas se preparavam para fazer viagens de trabalho, passeio ou emergenciais, com trajetos curtos, entre cidades próximas, ou longos, entre a Costa Leste e Oeste dos Estados Unidos. Neste dia, 4 voos, 2 decolados em Boston, 1 em Newark e 1 em Washington iriam causar grande impacto no país, mudando toda a política externa e de segurança doméstica. Estes aviões seriam sequestrados e utilizados para derrubar um importante prédio comercial na cidade de Nova Iorque e instituições na capital do país.

8 horas e 46 minutos na cidade de Nova Iorque. Um avião que sobrevoava a parte baixa da ilha de Manhattan e se chocou contra a torre norte do World Trade Center. Uma mulher apavorada liga para o número de emergência e diz à atendente:

- “senhora, qualquer que seja sua reação, por favor, não desligue o telefone! Isto não é um trote!”.

- “senhora, se acalme. Por favor, me diga qual é a emergência?”, diz a atendente.

- “um avião acaba de bater no World Trade Center! Estou presa e preciso de ajuda para sair!”.

A atendente fica abalada e diz: “calma, enviaremos viaturas para tirar a senhora daí o quanto antes!”<sup>1</sup>.

As pessoas olhavam chocadas para a torre e pensavam sobre o terrível acidente ocorrido na maior prédio da cidade, quando às 9 horas e 3 minutos um segundo avião bate na torre sul, dando a certeza de que os jornais haviam errado sobre a situação na baixa Manhattan: não havia sido um acidente, era um ataque ao país. O contexto piorou com a notícia de que outro avião às 9 horas e 37 minutos havia se chocado contra o Pentágono, na cidade de Washington, e um último avião abatido às 10 horas e 3 minutos num campo aberto no estado da Pennsylvania.

As torres sul e norte iriam implodir às 9 horas e 59 minutos e 10 horas e 3 minutos, respectivamente, causando um grande número de mortos e uma larga investigação conjunta entre polícia e instituições federais, como o FBI e CIA.

O longo panorama descrito acima poderia fazer parte de um roteiro de filme de ação hollywoodiano em que os protagonistas, geralmente policiais ou agentes do FBI, iriam investigar e encontrar vilões culpados pela ação, restaurando a paz e prosperidade no país. Certamente muitas pessoas que ligaram suas televisões pensaram que um filme de ação com cenas fortes estava passando naquele horário, mas infelizmente era o noticiário da rede americana CNN mostrando as *breaking news* e acompanhando cada passo dos bombeiros e policiais que saíram das estações ou vieram de folga para tentar ajudar pessoas presas nas torres gêmeas.

O pensamento acima, assim como o panorama, é desenvolvido pelos integrantes do centro de visitas do World Trade Center, um dos responsáveis pelas visitas agendadas ao memorial do 11 de Setembro, no local do antigo World Trade Center. O projeto chamado *person to person history* faz com que pessoas que ajudaram nas buscas ou perderam parentes e amigos no atentado organizem visitas dirigidas ao memorial aberto em Setembro de 2011, contando suas histórias do dia do ataque à cidade de Nova

---

<sup>1</sup> Diálogo exposto pela oficial responsável pelas ligações de emergência da cidade de Nova Iorque no dia dos atentados. As falas estão disponíveis na exposição permanente sobre o 11 de Setembro do museu da Polícia de Nova Iorque, localizado na Ilha de Manhattan. Para mais informações, ver: <http://www.nycpolicemuseum.org/> Acesso em 07/02/2012.

Iorque. A imensa pilha de escombros, fumaça e poeira deu lugar a uma praça feita para as pessoas se lembrarem do acontecido, através dos monumentos com os nomes das vítimas e o museu do atentado, que está em fase de construção<sup>2</sup>.

A discussão sobre a possibilidade de construção de um memorial começou logo após a campanha de retirada de mais de 2 milhões de toneladas de escombros das torres gêmeas, que durou cerca de 10 meses. Enquanto isso, diversas ações de cidadãos da cidade de Nova Iorque serviram para homenagear vítimas e oficiais que trabalharam para tentar resgatar as pessoas no dia do atentado e procurar sobreviventes após o desabamento das torres.

Em Outubro de 2001, o *Lower Manhattan Development Corporation* (Corporação de Desenvolvimento do Baixo Manhattan – LMDC) foi responsabilizado por coordenar um plano de reconstrução e revitalização do centro da cidade, gerando polêmica sobre o que seria feito no espaço das torres gêmeas. Duas propostas eram pensadas: 1) reconstruir o prédio, mostrando que o país havia superado o ataque e estava mais forte do que antes; ou 2) não reconstruir as torres como forma de homenagem aos mortos no 11 de Setembro.

A primeira proposta não obteve muitos adeptos, pois as grandes empresas que ser instalavam no World Trade Center buscaram outros locais na cidade e em outros estados para se instalarem, planejando não voltar para aquela região, devido trauma e prejuízo financeiro causado pelos ataques.

A segunda proposta foi amplamente discutida. Porém, como os eventos ainda eram muito recentes, o debate estava engessado em torno de como homenagear e quem deveria ser lembrado, pois o local passou a ser considerado como sagrado, principalmente para os parentes das vítimas que eram os mais resistentes à construção de novos prédios no lugar das torres gêmeas.

Em 11 de Março de 2002 foram instalados 88 holofotes de luz apontados para céu, formando dois raios luminosos que lembravam o formato das torres que remetiam a “comemoração” de 6 meses dos ataques. O feito ficou conhecido como *Tribute in light* e a característica da lembrança pela ausência seria um elemento fundamental para compreendermos a futura estrutura pensada para o memorial.

Em Julho de 2002, o LMDC, impulsionado pelo movimento *Tribute in light* e pelas famílias das vítimas, promoveu debates públicos para os cidadãos opinarem sobre

---

<sup>2</sup> Ver imagens no anexo.

o que seria feito no local. Do resultado dos foros foram realizados 9 projetos urbanísticos para serem escolhidos através de votação popular. O projeto vencedor foi do arquiteto polonês *Daniel Libeskind*, que consistia na construção de uma torre de 541 metros (1776 pés, coincidindo com o ano da independência do país) chamado *Freedom Tower*, torres menores espiraladas e um memorial que incluiria a localização exata do World Trade Center.

Para a construção do memorial, um concurso foi promovido em 2004 pelo LMDC com o apoio de Libeskind, que incentivava a elaboração de um planejamento de monumento baseado no projeto original do arquiteto polonês. O vencedor foi a ideia chamada *Reflecting absence*, do arquiteto inglês *Michael Arad*, que consistia na construção de uma grande praça com duas piscinas de água no mesmo local e formato das antigas torres gêmeas, onde os nomes das vítimas do 11 de Setembro estariam cravados no metal das piscinas, e a construção de um museu.

O nome das vítimas nas fontes foi outro ponto de debate sobre o memorial, pois haviam dúvidas se deveriam ser colocados os nomes dos bombeiros e policiais mortos na tentativa de resgate das pessoas nas torres gêmeas. A dúvida também consistia no critério escolhido para o posicionamento dos nomes no metal das piscinas.

A solução foi a homenagem de todas as pessoas mortas nos atentados, inclusive de Washington, Pensilvânia e o primeiro ataque ocorrido em 1993, separadas em localização por torre e nomes de pessoas conhecidas, como companheiros de trabalho, amigos e familiares estariam próximos uns aos outros<sup>3</sup>.

### *A segurança da memória*

Após o 11 de Setembro, os Estados Unidos, principalmente a cidade de Nova Iorque, passaram a intensificar a segurança de acesso aos pontos turísticos da cidade, como o *Empire State Building* e a Estátua da Liberdade. No memorial do 11 de Setembro, aberto em 2011, não é diferente: o acesso é limitado por visitas agendadas através do sítio eletrônico oficial do memorial ([www.911memorial.org](http://www.911memorial.org)) ou pelos passeios coordenados pelo projeto *person to person history*. A entrada do local possui nível de segurança de grandes aeroportos dos Estados Unidos, onde todos os utensílios são observados por aparelhos de raio-x e detectores de metal são utilizados para a

---

<sup>3</sup> RASIC, Lynn e BLAIS, Allison. *A Place of Remembrance: official book of the National September 11 Memorial*. Washington D.C: National Geographic, 2011. Pp. 159 – 187.

verificação das pessoas que entram. Ao passar do alto nível de segurança, o público consegue ver as obras da nova torre e há um aviso - filmados por câmeras da polícia – de que é proibido fotografar o andamento das obras.

Dentro da praça totalmente cercada, há uma grande quantidade de policiais e câmeras observando todos os movimentos dos grupos, que podem tirar fotografias e ficar o tempo que desejarem no local. Porém, nota-se uma liberdade intensamente vigiada, pois policiais se aproximam de pessoas que se afastam de grupos e procuram observar qualquer movimento suspeito dentro do memorial.

### *A memória na mídia – “nunca esquecer”*

O principal jornal de Nova Iorque, *The New York Times*, noticiou o 11 de Setembro como um acontecimento horrível e inacreditável, classificando o evento como um dia de terror. No dia seguinte ao atentado, editoriais foram desenvolvidos para analisar a “guerra contra a América” como um ataque insondável, apontando falhas no sistema de segurança nos aeroportos<sup>4</sup>.

O New York Times passou a publicar páginas inteiras de homenagens das empresas que possuíam escritórios nas torres gêmeas. Um dos exemplos é a mensagem da empresa norte-americana *General Electric* (GE) que expõe um desenho da estátua da liberdade saindo da sua base com as frases: “vamos arregaçar as mangas, vamos seguir em frente juntos, vamos superar, nós nunca vamos esquecer.”<sup>5</sup>.

A expressão *never forget* (nunca esquecer) tem sido utilizada ao longo de todos os anos pelas diversas homenagens impressas nas páginas do jornal e virou lema oficial das cerimônias realizadas durante o 11 de Setembro até 2011, quando o memorial foi inaugurado por personalidades como o presidente Barack Obama, o prefeito de Nova York, Michael Bloomberg, e as figuras políticas presentes em 2001, o ex-presidente George W. Bush e o ex-prefeito Rudolph Giuliani.

Durante as datas de 11 e 12 de Setembro percebemos, através das capas do New York Times, a mudança da cobrança em torno da política norte-americana, abordando questões de segurança, relações internacionais e economia interna.

Em 2002, um ano após os atentados, o jornal deu maior ênfase às discussões sobre segurança do país. A dor da perda foi um elemento marcado através da foto

---

<sup>4</sup> THE NEW YORK TIMES, 12/09/2001. *Editorials/Letters*. P. A26.

<sup>5</sup> THE NEW YORK TIMES, 21/09/2001. P. A17.

principal da capa, um policial rezando em frente a um buquê de flores com bandeiras americanas no World Trade Center, que ainda possuía escombros a serem recolhidos. De 2003 a 2007, as capas do dia 11 de Setembro valorizaram a política externa norte-americana, com as guerras do Afeganistão e Iraque, apontando movimentação dos soldados e a situação dos conflitos. Em 2008 e 2009, as notícias foram relacionadas à economia, devido à crise econômica que levou a falência de diversas empresas norte-americanas e o aumento do desemprego no país. Em 2010, o jornal publicava sobre a expectativa da inauguração do memorial e a discussão sobre a continuidade atuação dos soldados no Afeganistão.

A memória do 11 de Setembro também foi assunto exposto pelo cinema, principalmente através da recepção de filmes lançados sobre o evento. Documentários como *102 minutos que mudaram o mundo*, produzido pelo *History Channel*, e *Fahrenheit 9/11* dirigido por *Michael Moore*, e demais filmes de diversos gêneros abordaram o tema através da dor da perda, caça aos criminosos e questões políticas, envolvendo eleições e decisões presidenciais.

É nesse sentido que a dissertação, dividida em três capítulos e conclusão, é desenvolvida: o cinema como discussão sobre política norte-americana, através da mudança das imagens dos terroristas e das histórias de filmes, apontados através da comparação entre longas-metragens de grandes bilheterias produzidos antes e depois do 11 de Setembro.

O primeiro capítulo tem como objetivo debater o conceito de terrorismo. Partindo do pressuposto que não há um consenso sobre a definição, utilizamos especialistas na área e a comparação das diversas fases do terrorismo moderno propostas por Mário Rapoport para buscarmos elementos em comum para utilizarmos na análise dos filmes selecionados.

No segundo capítulo traçamos o histórico técnico e tecnológico do cinema, principalmente o norte-americano, e o desenvolvimento do sistema de produção de filme de Hollywood. Além disso, desenvolvemos a evolução das teorias do cinema ao longo do século XX e da metodologia de análise fílmica, importantes para o estudo dos filmes de terrorismo escolhidos para elaboração da dissertação.

No último capítulo faremos uma análise dos filmes escolhidos, apresentando a justificativa da seleção e tratando os longas-metragens através de elementos-chave, utilizados para realizar o cruzamento de informações. Além disso, análises de jornais

norte-americanos foram utilizadas para estudarmos a recepção especializada, considerando o debate levantado através das críticas aos filmes.

## Capítulo 1 - Definindo uma forma para o novo terrorismo

O terrorismo é assunto corrente no debate acadêmico e midiático. Principalmente a partir do 11 de Setembro, a temática entrou em pauta nas Relações Internacionais, que presenciaram o início da “guerra contra o terror”, promovida pelos Estados Unidos.

Uma das questões centrais na discussão sobre a noção de “guerra contra o terrorismo” seria a definição do inimigo, levando a uma problemática de como classificar o terrorismo. Esta pergunta se desdobra num debate visto que não há uma conceituação oficial dos órgãos internacionais sobre o assunto. Os países mostram diferentes definições e até mesmo seus departamentos internos possuem posições distintas, como no caso dos Estados Unidos.

O especialista em terrorismo e assimetrias Gérard Chaliand e o historiador Arnaud Blin partem da etimologia da palavra terrorismo para explicar o conceito. Terrorismo vem do terror, do latim *terrere*, que significa “fazer tremer”. Segundo os autores todas as sociedades despóticas são fundadas sobre o medo, citando casos como o primeiro Império Mesopotâmico de Sargão de Acádia (2300 – 2215 a.C) e o primeiro império militar da antiguidade, os Assírios. Estes exemplos foram dados por estes especialistas para confrontar o debate acadêmico, que a palavra terror na política somente a partir da Revolução Francesa<sup>6</sup>.

Outro ponto de análise dos autores está na diversidade do conceito terrorismo moderno, assim como demais autores trabalhados, mas que há um pensamento comum nas sociedades ocidentais desenvolvidas: atos de violência realizados por indivíduos e grupos, principalmente entre períodos de paz. Sendo assim, os autores afirmam que a conceituação mais apropriada na atualidade seria do Departamento de Estado norte-americano<sup>7</sup>.

O Departamento de Estado dos Estados Unidos entende o terrorismo através de “violência premeditada e politicamente motivada perpetrada contra alvos não combatentes por grupos subnacionais ou agentes clandestinos, normalmente com a intenção de influenciar uma audiência.”<sup>8</sup>. Outra instituição americana, como o

---

<sup>6</sup> CHALIAND, Gerard e BLIN, Arnaud. *The history of terrorism: from Antiquity to Al-Qaeda*. Londres: University of Carolina press, 2007. P. vii-viii.

<sup>7</sup> Idem. p. 16.

<sup>8</sup> ESTADOS UNIDOS. *US Code – Title 22 sec 2656 f(d)*. Disponível em: [http://uscode.house.gov/download/title\\_22.shtml](http://uscode.house.gov/download/title_22.shtml) Acesso em 09/03/2011.

Departamento de Defesa, conceitua o terrorismo como “o calculado uso da violência ou da ameaça de sua utilização para inculcar medo, com a intenção de coagir ou intimidar governos ou sociedades, a fim de conseguir objetivos, geralmente políticos, religiosos ou ideológicos.”<sup>9</sup> Ambas as definições são voltadas para um conflito em que o inimigo atacaria alvos, combatentes ou não, atingindo determinado objetivo planejado pelo grupo que pratica a ação.

O Escritório Federal de Investigação (*Federal Bureau of Investigation – FBI*) classifica o terrorismo como “o uso ilegal da força ou violência contra pessoas ou propriedades para intimidar ou coagir um governo, uma população civil, ou qualquer segmento dela, em apoio a objetivos políticos ou sociais.”<sup>10</sup>. O FBI opera dentro dos Estados Unidos, adotando como modelo de combate ao terrorismo o caso do atentado ao prédio federal em Oklahoma, em 1995, no qual o culpado foi julgado e condenado à morte.

Segundo *Hélène L’Heuillet*, o terrorismo é uma assimetria e um desdobramento da popularização da violência, decorrências do surgimento das guerras totais<sup>11</sup> no século XIX. Influenciada pelas análises sobre conceito de guerra trabalhados por autores como *Carl Von Clausewitz* e *Raymond Aron*, a autora mostra que o fato de civis pegarem em armas resultou no conflito de interesses dos cidadãos, exemplificando os movimentos de libertação nacional e de resistência<sup>12</sup>. Outro ponto importante para o trabalho da autora é a ligação entre terrorismo e guerra psicológica<sup>13</sup>, pois a sensação de medo e insegurança de ataques iminentes gera privação da liberdade na sociedade.

A abordagem da autora nos traz um caminho para a conceituação de terrorismo. *L’Heuillet* identifica o grupo terrorista como não possuidor de um projeto político pré-existente, ao contrário dos movimentos de resistência e de libertação nacional, que visam um modelo como independência ou/e democracia<sup>14</sup>.

---

<sup>9</sup> WHITTAKER, David. *Terrorismo um retrato*. Rio de Janeiro: BIBLIEX, 2005. P. 18.

<sup>10</sup> ESTADOS UNIDOS. *Code of Federal Regulation* title 22, chapter 38, section 2656f Definitions. – 156. Disponível em: <http://uscode.house.gov/download/pls/22C38.txt>. Acesso em 15/02/2012.

<sup>11</sup> Guerras totais são guerras onde todos os esforços da sociedade estão voltados para o conflito. A Primeira Guerra Mundial é considerada por muitos autores como a primeira Guerra Total. Ver: SILVA, F.C.T. *Dicionário de Guerras e Revoluções do século XX*. Rio de Janeiro: Elviesier, 2004.

<sup>12</sup> L’HEUILLET, Hélène. *Aux sources du terrorisme. De la petite guerre aux attentats-suicides*. Paris: Fayard, 2009. p. 22.

<sup>13</sup> Guerra psicológica consiste no uso de ações psicológicas para influenciar as atitudes dos inimigos, alcançando determinado objetivo. Ver: LINEBARGER, Paul M.A. *Guerra psicológica*. Rio de Janeiro: BIBLIEX, 1962..

<sup>14</sup> Idem. p. 29.

Sobre a questão da ausência de programas políticos definidos, o cientista político Luigi Bonanate considera os grupos terroristas como apolíticos, sem propostas construtivas, possuindo objetivo de gerar insegurança para os países e, principalmente, para a população mundial. Para Bonanate, os grupos terroristas atuais não agrupam massas populares em seu torno, ao contrário de instrumentos políticos, como os partidos<sup>15</sup>. Além disso, o terrorismo não distingue os combatentes dos não combatentes, tornando possível qualquer alvo, como no 11 de Setembro.

John Richard Thackrah<sup>16</sup>, afirma que o terrorismo possui uma variedade de definições, mas que todas levam à percepção de atos criminosos contra vidas, propriedade e outros interesses. O terrorismo, para o autor, também é avaliado a partir de seus objetivos e menos através de aspectos ideológicos, dificultando a diferenciação entre o que seria ou não um ato terrorista. Thackrah, afirma que o ato terrorista é um meio de comunicação e os atentados seriam uma forma de enviar mensagens para a sociedade e os Estados pelo mundo<sup>17</sup>.

Outro elemento importante para o autor é o questionamento acerca do consenso sobre a definição de terrorismo internacional para as instituições, pois Thackrah aponta para a dificuldade em discernir o criminoso do terrorista<sup>18</sup>. O terrorismo busca uma repercussão sobre seu alvo, escolhido por sua importância para a sociedade, fazendo com que a recepção do atentado gere efeitos em determinados grupos de pessoas<sup>19</sup>.

A comparação entre guerra convencional, guerrilha e terrorismo torna o trabalho de Chaliand e Blin referencial para o assunto, pois uma das questões que envolvem o terrorismo é a diferenciação entre terroristas e guerrilheiros. Para os autores, existem nove pontos a serem considerados para compararmos os modos de conflito:

1. *Tamanho das unidades em batalha*: as unidades utilizadas nas guerras convencionais são compostas por exércitos (em torno de 60.000 – 100.000 pessoas), corpos de exércitos (30.000 – 80.000) e divisões (10.000 – 20.000). Já as guerrilhas são compostas por batalhões (em torno de 300 – 1000 pessoas),

---

<sup>15</sup> BONANATE, Luigi. *A guerra*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. P. 17.

<sup>16</sup> THACKRAH, J. R. *Dictionary of terrorism*. New York: Routledge, 2004. P. 85.

<sup>17</sup> Idem. p. 93.

<sup>18</sup> O autor ainda traça uma discussão acerca da existência entre uma “linha tênue” entre terror e terrorismo, diferenciando a ação legal de representantes do Estado e ilegalidade dos atentados dos grupos autônomos. Porém, esta é uma discussão que não está compreendida nesta dissertação. Para uma discussão, ver: THACKRAH, J. R. *Dictionary ...* p. 76 – 78.

<sup>19</sup> Idem. p. 95.

companhias (70 – 250) e pelotões (25 – 60), enquanto o terrorismo contém poucas pessoas, geralmente menos de 10 pessoas<sup>20</sup>.

2. *Armas utilizadas*: nas guerras convencionais é utilizado todo aparato de armas militares como aviões, navios, artilharia, canhões de artilharia, morteiros, até armas utilizadas pelos soldados como rifles, metralhadoras e pistolas. Já nas guerrilhas utilizam-se armas leves e alguns objetos de artilharia, como os morteiros, enquanto no terrorismo são utilizadas armas de fácil porte (granadas, rifles de assalto e pistolas) e as especializadas, como carros-bomba.
3. *Táticas*: As operações conjuntas, envolvendo diversas unidades militares, são características das guerras convencionais, enquanto nas guerrilhas são realizados confrontos isolados. O terrorismo utiliza elementos como o sequestro, assassinato, explosões de carros e barricadas de reféns.
4. *Alvos*: nas guerras convencionais, os alvos são unidades militares e infraestrutura como transporte e comunicações para derrubar o inimigo. Já nas guerrilhas, os alvos são militares, policiais, membros administrativos e oposição política. No terrorismo os alvos são símbolos estatais, oposição política e, principalmente, o público em larga escala.
5. *Objetivos*: a destruição física é a principal meta das guerras convencionais, enquanto o desgaste do inimigo é o esperado pelas guerrilhas. No terrorismo a coerção psicológica é o elemento chave dos ataques.
6. *Controle do território*: enquanto nas guerras convencionais e nas guerrilhas existe o objetivo de controlar o território, no terrorismo, não há este elemento.
7. *Uniforme*: em guerras convencionais, os combatentes são identificados através de seus uniformes, compostos pelas diversas insígnias que formam a hierarquia militar, enquanto na guerrilha, o uniforme não é uma peça fundamental nas batalhas. No terrorismo, não há uso de uniforme, impossibilitando a diferenciação entre combatentes e nãocombatentes no campo de batalha.
8. *Campo de batalha*: nas guerras convencionais, o confronto é limitado a uma área geográfica, geralmente fora do alcance da população. Nas guerrilhas, o confronto é limitado no(s) país(es) em conflito, enquanto no terrorismo o campo de batalha não tem limite e as operações são realizadas em qualquer lugar do mundo.

---

<sup>20</sup> Podemos ver este exemplo a partir dos ataques aos aviões durante o 11 de Setembro. Este assunto será abordado adiante, quando analisaremos a atuação do Al-Qaeda.

9. *Legislação internacional*: as guerras convencionais e as guerrilhas possuem regras pré-estabelecidas pelos órgãos internacionais, enquanto o terrorismo ainda não é regulado, devido dificuldade de conceituação deste tipo de conflito.

Atualmente (2011), terrorismo possui uma grande vantagem para seus praticantes: baixo custo, aliado a grande devastação e operação simples (comparado ao planejamento de uma ação de forças regulares), levando grupos dissidentes a utilizar esta tática para atingir determinados objetivos, contra maiores forças<sup>21</sup>. Então, podemos partir do princípio que tal prática só pode ser realizada, da forma como é conhecida atualmente, com a ascensão dos conflitos assimétricos, principalmente a partir dos anos 1990.

### *A guerra irregular*

O termo guerra irregular, ou assimétrica, segundo Hew Strachan, entra em uso comum no Ocidente depois do 11 de setembro com os conflitos no Afeganistão e no Iraque. Mesmo a característica irregular das guerras e conflitos, de uma forma geral, sendo mais antigas que o mencionado acima, a discussão mais generalizante no que toca a população civil de uma forma globalizada ainda era sobre a guerra regular. É notável que os estudos mais profundos sobre a guerra irregular comecem a ganhar força depois do fim da Guerra Fria com a chamada nova ordem mundial que se denominava globalização. Neste aspecto, a primeira definição da guerra irregular pode ser traçada através de uma negativa: ela não é uma guerra regular. Por mais claro que esta afirmação possa parecer, a primeira vista, esta simples, porém não simplória, negativa, já nos diz que a guerra irregular não pode ser definida por regras e que o ordenamento da guerra regular tradicional. Como nos apresentou o professor H. Coutou-Bégarie, a guerra irregular no presente não pode ser pautada através de um ordenamento jurídico e estratégico que não funcionariam tão demarcadamente quando se trata do tempo presente com esse tipo de conflito. Dizer o que a guerra irregular não é, é dizer o que ela é. Quando falamos de um modelo de guerra regular estamos tratando de um conflito geralmente curto com fins delimitados em termos de objetivos e resultados qualquer que seja a visão militar e operacional. Já a guerra irregular é uma guerra sem *fronts* e sem fronteiras. Sem *fronts*, pois, segundo Olivier Zalec, está dissociada das grandes

---

<sup>21</sup> Idem. P. 43.

operações militares e sem fronteiras, pois aboliu a distinção jurídica entre civis e militares, entre paz e guerra e neste sentido não podemos prever ou regular seu término levando a complexa discussão de uma possível “guerra sem fim”.

A guerra como um enfrentamento entre Estados é um pressuposto que deriva da concepção regular. Nos conflitos irregulares este parâmetro não mais se encontra possível porque há o reconhecimento ou a busca, por outros atores não estatais, de reivindicar suas posições na arena do político.

Esta forma de conflito consiste na utilização de métodos não convencionais para confrontar um poder militar/tecnológico superior<sup>22</sup>, em que o inimigo mais forte seria vencido pela longevidade da guerra e alto número de mortos, perdendo o apoio para a manutenção do conflito.

Análises sobre assimetria não são novas<sup>23</sup>: os estudos das guerrilhas são preponderantes para a compreensão do conceito de guerra assimétrica. Durante o fim do século XIX e a Primeira Guerra Mundial já se pensava em torno da luta entre forças desiguais, possuindo determinados métodos para serem travados estes tipos de conflitos, classificados como guerras pequenas (*small wars*).

Durante a Revolução Chinesa em 1949, as táticas de guerrilha do Mao Zedong envolviam rápida locomoção, alerta, ataque eficiente, sob condição na qual os guerrilheiros deveriam apreender todas as condições dos campos de batalha, pensado a partir dos escritos de Sun Tzu: terreno, provisões e uso de força, bem como existência de linhas de comunicação e apoio da população eram fatores fundamentais para a vitória sobre um maior poder. Tal apoio popular também foi pensado durante a Segunda Guerra Mundial na Iugoslávia, com a resistência liderada pelo general Tito à invasão alemã, tornando possível a vitória das menores forças em situações defensivas.

Já Ernesto Che Guevara, durante a década de 1950, pensou a guerrilha como uma forma de ataque às forças superiores. Durante a Revolução Cubana, o método foi empregado e também contava com apoio popular (segundo ele, fundamental para o sucesso dos conflitos), mas era necessário um pequeno grupo de homens para maior agilidade do ataque, contradizendo Mao Zedong.

---

<sup>22</sup> SILVA, F.C.T. *Introdução: as guerras e as revoluções no século XX*. In: SILVA, F.C.T (org). *Enciclopédia de guerras e revoluções do século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Elviesier, 2004.

<sup>23</sup> O debate pode ser visto em: COURMONT, Barthélémy e RIBNIKAR, Darko. *Les guerres...* pp. 44 – 51.

Ao longo da segunda metade do século XX, os pensamentos acerca da guerrilha ultrapassam a questão sobre movimentos de libertação nacional e passam a ser correntes nos conflitos mundiais. Neste sentido, podemos destacar o trabalho de Liang e Xiangsui intitulado “Guerra além dos limites”. Na obra, os autores analisam o conceito de guerra assimétrica e a característica dos grupos que exercem este tipo de conflito. Segundo os coronéis chineses, a guerra do Golfo foi um fator determinante para as mudanças dos tipos de conflitos no fim do século XX<sup>24</sup>.

O desenvolvimento da tecnologia aliado com o fim da Guerra Fria auxiliou a intensificação dos ataques de grupos terroristas contra Estados, que não possuíam mais controle do monopólio do uso da força após o fim da bipolaridade, e os principais centros comerciais do mundo<sup>25</sup>. Segundo Liang e Xiangsui, a alta tecnologia é acessível e, em posse de facções terroristas, torna-se prejudicial para a segurança da sociedade, principal alvo nos atentados<sup>26</sup>.

A preocupação em torno da tecnologia utilizada na guerra assimétrica atualmente reside na proliferação de armas de destruição em massa em posse de grupos não estatais, principalmente após o fim da Guerra Fria. Antes, armas nucleares eram exclusivas dos Estados, mas a queda da União Soviética proporcionou a proliferação de materiais químicos e nucleares no mercado negro, tornando acessível aos grupos não estatais<sup>27</sup>.

A guerra, não seria mais praticada aos moldes da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria, ou seja, uma disputa entre país-país, com uma relativa igualdade de forças, mas sim entre país-facções, afirmando o caráter assimétrico dos conflitos pós - Guerra do Golfo.

Portanto, como tentar chegar a uma *Gestalt* do terrorismo com tantas definições e posicionamentos? Precisamos, nesse sentido, pensar sobre diversas fases do terrorismo, visto que não é um evento exclusivo do final do século XX. Segundo Gerard Chaliand e Arnaud Blin, a história do terrorismo é oriunda da antiguidade, na época de Roma, em que os Zelotes, no contexto dos levantes contra os romanos, tiveram papel fundamental em assassinatos de figuras políticas e religiosas, sendo classificado como

---

<sup>24</sup> LIANG, Q. & XIANGSUI, W. *Unrestricted Warfare*. Beijing: PLA Literature and Arts. Publishing House, 1999. P. 4.

<sup>25</sup> Idem. P. 6.

<sup>26</sup> Idem. P. 9.

<sup>27</sup> COURMONT e RIBNIKAR. Op. Cit. Pp. 371 – 372.

um período pré-terrorismo<sup>28</sup>. O terrorismo moderno é considerado a partir de 1789, com a Revolução Francesa<sup>29</sup>, pois o motivo dos ataques não era mais religioso, mas político. Nesse sentido, teremos enfoque no terrorismo moderno ao final do século XIX, que utiliza da combinação armas de fogo portáteis e publicidade, fatores fundamentais para a compreensão da dinâmica dos atos, como analisaremos nas fases<sup>30</sup> a serem caracterizadas. Segundo John Thackrah, as tipologias dos atentados, a partir do levantamento sobre os autores, alvos, vítimas, causa, contexto, meios, posicionamento político e demanda, são preponderantes para analisarmos o terrorismo moderno<sup>31</sup>, e considerando as diversas fases através de um aspecto cronológico (essencial para a compreensão das tipologias) será possível realizar uma comparação, para procurarmos estabelecer um formato geral do terrorismo.

### **Primeira fase: o fim do século XIX – o terrorismo e o debate político.**

O século XIX pode ser considerado o início do terrorismo moderno. A invenção do revólver, da dinamite e seus usos menores, como as cartas-bombas foram importantes para a intensificação de atentados contra figuras importantes na política, principalmente no continente europeu<sup>32</sup>.

Samuel Colt (1814 – 1862) foi o inventor dos revólveres em 1835 e possibilitou o acesso à nova arma em 1836, com a construção de sua primeira indústria de armamentos, *Patent Arms Company*, tornando possível a compra dos revólveres para um novo método de assassinatos, antes feitos por facas. Este feito é importante para a dinâmica dos atentados: o autor não precisaria se aproximar tanto do alvo com a nova arma, pois a propulsão do projétil seria maior que o ataque de armas brancas.

A dinamite foi inventada por Alfred Nobel (1833 – 1896) em 1875. A possibilidade de carregar um explosivo de alta capacidade em mãos viabilizou aos grupos terroristas de possuírem uma arma de grande poder destrutivo, tornando possível o ataque à prédios e um número maior de pessoas simultaneamente.

---

<sup>28</sup> CHALIAND, Gerard e BLIN, Arnaud. *The history of terrorism: from Antiquity to Al-Qaeda*. Londres: University of Carolina press, 2007. P. 55.

<sup>29</sup> O termo aqui tem conotação positiva, praticar terrorismo era ser revolucionário perante o Antigo Regime.

<sup>30</sup> A proposta destas fases pode ser vista em: SILVA, F.C.T. *Terrorismo e guerra na era da assimetria global*. In: SILVA, F.C.T (et allí) (org.). *Terrorismo na América do Sul: uma ótica brasileira*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010. Pp. 43 – 45.

<sup>31</sup> THACKRAH. Op. Cit. P. 74.

<sup>32</sup> LAQUEUR, Walter. *Uma historia del terrorismo*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

A carta-bomba, um subproduto do desenvolvimento dos materiais explosivos no século XIX, foi inventada por Johann Most (1846 – 1906), na década de 1880. Esta arma tinha como objetivo causar atentados não somente a alvos específicos, mas também aleatórios na sociedade, com o objetivo de gerar medo na população.

Uma das primeiras figuras a desenvolver uma teoria do terrorismo moderno foi Karl Heinzen (1809 – 1880), um democrata alemão que pensava o assassinato como uma necessidade para promover o progresso diante das forças reacionárias existentes nos comandos dos países na Europa, pois as mortes teriam um maior impacto político.

Para Heinzen, o tiranicídio praticado na antiguidade auxiliou na prosperidade das sociedades. O pensador alemão afirmou que o fracasso da Revolução de 1848 foi a ação branda dos revolucionários, que deveriam ter assassinado as camadas conservadoras da sociedade na ocasião, pois tais mortes seriam compreendidas como necessárias para a evolução do país, tornando os assassinos heróis.

O método dos ataques, segundo Heinzen, seria utilizar poucas pessoas e causar o maior dano possível. Estes atos prejudicava a imagem dos governantes, pois as forças regulares seriam incapazes de combater os atentados. Desta forma, o uso de revólveres e dinamites - as novas armas inventadas no século XIX - seria fundamental para o sucesso dos terroristas.

Johann Most nasceu na Alemanha em 1846 e foi uma das figuras de oposição à *Otto Von Bismarck* (1815 – 1898), no Império Alemão (1871 – 1918). Acreditava que os atentados estimulariam um processo revolucionário em que as elites seriam derrubadas para construção de um governo com agenda de combate a desigualdade social. Este pensamento foi influenciado por sua vivência com revolucionários russos durante a década de 80 do século XIX. Porém, ao contrário dos grupos terroristas russos da época que acreditavam nos atentados à líderes como instrumento da revolução, Most acreditava que quanto maior o número de mortos, mais a sociedade se mobilizaria para uma revolta, acreditando que seus alvos deveriam ser indiscriminados.

Assim como Heinzen, Most acreditava que não era necessário um grande contingente de pessoas para praticar tais atentados, pois as cartas-bombas precisariam somente ser enviadas para os destinatários, não havendo confronto direto com forças regulares dos Estados para o assassinato de líderes políticos.

A relativa simplicidade no ataque não correspondia à preparação do mesmo: o método utilizado por Johann Most para fabricar cartas-bombas consistia em se infiltrar nas fábricas de explosivos para conseguir meios de desenvolver os artefatos para os

alvos, pois tal material não possuía acesso no mercado e tampouco era de fácil manipulação, gerando um alto risco de explosão durante a preparação da carta.

Segundo Laqueur, Most foi criticado por desumanizar as pessoas com mortes indiscriminadas através das cartas-bombas, mas argumentou em sua defesa que governantes tomavam a mesma atitude, porém com aparatos mais potentes e destrutivos<sup>33</sup>. A questão de tornar alvos como números é importante para autores que buscam o viés psiquiátrico no estudo dos terroristas: a desumanização do ser humano torna a possibilidade de morte das pessoas menos dolorosa para o praticante da ação.

Na Rússia, a discussão sobre métodos de revolução eram correntes entre intelectuais. Lênin acreditava que o terrorismo era um fenômeno intelectual, não voltado para as massas, criticando ações de grupos russos, como o Narodnaya Volya. O revolucionário russo acreditava que a prática terrorista, com inspiração no pensamento anarquista era contraproducente, pois o assassinato individual não tinha grande importância para as massas e nem auxiliava nos processos da revolução.

A característica geral deste terrorismo foi pautada nas ideias anarquistas e marxistas, visando alvos políticos, com intuito de conseguir aprovação da população aos atentados. Porém, alguns ataques visaram alvos indistintos, garantindo a passividade da população pelo medo de ser atacado ou conseguindo o apoio da mesma pelos objetivos atingidos, como a morte de figuras políticas populares.

O perigo da missão para os praticantes dos atentados gerava uma alta possibilidade de morte durante a preparação e execução dos ataques. Esta probabilidade é explicada na medida em que os instrumentos utilizados para os ataques, apesar de serem inovadores, eram instáveis, causando acidentes no manuseio de explosivos e na confecção de cartas-bombas.

A prática terrorista que visava alvos com divergências políticas foi marcante neste período: o terrorismo foi utilizado por movimentos revolucionários, como os anarquistas na França e Alemanha, que tinha como objetivo derrubar governos conservadores e conseguir o apoio da população. Além disso, até o período anterior à Revolução Russa, destacamos grupos com poucas pessoas, fator que seria alterado com a mudança de objetivo ao longo do século XX.

---

<sup>33</sup> LAQUEUR. Op. Cit. P. 104.

## Segunda fase (1945 – 1974): os movimentos de insurgência

Seguindo a metodologia para compreensão dos tipos de terrorismo, os movimentos de insurgência são fundamentais para analisarmos esta fase. Até 1945, as potências europeias dividiram determinadas regiões do mundo em colônias que serviam para obtenção de matérias-primas e escoamento de produção das metrópoles – o imperialismo, fator importante para compreender rivalidades entre países na Primeira Guerra Mundial, persistiu até a Guerra Fria, com os movimentos de libertação nacional, principalmente no continente africano e asiático. As ações dos insurgentes passaram a ocorrer com maior frequência após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando países europeus colonialistas entraram em crise, devido à grande destruição causada pela guerra na Europa, dificultando a manutenção destes territórios<sup>34</sup>. Segundo Eric Hobsbawm, a Guerra Fria auxiliou neste processo na medida em que disputas por áreas de influências entre as duas superpotências possibilitaram o apoio aos insurgentes<sup>35</sup>.

Compreendemos os eventos que nos auxilia numa tipologia da segunda fase do terrorismo: formação do Exército Republicano Irlandês (IRA) e sua atuação, principalmente na década de 1950 e 1970, formação do grupo basco ETA, atentados das Olimpíadas de Munique em 1972, organizado pelo grupo palestino Setembro Negro e as influências de Carlos Marighela no processo revolucionário na América Latina nos anos 1960 e 1970.

O movimento irlandês iniciado durante as primeiras décadas do século XX possuía como objetivo a libertação da Irlanda, sob controle do império britânico, obtendo sucesso em boa parte do território, com exceção do Ulster (parte norte da Irlanda). O IRA foi criado oriundo da Irmandade Republicana Irlandesa<sup>36</sup> (*Irish Republican Brotherhood* – IRB) no final da década de 1910, com objetivo de atacar forças policiais e militares inglesas localizadas no país durante a Guerra de Independência contra a Inglaterra (1919 – 1921). O grupo possuía diferenças na relação com a publicidade dos ataques: Michael Collins, seu fundador, tinha como estratégia o sigilo sobre possíveis alvos e a localização das emboscadas. Ao contrário de anunciar os

---

<sup>34</sup> HOBBSAWM, Eric. *A era do extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. P. 208.

<sup>35</sup> Idem. P. 214-219.

<sup>36</sup> Fundado em 1913, era um grupo de resistência irlandês que lutava contra a Inglaterra, reivindicando a independência do país.

acontecimentos, Collins plantava falsas informações de ataques como contrainteligência, com o objetivo de confundir a polícia britânica.

A atuação do IRA durante a Guerra de Independência contra a Inglaterra (1919 – 1921) caracterizaria as insurgências urbanas ocorridas durante a década de 1950 e 1970: um movimento que utilizou táticas de guerrilha dentro das cidades para combater as forças britânicas (primeiro a polícia e depois os veteranos de guerra enviados para a Irlanda para tentar acabar com o movimento dos insurgentes – os *Black and Tans*). Sequestros, emboscadas e assassinatos em diversos pontos do Ulster decorriam graças à grande mobilidade do grupo (fator característicos de grupos insurgentes), pressionando o governo inglês, que não conseguia resolver o problema através da formulação de decretos rigorosos ao povo irlandês, gerando questionamentos da opinião pública.

Durante a década de 1970, o IRA atacava propriedades inglesas e irlandesas, além do assassinato de alvos escolhidos por sua importância nas forças policiais e militares presentes na Irlanda do Norte. Um dos ataques mais expressivos à propriedades foi a explosão de uma bomba (principal arma utilizada pelo grupo) no Parlamento em Londres, símbolo político da Inglaterra, realizado em 17 de Junho de 1974, causando grandes danos e ferindo 11 pessoas<sup>37</sup>.

A formação do grupo basco *Euskadi Ta Askatasuna* (ETA - 1959), tinha como objetivo criar um território independente da Espanha, forçando o governo a aceitar suas demandas através de atentados terroristas, funcionando como resistência armada organizada ao regime franquista no país em 1962. A luta contra Franco gerou uma imagem positiva do ETA para a opinião pública internacional, que interpretava o grupo como combatente de um regime ditatorial, não considerando a questão do nacionalismo basco e luta contra a Espanha<sup>38</sup>.

A ação do grupo na década de 1960 e 1970, ao contrário do IRA, era baseada em sequestros e assassinatos de industriais, figuras políticas e membros importantes da polícia espanhola, tiroteios com a polícia e ataques de granada e bombas. Os ataques mais importantes desta época foram os assassinatos de Melitón Manzanas, comissário de polícia, em 1968, que fez o governo de Franco declarar Estado de Exceção no dia seguinte ao crime; e Antonio Echeverría, prefeito de Oyarzun e informante da polícia espanhola, em 1975.

---

<sup>37</sup> Disponível em: [http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/june/17/newsid\\_2514000/2514827.stm](http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/june/17/newsid_2514000/2514827.stm)  
Acesso em 29/05/2011.

<sup>38</sup> THACKRAH, J. R. *Op. Cit.* p. 24.

O terceiro exemplo, o grupo terrorista Setembro Negro, é um problema oriundo do final da Segunda Guerra Mundial, com a criação do Estado de Israel em 1948 e a fragmentação do território palestino. A luta pelo Estado independente da Palestina se intensificou em 1958 com a criação do Fatah, grupo político e militar criado por Yasser Arafat (1929 – 2004) e a Organização para a Libertação da Palestina (OLP), em 1964. O Setembro Negro foi criado em 1971 com o objetivo de promover uma guerra com táticas terroristas contra a monarquia da Jordânia. Arafat acreditava que o Setembro Negro deveria ser um grupo clandestino separado da OLP e Fatah, que praticaria o terrorismo, sem comprometer lideranças do povo Palestino.<sup>39</sup>

As táticas utilizadas pelo Setembro Negro foram sequestro de aviões, como em Maio de 1972 de um Boeing 707 que fazia a rota entre Bruxelas e Tel Aviv, contendo 200 passageiros; atentados contra figuras políticas, propriedades estatais e sabotagens de fábricas.

A ação mais famosa do grupo foi a tentativa de sequestro da delegação israelense nas Olimpíadas de Munique em 1972. Segundo o historiador Michael Burleigh, o Setembro Negro tinha como objetivo o assassinato de ícones importantes de Israel, mas como políticos eram inacessíveis, os alvos passaram a serem artistas e esportistas renomados, tornando os Jogos Olímpicos uma grande oportunidade.<sup>40</sup>

O planejamento do ataque considerou a pouca segurança no Aeroporto de Frankfurt (as armas utilizadas – granadas, pistolas e oito AK-47 – foram transportadas por malas de turistas) e na decisão da delegação israelense de não reforçar a segurança no prédio, cujo acesso era feito por vias principais, facilitando a infiltração dos terroristas. O ataque foi realizado às 4:30, no dia 5 de Setembro, quando terroristas arrombaram o apartamento da delegação israelense, sequestrando 9 membros da delegação. Os terroristas fizeram duas exigências: a troca dos reféns por palestinos presos e um avião para sair do país, preferencialmente para Egito ou Marrocos. Um erro tático durante as negociações com a polícia alemã ocasionou troca de tiros e todos os reféns foram mortos e três terroristas presos.

O ataque foi planejado de forma a ser visto pela mídia, devido intensa cobertura dos jornais e emissoras de televisão no megaevento que estava ocorrendo na Alemanha, na qual os terroristas poderiam explicar suas demandas para todos assistirem através do

---

<sup>39</sup> BURLEIGH, Michael. *Blood and rage: a cultural history of terrorism*. New York: HarperCollins e-books, 2008. P. 158.

<sup>40</sup> Idem. p. 162.

sequestro à delegação olímpica israelense. Burleigh afirma que a ação do Setembro Negro falhou taticamente – todos os terroristas vivos foram presos e não conseguiram alcançar seus objetivos imediatos -, mas atingiu sucesso estratégico, pois o debate em torno da questão palestina obteve um largo espaço na mídia.<sup>41</sup>

Os terroristas durante este período planejavam melhor seus ataques, tomando consciência da complexidade em fabricação de bombas para os ataques. Nesse sentido, a “missão suicida”, característica nos ataques da fase anterior (explicada pelas armas de curto alcance e a instabilidade dos materiais explosivos), deixa de ser um traço neste momento, tornando possível o desenvolvimento dos detonadores a distância.

Um dos autores mais influentes neste período foi o brasileiro Carlos Marighela através da obra *Manual do guerrilheiro urbano* em que o autor defende que terrorismo é um termo positivo, embasando a luta armada contra o regime ditatorial brasileiro. O objetivo seria a luta contra o governo e seus comandantes, atacando sistematicamente as instituições com armas, bombas e sequestros de personalidades.

O manual traça métodos estratégicos para os guerrilheiros serem bem-sucedidos: ser bem informados, observadores, discretos, utilizar roupas comuns e estar disposto a travar conflitos armados contra o governo. Marighela nos mostra um perfil do terrorismo que será presente em todas as fases: o anonimato do autor até o momento da ação.

O pensamento de Marighela, morto em 1969 numa emboscada promovida pelo Departamento de Ordem e Política Social (DOPS) na cidade de São Paulo, influenciou diversos movimentos na América Latina e na África. Sua principal obra foi traduzida para o francês nos anos 1970 a partir de uma iniciativa conjunta de autores para afirmar a liberdade de expressão.

### **Terceira fase (anos 1970 - 1980): o terrorismo revolucionário de esquerda**

Este tipo de terrorismo está relacionado à ascensão de guerras de baixa intensidade e guerrilhas urbanas, que passaram a ter o apoio de EUA e URSS no contexto da Condição de Mútua Destruição Assegurada (Condição MAD) na qual a bomba nuclear possuiu um papel chave na discussão acerca do futuro do planeta.

---

<sup>41</sup> Idem. p. 166 – 167.

Ao final da Segunda Guerra Mundial com as bombas de Hiroxima de Nagasaki, o pensamento sobre uso de arma nuclear criou uma nova forma de fazer guerra: minimizando baixas e causando máximo de dano ao seu inimigo, assumindo o papel de “arma absoluta”. A bomba nuclear, por ter um alto grau de destruição e não existir meios eficazes de defesa aos ataques com este tipo de armamento seria insuperável, dando vitória a quem possuísse este novo elemento na ocasião<sup>42</sup>.

Segundo Francisco Carlos Teixeira da Silva, se considerarmos o retorno à Clausewitz no qual guerra é uma continuidade da política, seria paradoxal o acontecimento de uma guerra nuclear, pois os objetivos não seriam políticos, visto que o poder destrutivo da bomba não permitiria haver um vencedor<sup>43</sup>. Portanto, o equilíbrio entre duas potências se dava na medida em que a produção destes armamentos continuasse a existir, mas sob a condição de não serem utilizados, devido iminente destruição do mundo, constituindo a Condição MAD (Mútua Destruição Assegurada).

O estudo sobre o controle da guerra nuclear também foi tentando pelos cientistas soviéticos e norte-americanos. Alguns como Albert Wohlstetter (1913 – 1997) e Herman Kahn (1922 – 1983) pensaram a possibilidade de sobrevivência a uma guerra nuclear, levantando a hipótese de uso das bombas para combater o inimigo. Porém, o princípio de Fricção em Clausewitz seria considerado, pois segundo o general prussiano, a guerra tenderia aos seus extremos, passando de uma guerra nuclear localizada, em menores proporções, à um conflito nuclear geral.

A crise dos mísseis de Cuba foi um episódio que mostrou como a possibilidade de uso da bomba nuclear poderia afetar os governos soviético e norte-americano, sobretudo a opinião pública. A iminência de uma guerra com grandes baixas civis e destruição das cidades fez com que ambos os governos recuassem com possibilidades de ataque. Neste contexto, EUA e URSS passaram a investir suas forças nas guerras de baixa intensidade e nos movimentos de libertação nacional.

Durante metade da década de 1970, com o fim da Guerra do Vietnã, e década de 1980, os EUA mudaram sua forma de atuação nos conflitos de insurgência e nas guerras de baixa intensidade, auxiliando na configuração dos conflitos atualmente: a guerra do Vietnã havia causado danos irreparáveis à sociedade norte-americana, pois o longo

---

<sup>42</sup> Ver: BRODIE, Bernard. *The Absolute Weapon: Atomic Power and World Order*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1946

<sup>43</sup> SILVA, F.C.T. *Guerras e doutrinas militares no século XX e em face da Nova Ordem Mundial*. In: JOBIM, Nelson A. (et. alli). *Segurança Internacional: perspectivas brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010. P.57.

período de confronto, aliado à derrota por forças com menores aparatos militares e a grande baixa de jovens americanos na guerra – a síndrome do Vietnã -, geraram uma intensa pressão da opinião pública do país. Duas medidas foram tomadas pelos EUA: a intensificação do apoio aos regimes ditatoriais na América do Sul, a partir do início da década de 1970, e o apoio à tropas guerrilheiras, sobretudo no Oriente Médio e no continente africano. Movimentos como a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), durante a Guerra Civil iniciada em 1975, tiveram ligações com os EUA com o objetivo de combater a ascensão de um regime comunista no país, a partir da liderança do Movimento Popular de Libertação da Angola (MPLA), que possuía respaldo cubano e soviético.

Diante deste contexto, pensamos a terceira fase do terrorismo através de três casos, as brigadas vermelhas, o Baader-Meinhoff e a atuação do grupo liderado por Abu Nidal (1937 – 2002).

As brigadas vermelhas eram um grupo comunista italiano formado em 1969, originário do movimento estudantil. O grupo lutava contra o governo italiano durante os anos 1970 e 1980 a partir de influências do maoísmo, com objetivo de debilitar o Estado através de ataques armados e não convencionais como sequestro, para realizar uma revolução comunista no país. Os maiores alvos dos brigadistas italianos eram homens de negócio e personalidades políticas, que eram alvos de sequestros e ataques à bomba. O grupo italiano teve seus líderes presos em 1974, após investigação do serviço secreto italiano, que se infiltrou nas brigadas vermelhas para obter informações sobre a organização e localização das lideranças.

A ação mais famosa do grupo ocorreu em 1978, com o sequestro do ex-primeiro ministro da Itália e membro da Democracia Cristã, Aldo Moro, que foi surpreendido numa emboscada que causou a morte de 5 seguranças do político. Moro ficou em cativeiro por 56 dias e foi morto, pois o governo italiano havia se recusado a negociar com os terroristas.

Em 1981, o grupo sequestrou o general norte-americano James Dozier que ficou 42 dias em cativeiro e foi resgatado pelas forças especiais, prendendo todos os membros responsáveis pelo rapto. A partir de então, o grupo perdeu força e passou a realizar assassinatos isolados no fim dos anos 1980 e durante os anos 1990.

O grupo alemão<sup>44</sup> foi atuante durante os anos de 1970 e dissolvido em sua terceira geração em 1998. O Baader-Meinhoff tinha entre suas reivindicações, melhorias na sociedade e política, baseado no pensamento oriundo das manifestações políticas de 1968. Suas ações começaram sobre forma de protesto pela morte do ativista Benno Ohnesorg durante uma passeata em Junho 1967 que tinha como objetivo contestar o posicionamento do presidente do Irã, o xá Reza Pahlavi que estava visitando Berlim, sobre os Direitos humanos.

Seu método de atuação consistiu na destruição de propriedades, como lojas queimadas por coquetéis molotov, sem causar dano físico às pessoas. À medida que o grupo foi se desenvolvendo, integrantes passaram a assaltar bancos para financiar operações. Durante o período entre 1970 e 1972, o grupo possuiu ligações com um dos líderes do Setembro Negro, Ali Hassan Salameh, auxiliando no treinamento dos alemães. Além disso, o Baader-Meinhoff adotava a guerrilha urbana como uma tática de combate às autoridades como rápida locomoção pela cidade e existência esconderijos diversos, dificultando a localização do grupo.

Abu Nidal, cujo nome era Sabri Khalil al Banna, nasceu na cidade de Jaffa, Palestina. Estudou engenharia no Egito e se envolveu com o partido Baath da Jordânia em 1955. Após uma tentativa frustrada de golpe contra o Rei Hussein, em 1957, Nidal foi para a Arábia Saudita, onde se uniu ao Fatah, sendo enviado à Bagdá como representante da OLP para estabelecer conexões com a inteligência iraquiana em 1970. Em 1974, Nidal rompe com a OLP, devido acusações de tentativa de assassinato de membros do partido, formando, em resposta, o Fatah revolucionário. Em 1980, Nidal foi para a Síria, onde planejava atentados contra a OLP e demais alvos jordanianos. Abu Nidal morreu no ano de 2002, em Bagdá.

Durante os anos 1980, Nidal planejou uma série de assassinatos de importantes figuras políticas, como o embaixador israelita no Reino Unido, Shlomo Argov em 1982 e o líder moderado da Palestina, Dr. Issam Ali Sartawi em 1983. Além disso, planejou ataques à aeroportos em Roma e Viena no dia 27 de Dezembro de 1985. No atentado ao Aeroporto Internacional Leonardo Da Vinci em Roma, 4 atiradores se aproximaram do balcão da Companhia aérea israelense El Al e abriram fogo, matando 16 e ferindo 99 pessoas. No aeroporto de Viena, 3 homens atiraram granadas próximo ao portão de embarque do voo para Tel Aviv, matando 2 pessoas e ferindo 39. Estes dois ataques

---

<sup>44</sup> As informações sobre o grupo podem ser encontradas em: <http://www.baader-meinhof.com/timeline/timeline.html> Acesso em 11/02/2011.

foram largamente utilizados como propaganda para Abu Nidal, através de entrevistas e artigos de jornal em que o terrorista mostrava suas ideias e protestava contra Yasser Arafat e membros da OLP.<sup>45</sup>

Os grupos mostram que o terrorismo passou a ser internacional, acompanhando ações do Setembro Negro, sequestro e assassinato de personalidades estrangeiras pelas Brigadas Vermelhas. Percebemos também um estabelecimento de alianças entre os grupos: o Baader-Meinhoff aliou-se ao Setembro Negro, treinando nos campos do grupo Palestino, e Abu Nidal tinha ligações com células terroristas em Síria e Líbia. Além disso, o método de atuação dos grupos era semelhante através da utilização de armas leves e granadas, mas que se diferenciavam na escolha dos alvos: o Baader-Meinhoff lutava contra o governo alemão, enquanto Abu Nidal escolhia alvos palestinos e israelenses.

#### **Quarta fase (1993): o terrorismo contra os Estados Unidos e a atuação do Al-Qaeda.**

Este terrorismo pode ser caracterizado como sendo de fundo político, pautado num discurso fundamentalista religioso e, principalmente, baseado em atentados suicidas – novo elemento utilizado por terroristas, dando caráter inovador aos ataques. Os homens, além de desenvolverem bombas para serem explodidas através de mecanismos mais complexos, instalados em meios de transporte dos alvos escolhidos ou cartas-bomba, passaram a criar um cinturão de materiais explosivos amarrados ao corpo, escolhendo locais muito frequentados para o ataque.

A quarta fase é impactante na mudança da dinâmica dos conflitos atuais, devido aos ataques ao World Trade Center em 1993 e 2001, organizado pelo Al-Qaeda. Para compreendermos as causas do atentado, é necessária uma explanação sobre o histórico do grupo terrorista, analisando sua formação e conflitos no Afeganistão durante a Guerra Fria, bem como a política norte-americana ao longo dos anos 1990.

---

<sup>45</sup> CHALIAND, Gerard e BLIN, Arnaud. *Op. Cit.* pp. 178-188.

## *Os conflitos no Oriente Médio durante a década de 1980*

Durante a guerra no Afeganistão entre 1979 e 1989, os EUA decidiram investir através da agência de inteligência (CIA), com treinamento e fornecimento de armas para a resistência conhecida como Mujahedins. Segundo George Friedman, a decisão de não enviar soldados para combater a invasão dos soviéticos ao Afeganistão está relacionado a diversos fatores, como a Síndrome do Vietnã, baseada no medo da perda de soldados americanos no confronto do sudeste asiático; e falta de verbas suficientes para viabilizar uma invasão ao país.<sup>46</sup>

Os EUA, segundo Friedman, recorreram ao apoio da Arábia Saudita para financiamento da operação e organização do local de treinamento da resistência, que tinha como Osama Bin Laden um dos membros dos mujahedins, recebendo noções do uso de armamentos, organização de grupo e inteligência, sendo este último importante para as ações contra os Estados Unidos durante a década de 1990 e início do século XXI.<sup>47</sup> A guerra do golfo de 1991 é um dos pontos chaves para a mudança das relações entre mujahedins e norte-americanos.

### *A guerra do golfo e a contribuição para os conflitos da década de 1990.*

A guerra do golfo foi um conflito entre coligação ocidental liderada por Estados Unidos e Iraque, que invadiu o Kuwait. O evento modificou as relações entre Saddam Hussein e norte-americanos, antes aliados na Guerra, através da resistência à presença soviética no Oriente Médio.

A invasão iraquiana colocou em xeque as relações entre EUA e Arábia Saudita, firmada durante a Guerra no Afeganistão, pois o Kuwait era um grande parceiro e vizinho dos sauditas. A Arábia Saudita era um parceiro econômico importante para os norte-americanos, pois os árabes são os maiores produtores de petróleo do mundo e contribuíram para permanência da influência dos EUA no Oriente Médio fora do Estado de Israel. A partir deste ponto, os EUA decidiram não apoiar a invasão ao Kuwait, exigindo a retirada de tropas iraquianas da região. A resposta negativa de Saddam Hussein fez com que tropas norte-americanas atacassem o país, utilizando

---

<sup>46</sup> FRIEDMAN, George. *America's secret war: inside the hidden worldwide struggle between America and its enemies*. New York: Anchor Books, 2005. Pp. 5 – 11.

<sup>47</sup> Idem. Pp. 11 – 13.

principalmente a força aérea, causando uma grande destruição nas cidades e a paralisia das tropas iraquianas, pela destruição de pontes e linhas de comunicação causadas por bombardeios norte-americanos.

A questão determinante para a mudança dos rumos da aceitação da presença dos EUA no Oriente Médio foram as operações de invasão ao Iraque, que ocasionou a derrota do país e a retirada das tropas iraquianas do Kuwait. Conhecidas como Escudo do Deserto (*Desert Shield*) e Tempestade do Deserto (*Desert Storm*), as operações tinham como ponto de localização dos soldados da coligação ocidental a península arábica considerada sagrada pelos muçulmanos. Além disso, o senso de “injustiça” por fundamentalistas tinha como ponto de argumento a diferença no julgamento da invasão do Iraque ao Kuwait e a ocupação da Palestina por Israel, ambos desobedientes a resoluções da ONU.<sup>48</sup>

A vitória dos Estados Unidos na Guerra do Golfo junto com a queda da União Soviética, fez dos EUA a única superpotência do mundo, possibilitando pensamentos como a estabilidade das relações políticas no globo terrestre e o fim da História segundo Francis Fukuyama<sup>49</sup>. Entretanto, Samuel Huntington apontava para diferentes perspectivas: os conflitos no planeta estariam embasados em questões religiosas e culturais representadas por uma batalha Ocidente X Oriente, no qual o primeiro seria a maior força militar – os Estados Unidos. Segundo o autor, as sociedades consideradas não ocidentais estariam se desenvolvendo economicamente e militarmente, construindo uma política de repúdio ao Ocidente, que impôs sua cultura à região durante a Guerra Fria<sup>50</sup>.

Huntington aponta que o Ocidente continuará possuindo supremacia sobre o Oriente, porém as relações se declinarão de acordo com o tempo e a interação entre política e cultura ocidentais com não-ocidentais será fundamental para a política nos anos seguintes<sup>51</sup>.

A Guerra do Golfo deu a impressão ao governo norte-americano que o país não possuía mais inimigos possível para confronto, pois a guerra aérea teria um papel preponderante nos conflitos atuais. Assim, os EUA possuíam a melhor frota aérea do mundo, capaz de minimizar baixas, causando máximo dano aos oponentes, através do

---

<sup>48</sup> SILVA, F.C.T. *O terrorismo de massas na nova ordem mundial: em busca de uma nova estratégia de segurança e defesa*. In: BRASIL. *Encontro de estudos: terrorismo*. Brasília, 2006. p. 171

<sup>49</sup> FUKUYAMA, Francis. *O fim da História e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

<sup>50</sup> HUNTINGTON, Samuel P. *O choque de civilizações e a recomposição da ordem mundial*. Rio de Janeiro: BIBLIEX, 1998. P. 21.

<sup>51</sup> Idem. p. 29.

pensamento do general Collin Powell, superando o trauma da guerra do Vietnã. A nova forma de conflito, portanto seria a guerra aérea, evitando incursões terrestres nas operações.

O uso intensivo da guerra aérea apontando supremacia militar norte-americana e a intensa relação entre Ocidente e Oriente foram bases para a Nova Ordem Mundial na qual os EUA possuiriam liderança no mundo, servindo como modelo para demais países no desenvolvimento econômico, nunca sendo alcançados ou confrontados por outros governos. Porém, esta visão seria combatida principalmente por atores não estatais ao longo dos anos de 1990, sobretudo com a atuação do grupo terrorista Al-Qaeda.

### *Al-Qaeda*

Autor da maioria dos ataques aos Estados Unidos ao longo da década de 1990, o Al-Qaeda (*A Base*) foi formado por Osama Bin Laden no Paquistão em 1989, mas atrelada aos pensamentos de Abdallah Azzam, com objetivo de apoiar a resistência no Afeganistão e reconquistar o *umma* (mundo muçulmano) para os muçulmanos, através de uma rede de informações de financiamento e logística para os resistentes. Azzam escreveu oito preceitos morais para o funcionamento do grupo:

1. A pessoa deve enfrentar, sem hesitar, os mais duros desafios e as piores dificuldades.
2. Os líderes devem suportar, junto com seus homens, o sangue e suor dos difíceis caminhos.
3. A vanguarda deve abster-se de suporte, prazeres mundanos e suas características devem ser abstinência e sobriedade.
4. A vanguarda deve traduzir em realidade o grande sonho da vitória.
5. Vontade e determinação são necessárias para marchar adiante, mesmo que o caminho seja longo.
6. Três coisas são essenciais para esta caminhada: meditação, paciência e oração.
7. Duas regras precisam ser seguidas: lealdade e devoção.
8. Todos os planos anti-islâmicos que estão eclodindo pelo mundo precisam ser malogrados<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> CHALIAND, Gerard e BLIN, Arnaud. *Op. Cit.* p. 315.

No mesmo ano da criação, Azzam é assassinado no Paquistão e a liderança do grupo passou ao seu pupilo, Osama Bin Laden, que mudou o método de confronto para ataques terroristas.

Osama Bin Laden nasceu em 1957<sup>53</sup>, na cidade de Riad, Arábia Saudita. Sua mãe, Aliyah Ghanem, era de origem Síria e o pai, Muhammad Awad Bin Laden, oriundo da região de Hadramut, sul do Iêmen, era um empreiteiro bem-sucedido. Nos anos de 1960, Awad Bin Laden fortaleceu relações com a família real, se tornando uma importante figura política no país, através do empréstimo de cerca de 10 milhões de dólares ao tesouro do Estado.

Osama passou a adolescência em Hijaz, região oeste da Arábia Saudita, e estudou em Jeddah, cursando economia e administração de negócios na Universidade Abdul-Aziz. Muito religioso, estudou islamismo na faculdade com Muhammad Qutb e Abdullah Azzam, ideólogo da *jihad* no Afeganistão, país o qual se mudou em 1982.

Bin Laden auxiliou os Mujahedin através de construções nas montanhas, utilizando máquinas de construção da família, além de angariar fundos e voluntários na Arábia Saudita à causa no Afeganistão contra os soviéticos.

A resistência afegã recebeu treinamento militar, envolvendo o uso de armamentos, fabricação de bombas e inteligência para o sucesso do confronto. Porém, como consequência das operações norte-americanas na Guerra do Golfo, o grupo passou a ser utilizado para lutar contra Estados Unidos e Arábia Saudita, um dos principais parceiros no Oriente Médio.

Em 1991, Osama Bin Laden foi para o Sudão de onde ordenou diversos ataques, como o bombardeio a soldados americanos no Iêmen, em 1992, matando três pessoas e ferindo cinco, e ataque a dois helicópteros *Black Hawk* na Somália, em 1993. Em 1994, Bin Laden voltou ao Afeganistão e organiza ataques contra alvos militares, administrativos e financeiros norte-americanos, culminando com o 11 de Setembro de 2001.

---

<sup>53</sup> Ver: ATWAN, Abdel Bari. *A história secreta da Al-Qaeda*. São Paulo: Larrousse do Brasil, 2008.

## *Organização do Al-Qaeda*

A organização do Al-Qaeda tem como base um núcleo duro de líderes<sup>54</sup> que possuem conhecimento de todas as localidades dos campos de treinamento e investidores para compra de armas, materiais explosivos, documentos falsificados e treinamento dos voluntários à causa do grupo.

Ao invés de possuir hierarquia que localize o movimento nas diversas áreas de atuação do globo terrestre, o grupo é composto por células independentes umas das outras, geralmente formado por 4 ou 5 agentes da ação e mais 3 para apoio, que não possuem ciência da operação por completo, mas têm conhecimentos específicos de etapas dos atentados. A informação dada a cada pessoa das células formadas são as estritamente necessárias para a realização dos atentados. Esta ação é feita devido ao risco de exposição de um elemento da célula pelas autoridades e, uma vez preso, não comprometeria o planejamento, sendo substituído pela equipe de apoio, que possui o mesmo treinamento.

O financiamento do grupo é feito através de corporações internacionais, que são principalmente da Arábia Saudita, onde grupos contrários ao príncipe, que mantém uma agenda alinhada com a política norte-americana de presença de tropas no Oriente Médio, possuem altas quantias para investimento apoiando o discurso feito pelo Al-Qaeda na região. Além disso, outra fonte de renda mantida pelo grupo são os campos de papoula no Afeganistão, que são comercializadas através do narcotráfico internacional. Segundo Thackrah, o grupo também montou contas bancárias e departamentos financeiros em diversas áreas nas capitais europeias<sup>55</sup>.

O recrutamento do grupo é realizado a partir de dois processos: discurso e propagandas sobre atentados do grupo pelo mundo<sup>56</sup>. O primeiro se desenvolve em torno da questão da pobreza, do heroísmo e do sentimento antiamericano promovido por discursos dos líderes ao povo. O argumento é montado através da culpa atrelada aos

---

<sup>54</sup> Osama Bin Laden e Ayman al-Zawahiri seriam os líderes do grupo até o atentado de 11 de Setembro. Bin Laden foi morto em Maio de 2011, por uma ação militar norte-americana no Paquistão, enquanto al-Zawahiri continua sendo caçado, sendo considerado o homem mais procurado na lista do FBI. Sobre a lista dos terroristas mais procurados, ver: FBI. *Most Wanted terrorists*. Disponível em: [http://www.fbi.gov/wanted/wanted\\_terrorists](http://www.fbi.gov/wanted/wanted_terrorists) Acesso em 03/06/2011. Sobre a morte de Bin Laden, ver: THE NEW YORK TIMES. *Bin Laden is dead, Osama says*. Disponível em: [http://www.nytimes.com/2011/05/02/world/asia/osama-bin-laden-is-killed.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2011/05/02/world/asia/osama-bin-laden-is-killed.html?_r=1) Acesso em 03/06/2011.

<sup>55</sup> THACKRAH, J. R. *Op. Cit.* P. 10.

<sup>56</sup> Esta questão será abordada em pontos posteriores da dissertação.

Estados Unidos pela falta de condições financeiras das camadas mais pobres da população, público-alvo para recrutamento. Tal discurso também é assimilado por investidores internacionais, que veem na Al-Qaeda uma forma de lavagem de dinheiro, além de prejudicar concorrentes comerciais nos países atacados, e demais parcelas das sociedades de outros países, pois a posição antiocidental, acompanhada de notícias sobre ataques vinculados ao grupo funciona como forma de pressão sobre governos dos países atacados, em prol da segurança pública e de uma política migratória mais rígida, principalmente nos Estados Unidos e Europa.

Após o recrutamento dos adeptos, estes escolhidos são testados pelos selecionadores para campos de treinamento, evitando agentes infiltrados que passariam informações importantes sobre localização dos treinamentos e identificação de pessoas do grupo. Os adeptos aprovados são enviados aos campos de treino para aprender manuseio de armas, bombas e demais elementos necessários para realização de determinado atentado. No 11 de Setembro, por exemplo, os terroristas receberam treinamento de pilotagem de Boeing 757 e 767 em escolas de aviação, custeados pelo Al-Qaeda.

#### *A quarta fase do terrorismo e o final dos anos 1990*

A nova fase do terrorismo consistiu no ataque direto e indireto aos Estados Unidos. Os ataques terroristas no país em 1993 e 1995, e fora do país nas embaixadas no Quênia e Tanzânia em 1998 e ao USS Cole em 2000, junto com a intervenção da ONU na guerrilha urbana na Somália em 1992 foram pontos-chave para compreensão de uma nova dinâmica dos conflitos no fim do século XX. O segundo ataque ao World Trade Center em 2001 é considerado a mudança no pensamento do governo americano sobre política externa pois o país passou de intervenções humanitárias, como no caso da guerra da Bósnia e Kosovo para guerra mundial contra o terrorismo e sobretudo ao Al-Qaeda.

No ano de 1993, os Estados Unidos sofreram um ataque que caracterizaria as novas formas de conflito no pós-Guerra Fria. O grupo terrorista liderado por Osama Bin Laden planejou ataque ao World Trade Center (WTC), localizado na ilha de Manhattan, área mais nobre de Nova Iorque, centro financeiro dos Estados Unidos. A ação consistiu no uso de carro bomba, portando em torno de 680 kg de um tipo de explosivo baseado em nitrato de ureia e hidrogênio, estacionado na garagem da torre norte com objetivo de

explodir o local, derrubando as duas torres, através do choque entre elas na explosão. Porém, o plano falhou e a bomba detonou com menor potência do que esperado, causando um total de 7 mortos, 1042 feridos e destruição do subsolo da torre norte.<sup>57</sup>

Em 1995, um prédio Federal em Oklahoma foi atacado por carro-bomba. Segundo Barry Glassner, o ataque inicialmente teve como suspeitos muçulmanos que possuíam ligações com autores do ataque ao WTC e levou aos americanos uma impressão de que os terroristas possuíam o objetivo de espalhar sentimento de insegurança para a sociedade norte-americana. Porém, ao saberem da identidade do autor do atentado, um norte-americano, atores políticos nos Estados Unidos passaram a travar um debate sobre o problema do Estado em não garantir boas condições de vida para a população de maneira geral, culpando taxas de desemprego e criminalidade no ataque.<sup>58</sup>

Segundo Glassner, insegurança é um dos problemas para compreensão da sociedade estadunidense no final do século XX, visto que taxas de criminalidade, consumo de drogas e desemprego, pontos-chave para uma política de manutenção da segurança pública, caíram em porcentagens significativas<sup>59</sup>, não justificando o argumento em torno do debate sobre o atentado em Oklahoma.

A guerra civil na Somália ocorreu nas cidades em que o inimigo não era um exército regular como no Iraque, mas grupos guerrilheiros que utilizavam táticas de guerrilha urbana – rápida locomoção, como veículos leves e esconderijos localizados em diversos pontos das cidades. Sob estas condições, as tropas não poderiam utilizar o poderio aéreo nas cidades, visto que a perda de inocentes seria em grandes proporções, levantando a possibilidade das tropas das ONU, liderada pelos EUA serem questionadas em nível internacional por bombardeios a civis. Os norte-americanos se retiraram do país em 1993, fracassando na intervenção, visto que a decisão da guerra estava na infantaria, os *boots on the ground*, e não na utilização de helicópteros de armamento pesado.

Os ataques às embaixadas do Quênia e Tanzânia em Agosto de 1998 foram organizados pelo Al-Qaeda mantendo posição contrária à presença dos Estados Unidos na região. Os atentados realizados por carros-bomba causaram um total de 224 mortos e mais de 5 mil feridos, fazendo Bin Laden constar na lista dos 10 criminosos mais

---

<sup>57</sup> THE WASHINGTON POST. 5/7/2007. “Homestead, cheap and dangerous: terror cells favor simple ingredients in building bombs”. Em: [http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/07/04/AR2007070401814\\_pf.html](http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/07/04/AR2007070401814_pf.html). Acesso em: 09/02/2011.

<sup>58</sup> GLASSNER, Barry. *The culture of fear*. New York: Basic Books, 2009. Pp. xxi – xxii.

<sup>59</sup> Idem. Pp. xi – xii.

procurados do mundo pelo FBI<sup>60</sup>. Os EUA reagiram ao ataque lançando uma ofensiva ao Sudão e Afeganistão, onde acreditavam que existiam propriedades pertencentes ao grupo terrorista no local.

Em 2000, o Al-Qaeda planejou novo ataque aos norte-americanos fora dos Estados Unidos. O USS Cole foi explodido com materiais que chegaram em torno de 300 kgs, acionados enquanto o destróier americano estava atracado no Iêmem. Na explosão, 17 marinheiros morreram e 39 ficaram feridos.

Os atentados mostraram que o Al-Qaeda possuía como objetivo atacar os Estados Unidos em qualquer lugar no globo terrestre. Segundo Friedman, a inteligência norte-americana percebeu tal estratégia, mas não seria um argumento expressivo para a mudança de posicionamento em relação à política externa e defesa do país. A cúpula de Defesa dos Estados Unidos não visava uma possibilidade de ataque de forças irregulares em solo americano, mantendo sua política oriunda do final da Guerra Fria de supremacia militar perante demais países, desconsiderando atores não estatais<sup>61</sup>.

#### *Os desdobramentos do 11 de Setembro*

Os atentados de 11 de Setembro mudou a agenda política norte-americana, pautada desde o fim da guerra fria numa expansão do poderio econômico para a América Latina, através principalmente de acordos bilaterais e entrada de multinacionais, e intervenções contra o narcotráfico na Colômbia, através de ações conjuntas responsáveis pelo desmantelamento dos cartéis de drogas nos anos 90. Além disso, o país liderara diversas forças de paz, realizando a política do *peacemaking* principalmente no Leste Europeu em localidades como Bósnia e Kosovo.

Após 2001, os Estados Unidos reformularam sua agenda de segurança interna a partir do *Department of Homeland Security*, criado em 2002 pelo governo Bush através do *Homeland Security Act*<sup>62</sup>, responsável de garantir a segurança de todo o país, abrangendo desde normas internas do país até no tocante às regulações de migrações e circulação de pessoas pelos Estados Unidos, a partir do controle dos aeroportos e

---

<sup>60</sup> FBI. *Most Wanted by the FBI – Usama Bin Laden*. Disponível em: [http://www.fbi.gov/wanted/wanted\\_terrorists/usama-bin-laden](http://www.fbi.gov/wanted/wanted_terrorists/usama-bin-laden) Acesso em 09/03/2011.

<sup>61</sup> FRIEDMAN, George. *America's secret war: inside the hidden worldwide struggle between America and its enemies*. New York: Anchor Books, 2005.61 – 78.

<sup>62</sup> Para mais, ver: [http://www.dhs.gov/xabout/laws/law\\_regulation\\_rule\\_0011.shtm](http://www.dhs.gov/xabout/laws/law_regulation_rule_0011.shtm) Acessado em 31/08/2011.

fronteiras do território. Além disso, o órgão é responsável pela segurança de informações (*cybersecurity*) e inspeção de instalações de materiais químicos.

Sobre a política externa, os EUA passaram a adotar o discurso de guerra contra o terrorismo em que o principal alvo seria a caça aos autores do atentado. Em Outubro de 2001, tropas norte-americanas invadiram o Afeganistão com objetivo de derrubar o regime Talibã, que, segundo a Estratégia de Segurança Nacional, países que abrigavam terroristas eram cúmplices, tornando necessária a invasão para a segurança mundial<sup>63</sup>.

Uma diferenciação entre conceitos de guerra é necessária para compreendermos a agenda de política externa norte-americana ao longo da primeira década do século XXI e seus críticos. Enquanto o documento americano nos mostra uma nova forma de conflito para os Estados Unidos, a guerra preventiva – sem legislações reconhecidas pelo Direito Internacional<sup>64</sup>, sob argumento de atacar para se prevenir de possibilidades de ataque com armas de destruição em massa por terroristas localizados em Estados falidos<sup>65</sup>. A guerra preemptiva, seria ataque de um país sobre uma ameaça real, evidenciada por informações, coletadas pelo sistema de inteligência, que deve ser eficaz e veloz no processamento e análise das fontes<sup>66</sup>.

A Guerra do Afeganistão foi uma guerra reativa e punitiva, pois, para os Estados Unidos, o conflito não foi considerado somente como uma forma de encontrar os membros do Al-Qaeda, pois a inteligência americana possuía fontes que apontavam o possível paradeiro no Afeganistão, mas também utilizado para evitar novos ataques a partir das ameaças pré-estabelecidas com os atentados do 11 de Setembro, procurando sufocar o grupo com a invasão e bombardeio em áreas estratégicas do país.

O discurso sobre a Guerra do Iraque é diferente: o argumento da existência de armas de destruição em massa levou países que apoiaram os EUA na investida contra o Afeganistão, como França e Alemanha, a criticarem o governo norte-americano por invadir o país sem provas concretas das armas de destruição em massa, classificando o conflito como uma guerra preventiva.

Em 1998, segundo Courmont e Ribnikar, Donald Rumsfeld, ex-secretário de Defesa de George W. Bush desenvolveu um relatório apontando países como Irã, Iraque

---

<sup>63</sup> THE WHITE HOUSE. *National Security Strategy*. Washington, 2002. P. 5. In: <http://www.globalsecurity.org/military/library/policy/national/nss-020920.pdf> Acesso em 12/02/2011.

<sup>64</sup> SILVA, F.C.T. *Terrorismo e guerra na era da assimetria global*. In: SILVA, F.C.T (et alli) (org.). *Terrorismo na América do Sul: uma ótica brasileira*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010. P. 21.

<sup>65</sup> THE WHITE HOUSE. *National Security Strategy*. Washington, 2002. P. 14.

<sup>66</sup> RICE, Condoleezza. Por um equilíbrio de forças que favoreça a liberdade. 2002. <http://usinfo.state.gov/journals/itps/1202/ijpp/pj7-4rice.htm>

e Coréia do Norte sendo ameaçadores pela possibilidade de posse de armas de destruição em massa no ano de 2005. Tal relatório, segundo os autores, teria sido ponto determinante para a invasão do Iraque em 2003, visto que os Estados Unidos passou a adotar uma postura mais firme após os atentados do 11 de Setembro com estes países<sup>67</sup>.

O conflito no Iraque possuiu duas fases: a invasão à capital e ocupação do território. A primeira foi considerada um sucesso em termo estratégico-militar, pois a tomada de Bagdá durou três meses: Donald Rumsfeld utilizou uma renovação da blitzkrieg alemã, caracterizada pela utilização de carros táticos para rápida locomoção e proteção da infantaria. Além disso, militares norte-americanos possuíam instrumentos tecnológicos avançados, facilitando o combate direto às tropas iraquianas. Já a segunda fase, a ocupação do território e instalação de um novo governo, os Estados Unidos fracassaram, pois resistência formada pelos grupos pró-Saddam Hussein, antigos oficiais das Forças Armadas iraquianas e população do país, fizeram muitas baixas nas tropas estadunidenses, revisitando uma síndrome que o país tentara apagar com modernização do exército e novas formas de conflito.

O 11 de Setembro também causou danos econômicos consideráveis em escala global. Ao aumentar o percentual do orçamento militar, os Estados Unidos oneraram sua máquina administrativa, culminando na baixa dos impostos com intuito de ganhar apoio popular para a invasão do Iraque, gerando graves consequências às grandes empresas, bancos e população, que faliram após o comprometimento da extensa linha de crédito do país. Neste contexto, assistimos a uma crise econômica em 2008 de escala global, comparada à quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929, que deixou centenas de pessoas desabrigadas, devido a hipotecas e crediários de imóveis, desaquecendo a economia.

Na América Latina, percebemos os efeitos do jogo político dos Estados Unidos após o 11 de Setembro através de uma discussão sobre a diminuição da presença norte-americana na região<sup>68</sup>, oriundo da mudança de foco para o Oriente Médio, mas também do enfraquecimento econômico do país, permitindo a ascensão de projetos de integração diferentes da ALCA. Além disso, abriu-se um debate sobre a incapacidade do país em gerir possíveis focos de tensão no continente, através de exemplos como o

---

<sup>67</sup> COURMONT, Barthélémy e RIBNIKAR, Darko. *Les guerres asymétriques: conflits d'hier et d'aujourd'hui, terrorisme et nouvelles menaces*. Paris: Dalloz, 2009. P. 52.

<sup>68</sup> CRANDALL, Russell. *The Post-American Hemisphere Power and Politics in an Autonomous Latin America*. FOREIGN AFFAIRS may/june 2011: 83-95.

reaparelhamento das FFAA sul-americanas e discussões entre Colômbia, Venezuela e Equador.

### *A forma e o conceito do terrorismo*

Ao compararmos as fases explicitadas neste texto, podemos compreender que o terrorismo é uma forma de conflito em que a combinação entre disponibilidade de armas e publicidade é semelhante em todos os períodos. O método de utilização, no entanto, é diferente em todas as etapas: encontramos, na primeira fase, maior utilização de revólveres e cartas-bombas, inovações do fim do século XIX; Já na segunda e na terceira fase, podemos perceber um desenvolvimento dos materiais explosivos e gatilhos de bombas, sendo mais seguro o manuseio destes artefatos, tornando os ataques mais eficientes; A quarta fase representaria maior acesso à armas de destruição em massa, devido o fim da União Soviética em 1991, bem como utilização de dois elementos inovadores nos ataques: suicídio e utilização de armas não convencionais, como aviões no 11 de Setembro.

Além dos métodos, há diferença nos objetivos dos terroristas. As três primeiras fases possuíam fundo político, através de discursos e organização de grupos terroristas: o primeiro lutava contra situações políticas em torno da desigualdade social e presença da nobreza no poder; o segundo tinha como objetivo libertações coloniais; enquanto o terceiro tinha como preocupação a luta contra governos ditatoriais e revolucionários, dependendo da ótica analisada conforme explicitado anteriormente. A quarta fase, analisada fundamentalmente pelo 11 de Setembro, possui viés político, pautado num discurso religioso promovido por grupos como o Al-Qaeda sobre *jihad* islâmica.

As características listadas acima sobre as diversas fases do terrorismo levantam diversas questões na academia, que procuram analisar a relação entre opinião pública e os atentados terroristas. Partindo do pressuposto que os ataques tem como um dos objetivos principais a publicidade dos atentados na televisão, os terroristas utilizam as ações para promover suas ideias e buscando tensão entre opinião pública e governo, pois a insegurança gera pressão sobre o Estado.

Segundo a professora adjunta de Ciência Política da Universidade de Columbia, a norte-americana Brigitte Nacos, as mensagens de terror e ódio são espalhadas com facilidade pelo mundo graças à globalização da comunicação, tornando o recrutamento de pessoas para as células terroristas mais abrangentes. A autora mostra uma “relação

simbiótica<sup>69</sup> entre terrorismo e mídia: enquanto o primeiro utiliza-se do segundo para promover seus ataques e espalhar a insegurança pela sociedade, o segundo necessita de grandes notícias, e as catástrofes são as mais vendidas, sendo o terrorismo um importante veículo de notícias, para ganhar dos concorrentes.

Em relação às mensagens passadas pelos grupos terroristas, Nacos traça uma relação triangular entre mídia, público e governantes, chamado de *triângulo da comunicação política*, sendo a mídia, que exibe as notícias de atentados, uma espécie de termômetro nas relações entre opinião pública e governo<sup>70</sup>. Um exemplo do funcionamento deste sistema pode ser visto no caso do sequestro e assassinato do empreiteiro norte-americano *Nick Berg* no Iraque em 2004, que terminou na gravação da decapitação. O vídeo foi enviado para as emissoras norte-americanas e inglesas como tentativa de impressionar a opinião pública, que passaria a pedir o fim da guerra no país<sup>71</sup>.

Portanto, a forma do terrorismo na qual será importante para análise dos filmes a serem trabalhados nesta dissertação comporta antigos e novos aspectos deste tipo de conflito: é marcado pelo seu caráter *publicitário*, promovendo medo nas sociedades através de suas ações, gerando possibilidades de novos ataques; é *internacional* – os atentados podem ocorrer em qualquer local do globo terrestre, graças ao sistema de circulação de informações e organização em células, sobretudo pelo Al-Qaeda; é *baseado em atentados suicidas em que* participantes da ação desenvolvem coletes de bombas lançando-se sobre áreas estratégicas a serem atingidas, como locais de muita circulação e pontos estratégicos dos países – prédios federais e centros comerciais; e *abrangente nos ataques*, pois não distingue combatentes dos não combatentes.

---

<sup>69</sup> NACOS, Brigitte L. *Terrorism/Counterterrorism and Media in the Age of Global Communication*. United Nations University Global Seminar Second Shimame-Yamaguchi Session "Terrorism—A Global Challenge", 5-8 August 2006. P.1

<sup>70</sup> Idem. P.3.

<sup>71</sup> *Militants Behead American Hostage in Iraq* <http://www.foxnews.com/story/0,2933,119615,00.html>  
Acesso em 15/02/2012.

## Capítulo 2 - Cinema, suas teorias e relação com a guerra.

Este capítulo tem como objetivo explicitar história, teoria e metodologia do cinema, elementos fundamentais que tornaram possível a análise dos filmes selecionados para o estudo desta dissertação. Além disso, relacionaremos o desenvolvimento do cinema, principalmente o norte-americano, e seus principais períodos de inovação tecnológica com as guerras desencadeadas ao longo do século XX.

### 1 - História, teoria e metodologia do cinema

A escolha de trabalhar este item de forma conjunta é devido a interrelação de história, teoria e metodologia do cinema. Ao longo da sua criação e desenvolvimento durante o século passado, cineastas e estudiosos sobre o assunto formularam modelos e categorias que possibilitaram compreender esta arte (e até mesmo auxiliaram no desenvolvimento tecnológico da mesma), estimulando debates sobre o cinema como arte, fenômeno, formador de discursos ou como um elemento independente, que precisa ser libertado de grandes empresas patrocinadoras. Para cada elemento, observamos diferentes autores que passaram a discutir estes elementos.

Com o objetivo de analisarmos de forma mais acurada a história do cinema, precisamos percorrer as condições que levaram esta arte a ser criada e divulgada na Europa e Estados Unidos. Tais condições são chamadas de *pré-história do cinema*.<sup>72</sup>

#### 1.1 - Pré-história do cinema

Em 1646, o jesuíta alemão *Athanasius Kircher* escreveu a obra “*Ars Magna Lucis et Umbrae – A grande arte de luz e sombras*” abordando as projeções. Kircher, também matemático e físico, se baseou no desenvolvimento do estudo de ótica, representado na época pela criação do telescópio pelo alemão *Hans Lippershey* em 1608 e do microscópio por *Zacharias Janssen* em 1590, para demonstrar que seria possível,

---

<sup>72</sup> Esta divisão foi esclarecida através de visita ao Museum of moving image, localizado na cidade de Nova Iorque, Estados Unidos. O museu possui um vasto acervo de câmeras, projetores e demais elementos do cinema, que possibilitam a elaboração de um filme, que é explicado etapa por etapa ao longo da exibição. Para informações do museu, ver: <http://www.movingimage.us/> Acesso em 16/01/2012.

através de um mecanismo chamado *lanterna mágica*, projetar imagens através de focos luminosos combinados com lentes convexas.

A teoria de Kircher não era original, mas servia para demonstrar um estudo sobre luz e sombra desenvolvido por *Giovanni Baptista Della Porta* em 1589 no livro *Magiae Naturalis Libri Viginti*, traduzido para o inglês em 1658 pelo nome *Natural Magic* (Magia Natural). A teoria de Porta mostrava que a câmera obscura, primeiramente desenhada por Leonardo Da Vinci, seria fundamental para as artes, principalmente para os pintores, que iriam utilizar de novas técnicas de luz e sombra para aprimorar seus trabalhos.

A câmera obscura é o aparelho antecessor da fotografia, uma vez que não utilizava filmes sensíveis à luz. Foi inventado no século XVI e ocupava o tamanho de um quarto inteiro, impossibilitando o acesso dos artistas ao aparelho. Como o funcionamento básico da câmera obscura era a projeção de imagens através de sombras, o aparelho foi utilizado por astrônomos com objetivo de estudar o sol e o céu durante o dia.

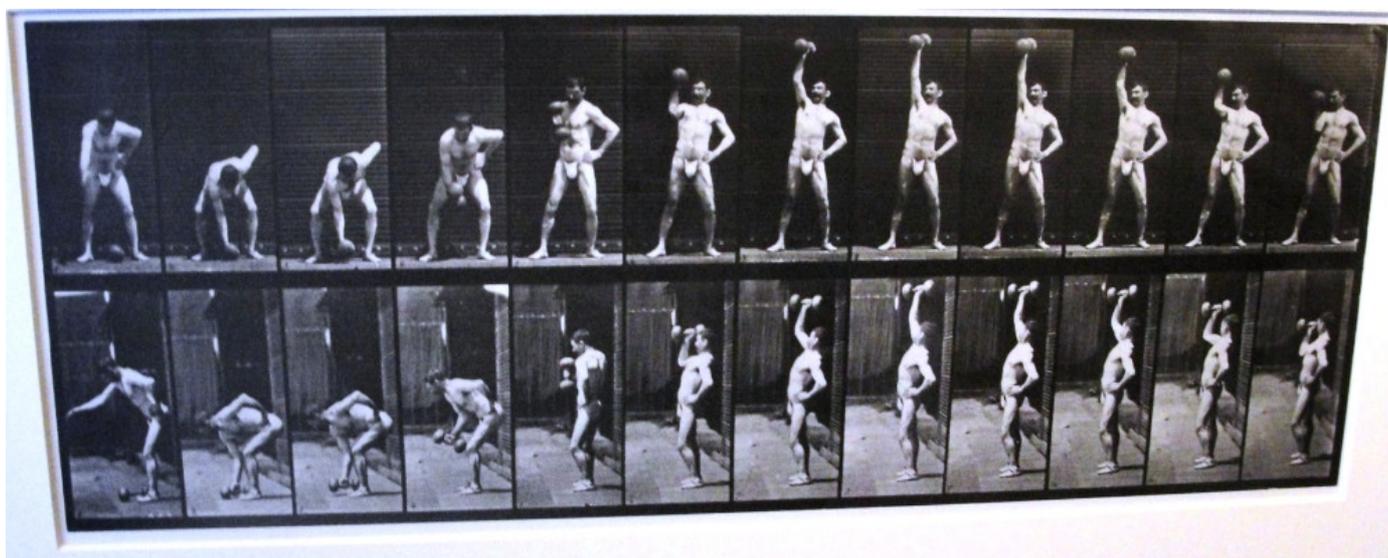
No século XVIII, em 1765, o físico irlandês *Chevalier Patrice d'Arcy*, sustentou a teoria do que o movimento de imagens era possível graças à ilusão de ótica, pois a passagem rápida e sucessiva de imagens fixas daria uma noção de movimento. Para comprovar suas ideias, d'Arcy pegou um carvão incandescente e fez movimentos circulares rápidos, tornando possível o observador, a partir de determinada velocidade, perceber um círculo completo no ar.

A lanterna mágica construída por *Christiaan Huygens* foi utilizada no teatro, desenvolvendo o teatro das sombras chinês, que utilizava um anteparo iluminado para mostrar sombras dos bonecos, que acompanhavam uma história conduzida pelo narrador. Diversas apresentações foram realizadas ao longo do século XVIII, inclusive a peça *fantasmagorie*, de *Étienne Gaspard Robertson* no ano de 1798 realizada Paris, que causou um grande impacto no público, por contar uma história de terror utilizando jogo de sombras.

A fotografia, outro elemento fundamental para compreendermos o desenvolvimento do cinema, tem como pioneiro o francês *Nicéphore Niépce*, que tirou a primeira fotografia em 1826. *Louis Daguerre* desenvolveu o aparelho de fotos, criando o “daguerrotipo” utilizado como modelo para as primeiras câmeras desenvolvidas para o cinema.

Em 1826, o físico inglês *Peter Mark Roget* formulou a *teoria da persistência visual*, que comprovava de forma empírica as afirmações já realizadas por d'Archy na segunda metade do século XVIII: a percepção do movimento pela visão ocorre através da sucessão de imagens fixas numa determinada velocidade

O inventor e fisiologista francês *Étienne-Jules Marey* utilizava o cronofotógrafo em seus trabalhos. Primeramente, a sucessão de imagens era voltada para análises sobre movimentos do corpo e os frames (ver exemplo na figura abaixo) eram utilizados para analisar com eficácia a mecânica ideal a ser executada por esportistas e soldados franceses. Marey, mentor de *Thomas Edison*, *Georges Demeny* e dos irmãos *Lumière*, introduziu o filme sensível a luz para gravar os movimentos para serem arquivados para estudo em 1888. O novo material adaptado seria fundamental para o desenvolvimento do cinema nos anos seguintes.



Um dos fotogramas de estudo de *Étienne-Jules Marey*, analisando as diversas etapas do movimento de um atleta. Acervo: Museum of the moving image, Estados Unidos. Sem data.

A invenção do fonoscópio por Demeny em 1881 e o kinetoscópio inventado por Edison em 1887 também foram elementos importantes para possibilitar o desenvolvimento do cinema. O primeiro aparelho era capaz de reproduzir sons, ruídos e música, enquanto o segundo permitia a observação de filmes gravados através de um orifício no aparelho.

## 1.2 - O início do cinema e seus primeiros anos.

Os primeiros trabalhos gravados e projetados para o público são remetidos aos irmãos Lumière na década de 1890. O cinematógrafo criado em 1895 era um aperfeiçoamento do aparelho inventado por Edison e possibilitava a observação da imagem projetada numa tela, permitindo que a experiência de observar o movimento fosse coletiva.

Antes da exibição pública de filmes dos irmãos Lumière, o kinetoscópio de Edison já produzia polêmicas na sociedade. A noção de diferentes conotações no filme pode ser primeiramente vista na gravação, feita por Edison, *Fatima's dance du ventre* (A Dança do Ventre de Fátima, 1893). A cena primeiramente mostrava os movimentos da mulher com as roupas de dana do ventre, realizando os movimentos para a câmera. Porém, o filme foi censurado por levantar um debate sobre a sensualidade e ousadia das roupas utilizadas pela mulher – numa sociedade que a ação de mostrar o corpo era considerada uma atitude reprovável -, tendo que ser regravado. A dançarina agora apareceria através de um anteparo, sendo possível ver somente a sombra dos movimentos. Segundo o historiador italiano Gian Piero Brunetta, a partir daquele momento o cinema não era mais visto como composição de movimentos que poderia ser visto através do kinetoscópio, mas também passou a ser um gerador de sentido<sup>73</sup>.

O início da participação do público de forma coletiva e simultânea no cinema se dá com *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (A saída da fábrica Lumière em Lyon) em 1895 e a projeção mais conhecida é do filme *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (A chegada do trem na estação) na qual a movimentação do trem em direção a tela causou enorme impacto nos espectadores, gerando fuga em massa e pânico no teatro.

Com a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, Thomas Edison investiu na evolução do kinetoscópio, criando o vitascópio. Edison fez uma turnê pelos Estados Unidos para promover o novo aparelho e novos filmes realizados. As invenções dos irmãos Lumière e de Edison marcaram a primeira concorrência na história do cinema, gerando uma grande produção de filmes ao longo da última década do século XIX<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> BRUNETTA, Gian Piero. *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid, Ediciones Catedra: 1987. p. 32.

<sup>74</sup> NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The Oxford history of world cinema*. New York: Oxford university press, 1997. P.15.

A partir dos primeiros filmes dos irmãos Lumière, diversos outros foram feitos, tendo como principal característica evidenciar o movimento, a magia da cinemática projetada ao público. Para tal, o cotidiano era a temática principal destes filmes: trabalhadores numa obra de um edifício, almoço em família – ainda não existia roteiro, nem diferentes posicionamentos da câmera. Consequentemente, outra característica comum dos trabalhos cinematográficos do período era que não existia uma interação entre espectador – filme através de narrativas. A experiência do público estava ligada à inovação tecnológica: o cinema era visto como um modelo científico e educacional e não como um meio comercial popular.

As filmagens com coordenação de espaço e tempo foi primeiramente utilizada por Edison, através da gravação da saída do promotor de justiça no caso *Dreyfuss*, em 1899. É filmado o preparo do lado externo do prédio, com a chegada da comitiva para levar o promotor; após, mostra dentro do prédio, com o promotor caminhando em direção à saída; o que nos leva a terceira cena, a saída do promotor, encontrando com a comitiva.

Os trabalhos dos irmãos Lumière serviram de influência para *Georges Méliès*, mágico francês, que viu o cinema como um potencial veículo de ilusão e fantasia, tendo como principais obras os filmes *L'homme à la tête em caoutchouc* (O homem da cabeça de borracha, 1901) e *Le voyage dans la lune* (Viagem à lua, 1902). Estes dois filmes apontam para a evolução dos trabalhos durante a primeira década do século XX. Diferente dos irmãos Lumière, Méliès apontava para elementos possíveis que poderiam ser realizados nos filmes: na obra produzida em 1901 o francês criou um efeito com o homem e uma projeção de uma cabeça; no filme feito em 1902, Méliès fez o primeiro filme de ficção científica, abordando a viagem à lua.

O cinema neste momento já era um instrumento popular que não teve dificuldade para ser universalizado. Segundo o historiador de cinema e professor das universidades de Leicester e Middlesex, Philip Kemp, a rápida expansão do cinema no mundo deve-se à facilidade do filme mudo, pois não havia ainda etapas de dublagem e nem um intenso trabalho de tradução. O público muitas vezes traduzia os quadros entre as cenas ou havia um narrador no cinema traduzindo os filmes (no Japão, este interlocutor tinha um cargo específico chamado de *benshi*).<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> KEMP, Philip. *Movies: from the silent classics of the silver screen to the digital 3-D era*. New York: Quittance, 2011. P.8.

Outra característica geral dos filmes dos primeiros anos de existência do cinema são as produções realizadas somente com uma filmagem (single-shot). A partir de 1902, os trabalhos cinematográficos passaram a ser realizados com diferentes *takes* (multi-shot), tornando os filmes mais compridos. Um dos trabalhos que marcam esta mudança de característica no cinema foi realizado por Edwin S. Porter em 1903, num western chamado *The great train robbery* (1903). O diretor realizou diversas filmagens, procurando mostrar eventos concomitantes: movimentação dos bandidos, chegada do trem e trabalho do encarregado da estação dentro de sua sala.

Segundo o historiador britânico e professor da universidade de Londres, *Geoffrey Nowell-Smith*, a maioria dos filmes feitos até 1907 eram documentários em que os produtores utilizavam elementos reais para a realização das gravações (como por exemplo, Edison no citado caso Dreyfuss). Os produtores dos filmes também possuíam uma estratégia de edição que tinha o objetivo de aprimorar o visual, sem se preocupar em criar uma narrativa linear e coerente. Porém, Nowell-Smith afirma que a audiência percebia uma narrativa, devido aos seus conhecimentos prévios, sobretudo da literatura e da música.<sup>76</sup>

Diante da crítica sobre a ausência de uma história definida nos filmes, os cineastas entre 1907 e 1917 passaram a utilizar todos os elementos de produção disponíveis (luz, posição de câmera, atuação e edição) para a construção de narrativas dos trabalhos cinematográficos. Este processo fez com que os filmes ganhassem novas características (como uso intensivo da edição), tornou possível a realização de filmes mais longos, e maior proximidade entre câmera e ator, exigindo da atuação e transformando o cinema numa experiência emotiva e coletiva, a partir da intensidade das cenas e identificação do público com os personagens. A partir daí notamos uma mudança do público em relação ao cinema: antes de 1907, as pessoas iam ao cinema para presenciarem uma inovação tecnológica e os diretores e suas máquinas eram muito comemorados pelo espectador; após as mudanças no estilo de filmagem (principalmente em planos menores, como o *close-up*), o público não somente mais assistiu o trabalho cinematográfico, como também sentiu emoções a partir da atuação dos artistas, que passaram a ser celebrados<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Op. Cit.* Pp. 18-21.

<sup>77</sup> Nesta década, principalmente nos Estados Unidos, surgiram revistas especializadas para mostrar artistas de grande importância nos principais filmes exibidos pelo país. Daí, surgiram os ícones do cinema e o fã-clubes passaram a ser organizados. Fonte: Museum of the moving image, Nova Iorque.

### 1.3 - O cinema norte-americano dos anos 1910: David W. Griffith.

No final da primeira década do século XX, com a grande aceitação do cinema pelo público, as indústrias de filmes norte-americanas investiam em velocidade e quantidade de trabalhos lançados, devido à rivalidade entre distintas produtoras, dentre elas: *Edison* e *Biograph*. Diante deste quadro de concorrência surgiu David Wark Griffith, uma das maiores figuras do cinema norte-americano, que contribuiu para os estilos de planos característicos os filmes dos Estados Unidos durante todo o século XX e início do século XXI.

Griffith nasceu em Kentucky, Estados Unidos, em 23 de Janeiro de 1875. Seu pai, Jacob Griffith, foi membro do Exército dos soldados confederados durante a guerra civil americana. David Griffith estudou e tentou ser dramaturgo, mas desistiu após fracassar na produção da peça *A fool and a girl* em 1907, exibida em Washington D.C. Após este momento, Griffith entrou para a indústria cinematográfica como planejador de cenários para as companhias *Edison* e *American Mutoscope and Biograph Company* (Biograph).

Em 1908, devido ao desenvolvimento intensivo do cinema, a larga produção de filmes fez com que a *Biograph* contratasse novos diretores para atender a demanda, chamando Griffith para o cargo. O primeiro filme, lançado no mesmo ano de sua contratação, foi o curta-metragem *The adventures of dollie* (As aventuras de Dollie 1908). Griffith trabalhou na *Biograph* até 1914 e produziu cerca de 450 filmes.

O diretor americano teve como principal influência o cinema europeu, principalmente os filmes italianos. Esta importância se dá devido à proeminência do cinema europeu no mundo até a primeira Guerra Mundial: os principais mercados eram França, Itália e Dinamarca e cerca de 60% dos filmes importados na Europa e Estados Unidos eram franceses<sup>78</sup>.

A partir da década de 10 do século XX as grandes filmagens coordenadas em espaço e tempo que utilizavam mais de um rolo de filme, prolongando a história foram vistas nos filmes italianos *Dante's Inferno* (Milano Films, 1909), *Fall of Troy* (Giovanni Pastrone, 1910), *The Crusaders* (Enrico Guazzoni, 1911) *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913) e *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914). Este último era a principal referência de Griffith para a elaboração de filmes, pois Pastrone foi o primeiro diretor a

---

<sup>78</sup> NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Op. Cit.* P. 23.

utilizar câmeras móveis para filmagem, possibilitando novos ângulos e maiores cenários.

Em 1914, David Griffith demitiu-se da Biograph para produzir filmes de forma autônoma. O primeiro trabalho realizado foi *The Birth of a Nation* (1915), que abordou a história da Guerra Civil americana, a partir das batalhas travadas e da sociedade estadunidense da segunda metade do século XIX, discutindo assuntos polêmicos como a escravidão. Este trabalho fez com que David Griffith se tornasse um ícone da história do cinema norte-americano, pois ele transformou o filme num objeto de impacto social ao abordar questões em pauta na sociedade contemporânea.

O segundo filme autônomo, *Intolerance* (1916) foi feito em resposta aos críticos de *The Birth of a Nation*, que foram intolerantes em relação à discussão do tema da escravidão. Neste filme, Griffith mostra a capacidade do cinema em retornar ao passado, viajando pelo tempo através de uma temática definida: a intolerância diante de quatro períodos históricos escolhidos pelo autor. As partes mais marcantes do filme estão em *The Fall of Babylon*, pois o diretor mostra as influências do cinema italiano em suas obras, ao trabalhar a cena a partir de grandes planos, com o uso de câmeras móveis para apresentar os muros da cidade para o espectador e as batalhas travadas, e *The mother and the law*, que Griffith utilizou o debate em torno do papel da mulher e as críticas sofridas com *The Birth of a Nation* para demonstrar a sociedade contemporânea.

Após o fim da Primeira Guerra Mundial, com a ascensão de Hollywood no circuito cinematográfico norte-americano, as produções de David Griffith decaíram. O diretor tentou fazer novos filmes de sucesso com grandes orçamentos e produziu outros trabalhos durante a década de 1920, mas todos foram um fracasso de público. O fim de sua carreira como diretor foi em 1931, após fazer dois filmes com utilização de som (*Abraham Lincoln*, 1931 e *The Struggle*, 1931) que o levaram a falência. Griffith, a partir de então, nunca mais produziu filmes e faleceu em 1948, trabalhando como consultor de roteiros.

#### 1.4 - A criação de Hollywood: estrutura e funcionamento do cinema norte-americano

O complexo cinematográfico de Hollywood é fruto da mudança de localização de diversas produtoras independentes ao truste formado em 1907 pelas maiores empresas cinematográficas dos Estados Unidos chamado *Moving Picture Patents*

*Company*<sup>79</sup>. Além do truste, outra causa das mudanças de diversos produtores para a costa oeste dos Estados Unidos deve-se à cobrança de patentes da empresa de Thomas Edison, localizada em Nova Jersey, que reclamava a tecnologia utilizada para a gravação e exibição de filmes.

Outra causa da mudança das companhias para o oeste dos Estados Unidos deve-se ao clima e a quantidade de montanha e locais áridos perto da região, permitindo a utilização da paisagem próxima aos estúdios para gravação de filmes. Este fator é fundamental para compreendermos a quantidade de westerns lançados pelas produtoras, o principal gênero de filme norte-americano nos primeiros anos do cinema no país.

O sistema de produção de Hollywood foi sendo desenvolvido com objetivo de lançar grande quantidade de filmes para produzir lucro aos produtores. Os estúdios no local passaram a centralizar todas as etapas de produção de filme: gravação em lugares fixos ou paisagens próximas ao complexo, processo de edição, organização, divulgação e distribuição. O objetivo do complexo era manter a produção de filmes em escala, possibilitando as mais de 20 mil salas de cinema dos Estados Unidos nos anos 1910, ter novos trabalhos cinematográficos em exibição de forma semanal, pois a fórmula inicial, que consistia no lançamento quinzenal de filmes, não era suficiente para manter o funcionamento de todas as salas de cinema.

A dificuldade em torno da manutenção dos cinemas estava na estrutura complexa que existia no funcionamento das mesmas. Segundo o professor emérito da Universidade de Maryland, Douglas Gomery, o sistema implantado em 1916 pela empresa *Balaban & Katz*, em Chicago, obteve muito sucesso e foi disseminado por todo o país. Segundo o autor, a empresa adotou uma estratégia em 5 estágios para captação de público no cinema:

1. *Localização*: a escolha do local para ser construída sala de cinema deveria ser através do critério de concentração de capital. Considerando que a sociedade norte-americana trabalhava no centro da cidade e a classe alta possuía prédios na região, Balaban & Katz montavam cinemas nestas regiões, pois assim as salas estariam sempre cheias, devido ao grande volume de filmes lançados.
2. *Arquitetura*: os cinemas, como ficavam em locais com grande circulação de capital, eram grandes construções com design clássico, que remetiam à França e Espanha, com detalhes de arte contemporânea. As casas possuíam escadas

---

<sup>79</sup> A união durou até 1911, quando a principal empresa de rolo de filmes participante do truste, *Eastman Kodak*, mudou o contrato de exclusividade e passou a vender material para produtoras independentes.

monumentais, tornando a entrada do público um momento espetacular, com salões espaçosos e um grande letreiro luminoso. As salas eram baseadas nos grandes teatros e casas de ópera, onde as pessoas eram divididas nos balcões e plateia.

3. *Serviços*: durante os primeiros anos do cinema, não existia uma preocupação em fazer filmes voltados para o público infantil, dificultando o acesso das famílias ao cinema. Diante deste quadro, Balaban & Katz ofereciam um serviço para cuidar de crianças em locais específicos nos cinemas: grandes salas com brinquedos eram construídas para pais deixarem seus filhos com pessoas contratadas para cuidar deles durante a exibição do filme.
4. *Atrações*: eventos especiais eram realizados durante feriados, como musicais e rápidos shows de palco que antecederiam o filme. Além disso, uma orquestra se localizava dentro da sala para tocar música de acordo com o gênero e cenas dos filmes, para melhorar a experiência do público.
5. *Estrutura*: antes do sistema de Balaban & Katz, os cinemas nos Estados Unidos ficavam fechados na época do verão por causa do calor intenso nas salas de projeção. Além de todo o serviço oferecido ao público, a empresa também fez os primeiros experimentos de ar-condicionado no cinema, através da utilização de sistema de gelo picado nas tubulações, possibilitando a abertura das salas. O ar-condicionado foi um dos principais meios de captação do público, pois as propagandas durante o verão utilizavam o cinema, além de ser diversão, como um meio de amenizar a temperatura da época.

O sistema implantado por Balaban & Katz foi disseminado por todo o país com muito sucesso e todos os elementos analisados acima ainda permanecem como estratégia de captação de público no cinema.

### 1.5 – As primeiras teorias do cinema

Segundo o crítico de cinema norte-americano James Monaco, as teorias do cinema são divididas em dois tipos: teoria prescritiva – em que os especialistas “estão preocupados como o filme deve ser”, indutiva, pois são analisados primeiramente sistema de valores (contextos) e depois os defronta com filmes; e a teoria descritiva, que “mostra o filme como ele é”, dedutivo, que os teóricos tem como foco todo processo de

filmagem, materiais utilizados, atuações, para depois traçarem conclusões sobre a natureza do filme<sup>80</sup>.

Durante os 20 primeiros anos do cinema, percebemos uma intensa evolução em aspectos técnicos de filmagem (posicionamento de câmera, utilização de luz, uso da montagem, atuação e roteiro) e elementos comerciais (distribuição de filmes e funcionamento de salas de cinema). A complexidade da realização dos filmes, que mudaram de curtas amostras de movimentos projetados para longas histórias elaboradas, abriu um campo de discussão sobre funcionamento e estética dos filmes a partir de especialistas de diversas áreas. Os primeiros debates foram travados através da perspectiva da medicina e da arte e as principais figuras que trataram do tema surgiram a partir dos anos 1910, como o poeta americano Nicole Vachel Lindsay e o psicólogo alemão Hugo Münsterberg.

Um debate bastante presente durante este período era a qualificação do cinema como uma forma de arte, que diversos especialistas criticavam a noção de movimento aliado com músicas, pois a estética e beleza das obras deveriam ser vistas através da estática, seja das esculturas ou das pinturas. Outro elemento criticado era a massificação do cinema, uma vez que este era frequentado pelo povo, ao contrário das demais programações artísticas, voltado exclusivamente para a elite<sup>81</sup>.

Diante desta discussão, Vachel Lindsay se aprofundou no tema e escreveu em 1915 a obra *The art of the moving picture* (A arte da imagem em movimento), que tinha como objetivo legitimar o cinema como uma nova arte. Em sua obra, Lindsay mostrou três elementos que o cinema possuía para defender sua tese: ação (*The Photoplay of Action*), intimidade (*The Intimate Photoplay*) e esplendor (*The Motion Picture of Splendor*). Estes elementos eram interligados de forma em que a história do filme traz ao público uma emoção, através do fascínio do movimento projetado nas telas<sup>82</sup>.

Outro elemento defendido por Lindsay era que o filme possuía diversos tipos de arte diferentes em movimento como a escultura, representadas por pessoas e objetos; pintura, através do jogo de luz, sombra e penumbra; e arquitetura, através das paisagens formadas nos filmes. Além disso, Lindsay utilizou sua experiência como poeta para

---

<sup>80</sup> MONACO, James. *Idem*. P. 435.

<sup>81</sup> Uma ressalva é importante a ser feita: nem todas as salas de cinema eram voltadas para todas as camadas da sociedade. O sistema de Balaban & Katz, por exemplo, era voltado para a elite, com garantias de conforto e serviços oferecidos ao público, onde o preço (acima de 2 dólares) não era acessível a todos os trabalhadores. Já nas exposições de arte, a atração era voltada de forma exclusiva à alta sociedade, onde as obras eram muito caras, muitas compradas para dar ou manter o status de elite para determinadas famílias.

<sup>82</sup> MONACO, James. *How to read a film*. New York: Oxford university press, 2009 (4ed.). p. 438.

analisar o filme como portador de uma linguagem, através dos roteiros escritos, desenvolvendo de forma embrionária o estudo de semiótica no cinema.

Em 1916, Hugo Münsterberg publicou um estudo acadêmico sobre cinema intitulado *The Photoplay: A psychological study* (A filmagem: um estudo psicológico<sup>83</sup>), em que o psicólogo alemão utilizaria dos estudos da medicina para explicar de forma científica o que acontecia no cinema. Na obra, Münsterberg descreve o cinema como um fenômeno, através da percepção visual<sup>84</sup> – o movimento projetado é fruto de uma sucessão de imagens paradas – e defende a existência de uma relação interativa entre cinema e público, pois o filme é um processo ativo que força um intenso trabalho mental, pois além do cérebro perceber a formação do movimento, existe uma narrativa a ser vista e emoções que afloram a partir das imagens<sup>85</sup>. Portanto, para Münsterberg, o cinema era uma ciência da mente, pois depende da percepção do ser humano, criando uma espécie de parceria entre público e diretor do filme devido à condição de sucesso dos trabalhos cinematográficos estar relacionada ao comportamento do público.

As primeiras teorias do cinema são fundamentalmente prescritivas, pois embora descrevam minuciosamente o “sistema-cinema”, desde o funcionamento dos processos de elaboração do filme até a recepção principalmente através de análises científicas sobre a visão e as emoções do público, os autores buscam inserir o cinema num contexto, com discussões sobre arte e recepção do público através de estudos da medicina.

Outra característica dos dois especialistas apresentados é que ambos acreditavam que a teoria do cinema não deveria analisar o filme somente por seus valores estéticos, mas efeitos sociais e psicológicos (este último elemento era fundamental para Münsterberg), sobretudo para compreender a recepção do público aos filmes, fator muito importante para sinalizar ou legitimar a consolidação do cinema nas sociedades ocidentais.

---

<sup>83</sup> Não há uma tradução específica para a obra e nem para photoplay, porém o conceito em inglês resume-se à instrumentos de filmagem, levando a escolha da tradução.

<sup>84</sup> Devido a estes estudos, o Diretor do departamento de cinema da universidade de Iowa, Dudley Andrew, classifica Münsterberg como um dos idealizadores da teoria formalista do cinema, pensando sobre as estruturas básicas que possibilitam a construção de um filme. Neste caso, o autor enfatiza estudos sobre ótica e o corpo humano para compreender a noção de movimento projetada na tela. Para mais, ver: ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

<sup>85</sup> MONACO, James. *Op. Cit.* Pp. 439-440.

## 1.6 – Anos 1920: *expressionismo x formalismo.*

Os anos 1920 foram marcados no cinema pela ascensão do expressionismo alemão e do formalismo russo no cenário mundial, que influenciaram diversas produtoras nas décadas seguintes, auxiliando na formação do atual cinema norte-americano.

Os trabalhos cinematográficos mais conhecidos da Alemanha são os do expressionismo nos anos 1920, não somente por causa de sua estética, pois foi largamente utilizado um inovador jogo de luz e sombras nos filmes que influenciaram diretores importantes como *Alfred Hitchcock* e o cinema *noir* de Hollywood nos anos 1940, mas também por possuir uma discussão profunda sobre a condição da sociedade alemã no pós-guerra.

O principal autor a trabalhar com o tema foi o jornalista, sociólogo e teórico do cinema, o alemão *Siegfried Kracauer*, em sua obra *De caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, escrito nos Estados Unidos em 1947, através de pesquisas realizadas na biblioteca do Congresso em Washington D.C e na biblioteca pública de Nova Iorque. O objetivo da obra era analisar os filmes e como estes foram feitos e percebidos diante de um público envolto por problemas sociais na República de Weimar, relacionando as obras cinematográficas com ascensão de Hitler e instauração do regime nazista em 1933.

O autor iniciou sua obra procurando traçar um histórico do cinema alemão, anterior a Primeira Guerra Mundial. Segundo Kracauer, no início do século XX, existiam poucas salas de cinema no país e a indústria cinematográfica alemã era fraca, que permitiu a grande importação de filmes estrangeiros oriundos da França, Inglaterra, Estados Unidos e Dinamarca. A produção nacional era baseada em conhecidos personagens estrangeiros, como Sherlock Holmes, mostrando a fraqueza dos diretores alemães em realizarem trabalhos relevantes autônomos à importação massiva de filmes estrangeiros.

O início da Primeira Guerra Mundial mudou o cenário da indústria cinematográfica do país, pois o governo alemão impediu a importação de filmes estrangeiros, fortalecendo as produções nacionais e forçando o desenvolvimento das técnicas de filmagem e da elaboração de roteiros, através do financiamento do Estado.

Segundo o historiador da universidade de Amsterdã, Thomas Elsaesser<sup>86</sup>, as características dos filmes alemães na década de 1910 eram o desenvolvimento de temas que indicavam uma sociedade conservadora, onde as histórias eram previsíveis (revoltas contra a exploração – vitória dos revoltosos) e a preocupação dos diretores era com o planejamento das cenas, o *mise-en-scène*.

Os primeiros filmes destacados por Kracauer foram dirigidos pelo cineasta alemão Paul Wegener: *Der Student von Prag* (O estudante de Praga, 1913), *Der Golem* (O Golem, 1915) e *Homunculus* (1916). As histórias abordam o tema da revolta (Homunculus e Golem foram comparados aos trabalhadores alemães, que não possuíam direitos e eram mal pagos), fator destacado pelo autor como importante para compreender o contexto da sociedade alemã nos anos 1910, pois a tensão entre o governo formado fundamentalmente pela elite militar conservadora e os trabalhadores de classe média eram retratados nos filmes através da reação dos revoltosos ao sistema, retratando a aversão à classe média alemã<sup>87</sup>.

Kracauer aponta que, neste momento, a Alemanha inspirou-se na experiência norte-americana de Hollywood, principalmente quando o General Erich Ludendorff criou a UFA (*Universum Film AktienGesellschaft*) em 1917, concentrando todas as etapas de elaboração do filme num local, permitindo a expansão do cinema alemão. Porém, é importante ressaltar que a diferença entre UFA e Hollywood é que criação do sistema de produção cinematográfico norte-americano não teve influência do Estado, enquanto Ludendorff financiou a criação da instituição alemã<sup>88</sup>. Kracauer vai mostrar o aspecto autoritário na política da Alemanha através da criação da UFA, pois embora todos os países tivessem controlado a indústria cinematográfica na guerra, o governo alemão controlou o desenvolvimento de todos os roteiros da UFA para o público.

O primeiro filme do estilo alemão lançado nos anos 1920 foi *Das Cabinet des Dr. Caligari* (O gabinete do dr. Caligari, 1920, Robert Wiene). O trabalho foi produzido ao longo do ano anterior e mostra uma história que envolve hipnose, submissão, assassinato e loucura, aspectos da relação entre dr. Caligari e Cesare. Wiene utilizou elementos de sombra e maquiagem (sobretudo na formação da figura de Cesare) que

---

<sup>86</sup> ELSAESSER, Thomas. *Germany: The Weimar Years*. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Op. Cit.* P. 137.

<sup>87</sup> KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: The psychological history of the german film*. Estados Unidos: Princeton University Press, 1974. Pp. 30 – 31.

<sup>88</sup> Hollywood foi financiada pelo governo norte-americano a partir da Primeira Guerra Mundial. Porém, este assunto será abordado mais a frente nesta dissertação.

foram vistos em diversos filmes norte-americanos e britânicos a partir dos anos 30 e 40 do século XX.

A obra original foi escrita por Hans Janowitz e Carl Mayer. Ao ser transposto para filme, a história mudou seu significado: o original tinha dr. Caligari como a representação de um Estado controlador e Cesare, o soldado que vai para a guerra, criticando a política alemã durante a Primeira Guerra Mundial, enquanto o filme tinha um aspecto mais conformista, que mostrou um Caligari louco, ao invés de autoritário. Mesmo assim, Wiene traçou aspectos autoritários em Caligari, principalmente nas ilusões construídas e a hipnose em Cesare<sup>89</sup>.

Ao longo deste período, diversos filmes do expressionismo alemão influenciaram os cinemas do mundo ocidental. O diretor Friedrich Wilhelm Murnau lançou *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Nosferatu, 1922), o primeiro filme sobre vampiros cujo roteiro era baseado no clássico livro do escritor irlandês *Bram Stoker* escrito no século XIX. *Nosferatu* tinha como principal elemento a tirania (outro fator muito abordado pelo cinema alemão na década de 20), pois decidia através da sua característica de vampiro em sugar o sangue das pessoas quem iria viver ou morrer.

*Dr. Mabuse, der Spieler* (Dr. Mabuse, o jogador, 1922, Fritz Lang) foi outro filme que abordou o tema da tirania. O personagem principal, Dr. Mabuse, era um conspirador que buscava poder ilimitado através da hipnose de outras pessoas, assim como Dr. Caligari. Segundo Kracauer, o filme era um retrato da sociedade contemporânea – Lang, dois anos após o lançamento, considerou o filme como um documentário do contexto do país.

*Der letzte Mann* (A última gargalhada, 1924, F.W. Murnau) tratou o tema do poder através do trabalho. O uniforme de porteiro de um grande estabelecimento representava o poder que o homem possuía ao controlar entrada e saída de pessoas do local. Ao ser promovido, o trabalhador perdeu a farda e, conseqüentemente, o poder que tinha, causando uma grande depressão ao homem. O filme utilizou *close-up* com jogos de sombra e câmeras utilizadas como observadoras da ação (através de janelas, portas), elementos que inspirariam filmes norte-americanos.

O principal argumento de Kracauer é que a partir da análise dos filmes do expressionismo alemão da década de 1920, principalmente as obras de Robert Wiene, Friedrich Wilhelm Murnau e Fritz Lang podemos compreender através de aspectos

---

<sup>89</sup> KRACAUER, Siegfried. *Op. Cit.* P. 65.

como a loucura, morte e frustração o contexto da sociedade alemã durante a República de Weimar e que tais elementos seriam fundamentais para explicar a ascensão do regime nazista no país.

Elsaesser critica a obra de Kracauer como pouco abrangente para um estudo de cinema, pois o autor alemão não tinha como preocupação mostrar a história do cinema alemão, mas sim analisar os filmes a partir de uma lógica da psicologia, desconsiderando diversos filmes feitos antes dos anos 1920.

O cinema russo dos anos 20 foi fundamental para o desenvolvimento da produção de filmes em escala global, principalmente no processo de edição que os diretores russos se especializaram no assunto e desenvolveram uma técnica minuciosa, que consistia na edição quadro a quadro dos filmes. Este processo pode ser explicado por conta do histórico do desenvolvimento do cinema russo no final da primeira década do século XX e dos anos 1910.

Em 1908 na Rússia, um dos países mais atrasados economicamente da Europa, a importação de filmes era o ponto locomotor da indústria cinematográfica do país. Não havia, naquele momento, a fabricação de instrumentos de filmagem e know-how para produzir filmes no país. Além disso, como a importação de equipamentos era extensa e onerosa, a maioria da produção era importada do exterior. Poucas salas de cinema existiam na Rússia e eram mais voltadas para a elite, pois os aparelhos eram importados e caros, impossibilitando o acesso da população ao cinema.

No início dos anos 1910, o cinema russo cresceu e aumentou a produção de filmes de arte, que a principal característica dos filmes era a valorização de elementos estáticos projetados na tela. Podemos perceber este traço desde o primeiro filme russo feito, ainda na década anterior, *Stenka Razin* (1908, Vladimir Romashov), uma obra silenciosa de 10 minutos que o diretor deixou, em segundo plano, elementos de maior movimento que faziam sucesso nos cinemas de outros países (perseguições e cenas de ação), para focar em figuras estáticas: as paisagens em *Stenka Razin* são diferentes, pois o movimento só é percebido através das pessoas que se mexem intensamente, mas ficam em menor evidência comparada à paisagem.

Durante a Revolução Russa em 1917, o cinema foi desenvolvido com largo apoio do Estado e ligado ao momento político, através dos filmes de propaganda sobre a situação do país, que eram utilizados para manter o apoio de soldados e ganhar popularidade da sociedade. Neste momento, existiam três organizações voltadas ao cinema: OKO (coligação de distribuidores, exibidores e produtores); União dos

trabalhadores da arte cinematográfica, aristocráticos, voltados para a produção de filmes de arte; e União dos trabalhadores do cinema, formado em larga escala por projecionistas.

Em 1919, Lênin assinou um decreto que oficializou a estatização de todas as indústrias fílmicas e fotográficas do país, centralizando a produção cinematográfica, o que intensificou trabalhos de produção de filmes sobre a revolução. A criação da instituição levou o cineasta *Lev Kuleshov* a coordenar projetos de formação de estudantes de cinema, dentre eles *Vsevolod Pudovkin* e *Sergei Eisenstein*, figuras que revolucionaram o sistema e edição no cinema através da escola formalista do cinema.

Segundo James Monaco, Pudovkin e Eisenstein faziam seus projetos através de reedições de filmes de propaganda feitos pelo regime czarista durante a revolução, pois não havia materiais suficientes para a realização de novas filmagens naquele período. Isto fez com que ambos desenvolvessem técnicas de montagem de filme minuciosas e inovadoras, pois os cineastas mexiam quadro por quadro dos filmes feitos para elaborarem novas histórias<sup>90</sup>. Mesmo com a coordenação de Kuleshov, Pudovkin e Eisenstein tinha pensamentos diferentes sobre os efeitos da montagem no filme.

Pudovkin escreveu duas obras sobre cinema (*Film technique*, 1926 e *Film Acting*, 1935) que percebia a montagem como um método de controle psicológico do espectador, que daria um suporte a narrativa. O cineasta russo pensou a montagem a partir de 5 tipos diferentes<sup>91</sup>:

1. *Contraste* – o filme poderia ser editado para evidenciar elementos antagônicos, como riqueza x pobreza e felicidade x tristeza.
2. *Paralelismo* – a edição poderia ocorrer para mostrar ações paralelas nos filmes.
3. *Simbolismo* – elementos associados a um sentido comum, como a comparação entre abate de animais e soldados na guerra.
4. *Simultaneidade* – o filme editado mostra ações simultâneas em espaços diferentes.
5. *Leitmotif* – elemento que representa a narrativa do filme, a reiteração ao tema.

Eisenstein acreditava que o objetivo da montagem era a criação de ideias, novas realidades e não seria utilizada como suporte da narrativa. O cineasta russo defendia que

---

<sup>90</sup> MONACO, James. *Op. Cit.* P. 449.

<sup>91</sup> MONACO, James. *Op. Cit.* P. 452.

a montagem deveria forçar o público a interagir com o filme, principalmente através do choque constante de imagens. *Eisenstein* foi considerado um dos maiores cineastas e teóricos da área do século XX<sup>92</sup>, pela sua lógica de montagem do filme, orquestrando inovações técnicas com o objetivo de atingir a totalidade através de estímulos organizados na mente do espectador, e da utilização de imagens impactantes.. Seus filmes *Oktyabr* (Outubro, 1925) e *Bronenosets Potyomkin* (Encouraçado Potenkin, 1928), duas obras que trataram da Revolução Russa, são referências até hoje para os cineastas de todo o mundo.

Expressionismo e formalismo são escolas diferentes do cinema<sup>93</sup>. Enquanto o primeiro tinha como principal preocupação o impacto do filme na sociedade, a partir da construção de narrativas que remetem constantemente aos problemas da sociedade contemporânea (no caso alemão, temas como a insanidade e a tirania), o segundo focou no método, o fazer no cinema, através da discussão de como utilizar materiais e de que forma podem ser aproveitados (ou reaproveitados no caso russo). Segundo James Monaco, as duas escolas formaram o pensamento de dois teóricos do cinema: o psicólogo alemão Rudolf Arheim e o poeta húngaro Béla Balázs.

Arheim publicou em 1932 sua principal obra sobre teoria do cinema chamada *Film as Art* (O Filme como arte). Devido a formação médica assim como Münsterberg, Arheim pensou o cinema através da percepção visual e todo o funcionamento do cérebro e da visão, além de explicar o processo através da teoria da *gestalt*. Para o autor, o cinema era um veículo da realidade, pois o cineasta mostrava o movimento e questões do cotidiano na história. O psicólogo alemão sempre se posicionou contrário a utilização de sons e outras tecnologias no cinema, pois estes elementos eram capazes de atrapalhar na recepção do filme, tornando a experiência do cinema algo incompleto<sup>94</sup>. Neste sentido, podemos considerar Arheim como parte da teoria prescritiva, defendendo posições de como deve ser feito o filme.

O poeta e cineasta húngaro Béla Balázs focou seus estudos para descrever o filme e suas etapas de produção, analisando o processo de montagem. Sua principal obra foi intitulada *Theory of the film: Character and Growth of a New Art* (Teoria do filme: características e crescimento da nova arte, 1948). Outro ponto importante de Balázs é que ele foi um dos primeiros teóricos a pensar a relação do filme com sociedade através

---

<sup>92</sup> ANDREW, J. Dudley. *Op. Cit.* p. 68.

<sup>93</sup> MONACO, James. *Op. Cit. P.* 448.

<sup>94</sup> ANDREW, Dudley. *Op. Cit. P.* 38.

dos valores culturais, questão fundamental a ser debatida ao longo dos anos 1960 e 1970, principalmente pela escola francesa<sup>95</sup>.

### 1.7 – O desenvolvimento da tecnologia no cinema norte-americano.

A partir do fim dos anos 1920, o cinema se aproximou ao que observamos na atualidade. O desenvolvimento da tecnologia, a partir de inúmeros experimentos e invenções, permitiu a inserção das cores e, principalmente, do som nos filmes, trazendo novos elementos a serem observados pelo espectador. A maioria dos críticos e teóricos, entretanto, não aprovou a introdução destes elementos nos filmes, pois o cinema mudaria de forma radical, se distanciando dos elementos e estruturas que ajudaram na sua fundação. Por ser mais importante devido a discussão e de repercussão na indústria cinematográfica, focaremos esta parte no desenvolvimento do filme sonoro.

A introdução da sincronização do som dialogado foi uma grande revolução no cinema. A tentativa de inserção deste elemento no filme já estava sendo feita desde o início dos anos 1920, quando Thomas Edison pensou em utilizar fonógrafo o projetor durante a exibição, porém a gravação de sons e a sincronização impediam o uso deste método. Outra forma pensada foi na invenção do som gravado em disco e que evoluiu para a gravação do som no filme para ser implantado de forma definitiva no cinema.

O primeiro filme com som foi feito nos Estados Unidos pela produtora Warner Brothers: *Don Juan* (1926, Alan Crosland), uma música gravada acompanhava o filme, causando um enorme impacto aos espectadores, que estavam acostumados em escutar uma orquestra dentro do cinema para tocar músicas que seguiam as cenas do filme.

Em 1927, o primeiro filme falado foi também lançado pela Warner Brothers e intitulado *The Jazz Singer* (O Cantor de Jazz, 1927, Alan Crosland), o ator Al Jolson disse a frase que marcou o início do filme sonoro no cinema: “You ain’t heard nothin’ yet” (vocês ainda não escutaram nada). Esta fala tinha uma sincronização melhor do que as gravações musicais feitas anteriormente e tinha como principal objetivo mostrar que era possível emitir sons de fala no cinema e manter a sincronia, mesmo imprecisa, entre movimentos de lábios e voz.

Em 1930, a tecnologia da empresa norte-americana *General Electric* aprimorou o som, tornando a sincronização dos filmes mais eficaz, possibilitando o aumento da

---

<sup>95</sup> Destacaremos o assunto mais a frente.

produção de filmes sonoros por Hollywood. A inserção do som permitiu a produção dos musicais nos Estados Unidos, que marcariam os anos 1930 e 1940 no país, principalmente com os filmes do ator americano *Fred Astaire*. A popularidade dos filmes norte-americanos pelo mundo aliado à introdução do som no cinema fez com que os Estados Unidos aumentassem a exportação de filmes para outros países.

Por outro lado, a inserção da tecnologia sonora demandou mudanças significativas na estrutura dos estúdios e cinemas norte-americanos. Aos estúdios seriam necessários aprimoramentos na infraestrutura dos locais de gravação, como construção de salas à prova de som externo para não interferir nas gravações, aprimoramentos dos instrumentos de filmagem e luz com intuito de diminuir ruídos dos aparelhos, aquisição de aparelhos de captação eficientes e contratação de engenheiros de som responsáveis por construir, manter a nova estrutura e participar de todas as etapas da produção do filme.

As salas de cinema tiveram que melhorar a acústica, através de reforma das salas e aquisição de aparelhos de som eficientes para projetar os filmes. Além disso, diversos cinemas dos Estados Unidos demitiram as orquestras contratadas para acompanhar os filmes mudos, as mesmas que realizavam eventos em datas especiais para o público.

Os processos de produção fílmica também foram alterados de acordo com o desenvolvimento dos sons no cinema, pois os roteiristas deveriam fazer cenas mais longas, que possuíam diálogos e canções. Este fator também exigiu do ator melhor preparo para a realização de um filme, pois a atuação demandaria novos elementos como falar e dançar.

A indústria cinematográfica norte-americana, mesmo com o sucesso da inserção do cinema sonoro, sofreu grandes perdas ao longo da década de 30. O aumento da produção de musicais e o desenvolvimento de diálogos maiores nos filmes tornou o idioma uma barreira para o público internacional e, conseqüentemente, diminuiu a importação de filmes norte-americanos<sup>96</sup>. Em 1931, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos perdeu força diante dos reflexos da crise econômica, iniciada dois anos antes, e diversas salas de cinema tiveram que ser fechadas por falta de público e verba para manutenção. Enquanto isso, o cinema europeu se fortaleceu, devido a diminuição

---

<sup>96</sup> As grandes produtoras de filmes norte-americanos como Paramount Pictures, MGM e Warner Brothers criaram filiais de seus estúdios em países como França e Alemanha para realizar coproduções de filmes multilinguais. As histórias, sets e modelos de filmagem seriam os mesmos e somente atores e o idioma seriam alterados. Porém, a iniciativa demandava um custo muito alto para manter estúdios, realizar filmagens e distribuir os filmes, tornando impossível tal empreitada. Para mais, ver: DIBBETS, Karl. *The introduction of sound*. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Op. Cit.* Pp. 211 – 219.

da importação de filmes e a inserção de tecnologias de som nos filmes nacionais, financiados principalmente pela Siemens, empresa alemã de tecnologia.

A solução da crise no cinema norte-americano foi através da ajuda de investidores sobreviventes da quebra em Wall Street e do incentivo do governo norte-americano de Franklin Delano Roosevelt, que procurou ceder uma grande linha de crédito aos estúdios e financiou a produção de filmes no país. A produção de filmes “B”, de baixo custo e rápidos, também ajudou no reerguimento do cinema no país, pois filmes de ação e westerns passaram a ser feitos em larga escala por produtoras de menor expoente no mercado, tornando os ingressos mais baratos e acessíveis a população que voltaram a lotar as salas de cinema.

Ao final dos anos 1930, os Estados Unidos já tinham reerguido sua indústria cinematográfica e grandes filmes sonoros foram dirigidos pelo cineasta americano *Victor Fleming* como *Gone with the Wind* (E o vento levou, 1939) e *The Wizard of Oz* (O mágico de Oz, 1939).

As cores no cinema foram desenvolvidas entre 1926 e 1932<sup>97</sup> e, neste período, foram lançados em torno de 30 filmes nos Estados Unidos com a utilização de uma ou mais cores. Entre 1932 e 1935, o norte-americano *Walt Disney* possuía a exclusividade de realização de filmes Technicolor em animações como *Three Little Pigs* (Os três porquinhos, 1933), auxiliando no aprimoramento da utilização de cores no cinema.

A experiência nas animações fez com que ao fim dos anos 1930, grandes filmes tivessem sido gravados com a tecnologia utilizada por Disney. Em *O vento levou* e *O mágico de Oz*, duas produções já citadas nesta dissertação, podemos ver longas produções cinematográficas com uso de diversas cores.

Com a inserção definitiva das cores e som no cinema norte-americano, os estúdios passaram a utilizar a tecnologia nas televisões, aumentando a produção e número de programas exibidos. A partir dos anos 1950, os estúdios passaram a investir em som estéreo e imagem em tela ampla (Widescreen), melhorando a experiência do público nas casas e salas de cinema.

A qualidade de som e imagem foi melhorando a partir do desenvolvimento de novos aparelhos, que aumentavam a qualidade de captação e gravação na produção do filme e de emissão nas salas de cinema. Filmes que contavam com extensos efeitos

---

<sup>97</sup> *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903) já tinha indícios de cores amarelas nas cenas de tiros, mas era devido a uma reação química utilizada no filme para captação da coloração. A partir dos anos 20, os instrumentos de gravação começaram a ser testados na gravação em colorido.

especiais, como a Trilogia *Star Wars* dirigido por George Lucas, no final dos anos 1970, aprimoraram não somente a qualidade de som, mas também a imagem, evoluindo até os dias atuais, com a tecnologia digital.

#### 1.8 – As principais teorias do cinema a partir dos anos 1950:

Com a evolução tecnológica do cinema, as formas de produção do filme mudaram e, conseqüentemente, novos debates teóricos surgiram para analisar os efeitos das mudanças no cinema e como o filme poderia ser estudo a partir da inserção do som e cor.

Na década de 1950, o teórico francês *André Bazin* defendia que a tecnologia no cinema aproximou o filme da realidade, causando efeitos psicológicos, éticos e políticos, mas que as imagens nunca seriam reais. Tal argumento foi utilizado por Bazin para criticar a teoria desenvolvida por Kracauer durante os anos 1940, quando o psicólogo alemão acreditava que a imagem poderia indicar a realidade, utilizando os filmes do expressionismo alemão para exemplificar os problemas da Alemanha nas décadas de 20 e 30.

Para Bazin, a falta de realidade no cinema deve-se à montagem dos filmes, que manipulam as imagens gravadas, dando a elas um determinado sentido, criticando a escola formalista formada por Eisenstein, Pudovkin e Balázs. Por outro lado, ele defende que o planejamento da filmagem, feito a partir de fotografia em foco profundo e cena em sequência, sem cortes, aprimora a experiência do cinema, por aproximar o filme do público.

Em 1951, Bazin fundou a revista *Cahiers du cinema*, junto com *Jacques Doniol-Valcroze* e *Joseph-Marie Lo Duca*, para defender o realismo no cinema e criticar principalmente as montagens e o sistema de funcionamento de Hollywood no qual grandes estúdios monopolizavam a produção de filmes, sucateando a qualidade do cinema norte-americano. Em 1953, o cineasta François Truffaut escreveu um manifesto na revista intitulado *Une Certaine tendance du cinéma française* (Uma certa tendência do cinema francês), que fundamentou a criação da política do filme de autor, independente e preocupado com a estética, bandeira defendida pela revista a partir dos anos 1960.

Outro membro da revista francesa, o cineasta *Jean-Luc Godard* defendia a relação entre o planejamento da filmagem (*mise-en-scène*) e montagem, afirmando que

o processo de edição do filme está contido no plano da produção. Godard tinha duas premissas para sustentar o argumento:

1. *Mise-en-scène* pode ser tão falsa quanto à montagem, se for utilizada para distorcer a realidade.
2. A montagem não é necessariamente um ato de má-fé do diretor.

Godard tinha um método diferente de mostrar seus argumentos. Ao invés de escrever textos para as revistas especializadas, o cineasta fazia filmes para discutir teoria do cinema. Em um de seus trabalhos, intitulado *Le gai savoir* (A Gaia Ciência, 1969), que tratava dos acontecimentos de maio de 1968, Godard mostrou que como a linguagem é um elemento manipulável, nenhum filme pode apresentar a realidade, mas sim um falso espelho dela<sup>98</sup>.

A partir dos anos 1970, o estudo de semiótica fortaleceu as análises de linguagem cinematográfica e o método de análise fílmica. Um dos principais autores deste tipo de estudo, o francês *Christian Metz*, defende que o ponto principal de um filme não é a montagem ou o planejamento de cena, como se discutia nos primeiros anos da *Cahiers du cinema*, mas sim a narrativa.

O filósofo italiano *Umberto Eco* traçou um panorama dos estudos da semiótica o início da década de 70, relacionando-os com a análise da linguagem cinematográfica através de quatro estágios<sup>99</sup>:

1. Supervalorização da linguística e o fortalecimento do estudo da semiótica.
2. Sistema de análise linguística torna-se mais complexo.
3. Semióticos focaram-se na produção fílmica.
4. 1975 – Os estudos da semiótica relacionaram-se aos de teorias da percepção, aliados à psicologia, criando análises da recepção e a criação de sentido no cinema.

Diante deste quadro, os estudos de cinema passaram a ser voltados para a compreensão de uma linguagem que gera um sentido, utilizando a semiótica como principal elemento para a análise do processo de produção cinematográfico.

O filósofo e semiologista russo *Yuri Lotman* defende que o cinema é uma estrutura semiótica, formada pela linguagem composta por signos convencionais e figurativos. Os primeiros sinais são representados pela palavra, sendo o texto, o roteiro do filme, o exemplo para o cinema, enquanto que os segundos são relacionados com

---

<sup>98</sup> MONACO, James. *Op. Cit.* P. 466.

<sup>99</sup> ECO, Umberto. *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana Univ. Press. 1976.

imagens e no cinema podem ser vistos por uma série de características: a cena, a montagem, as formas, as cores, a atuação dos artistas, os objetos escolhidos e as posições angulares das câmeras. *Lotman* afirma a necessidade de compreensão de ambos os signos para entender a mensagem que está sendo passada no filme.

O sentido no cinema, a partir de então, passou a ser relacionado com questões políticas e sociais, como podemos ver na obra de *Furhammar e Isaksson, Cinema e Política*<sup>100</sup>. Segundo estes autores, o cinema tem embasamento político, tendo *Marc Ferro* como partidário desta idéia, e a propaganda de guerra seria um dos principais artifícios do cinema durante o século XX. Serão citados diversos exemplos como a UFA, *Hollywood* a partir da Segunda Guerra Mundial, a Rússia. Além disso, os autores constroem interessantes abordagens na análise dos filmes, relacionando com a época lançada e os acontecimentos marcantes do período.

Outra abordagem para o cinema é de *Furhammar e Isaksson*. Segundo os autores, todo filme possui um caráter político, devido à intenção do diretor e do produtor passar uma mensagem defendendo alguma posição perante a sociedade, através de críticas ou de elogios a algum tema em debate<sup>101</sup>.

*Dudley Andrew* irá abordar o cinema de forma psicológica: o cinema é a percepção do sujeito, ou seja, a capacidade do cérebro do espectador em movimentar aquelas imagens, uma vez que tais figuras são postas na tela de forma em espaços imperceptíveis ao olho humano, gerando a sensação de cinemática<sup>102</sup>.

Sobre a análise fílmica, *Dudley Andrew* irá nos nortear por sua abordagem metodológica<sup>103</sup> em relação aos filmes, que podem ser divididas em:

- “Matéria-Prima” – O que começa o processo cinemático? O que foi utilizado e por quê?
- “Métodos e técnicas” – Como foi utilizada a matéria-prima?
- “Formas de modelos” – O trabalho foi bem adaptado? A montagem foi bem sucedida? Qual o gênero? O filme foi bem aceito?
- “Objetivo e valor” – O que representa este cinema para a humanidade? Qual é a mensagem?

Para o autor, estas perguntas são fundamentais para a compreensão e formulação não somente dos filmes, mas também auxiliam na compreensão dos grandes teóricos do

---

<sup>100</sup> FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

<sup>101</sup> FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. *Op. Cit.* p. 6.

<sup>102</sup> ANDREW. *Op. Cit.*

<sup>103</sup> ANDREW. *Op. Cit.* pp. 17 – 18.

cinema, sendo de grande relevância para a análise dos filmes como formadores de um determinado sentido.

A evolução da linguística e a semiótica no cinema fez com que as antigas teorias de análise estética fossem colocadas em segundo plano, trazendo o debate sobre sentido e contexto do filme como o elemento principal da teoria e metodologia de análise fílmica, que influenciou trabalhos de autores como Ismail Xavier no Brasil, que se especializou no estudo do cinema do país, principalmente nos filmes do cineasta Glauber Rocha.

Esta base teórica é fundamental para estruturarmos nossa análise dos filmes selecionados nesta dissertação, que serão estudados no capítulo seguinte.

### 1.9 - *História e cinema*

A relação entre história e cinema é um fator muito discutido entre os historiadores e tem como base o debate da utilização de filme como fonte, principalmente através da compreensão do contexto no qual é inserido o trabalho cinematográfico escolhido para ser estudado. Um dos primeiros historiadores a defender o uso deste tipo de fonte foi *Marc Ferro*, na obra *Cinema e História*, publicada em 1977, em que o autor analisa o uso de filmes através da compreensão das sociedades contemporâneas, classificando os trabalhos cinematográficos como “agentes de história”<sup>104</sup>.

A proposta de *Marc Ferro* está muito bem explicitada em entrevista feita por *Ignácio Ramonet* para *Cahiers du cinema* nos anos 70. A visão de Ferro sobre a história do cinema está diretamente ligada ao Estado, argumentando assim, o viés político do cinema<sup>105</sup>. Outro ponto afirmado por ele é a utilização dos filmes de propaganda ganhando força na Segunda Guerra Mundial. Segundo *Furhammar* e *Isaksson* na obra *Cinema e Política*, o governo russo já possuía uma agenda de propaganda bem definida em relação ao cinema, assim como a República de Weimar com a UFA.

A abordagem de *Gian Piero Brunetta* em *Nacimiento del relato cinematografico* é vista como do ponto de vista técnico, abordando a construção das câmeras e os primeiros filmes feitos. *Brunetta* afirma que as gravações eram feitas com o objetivo de

---

<sup>104</sup> FERRO, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard, 1993. Pp. 109 – 158.

<sup>105</sup> FERRO, Marc. *Cinema and History, Marc Ferro in Interview with Serge Daney and Ignacio Ramonet*, in: WILSON, David (Ed.) *Cahiers du Cinéma - 1973-1978*. New York/London: Routledge, 2000, Vol. 4, pp 191-196

guardar imagens, como no já citado exemplo da saída do promotor de justiça no caso *Dreyfuss* em 1899. *Brunetta* coaduna com os demais estudiosos no ponto do uso do filme como fonte histórica. Primeiramente, os historiadores não utilizavam as informações, devido ao empirismo clássico. A mudança da metodologia na história motivou a busca de razões e “inícios”, sendo o filme uma experiência e hipótese<sup>106</sup>.

Ao contrário de *Ferro*, *Brunetta* não considerará a política como o principal fator do cinema. A citação de diversos cineastas preocupados com a construção do tempo e espaço nos filmes, sem objetivos políticos definidos (seja para espionagem ou conhecimento do inimigo) são citados com frequência, sendo *Griffith* o objeto principal de sua pesquisa.

Uma obra polêmica é a organizada por *Mark C. Canes*, intitulada *Passado Imperfeito: A história no cinema*. O autor, ao selecionar artigos sobre diversos filmes, atenta em mostrar erros dos filmes, causando uma preocupação, pois em sua introdução, *Canes* argumenta o uso do cinema nas escolas como fonte de conhecimento. Nos diversos artigos sobre os filmes, assim como a introdução, o autor não procura retomar abordagens do cineasta com a política, se prendendo aos filmes, com exceção das partes sobre a guerra, pois os autores escolhidos para as resenhas tiveram um cuidado maior com a relação entre o filme, a política e a guerra.

O historiador francês *Christian Delage* defenderá que o filme é utilizado como fonte, através de criteriosas críticas, podendo ser contatada a história, no exemplo do autor, de um julgamento. O livro *La Vérité par L'image: De Nuremberg au procès Milosevic* analisa as filmagens dos julgamentos de Nuremberg, além de analisar o caso do julgamento de *Adolf Eichmann* realizado em 1961, questionando e debatendo o uso da imagem como prova judicial.

Outro autor importante para a compreensão da teoria do cinema é *Christian Delage*. Em seu capítulo de introdução da Revista *Vertigo*, de 1997, o pesquisador do Instituto de História do Tempo Presente afirma o cinema como arte, portadora de um discurso. Porém, para o autor, os historiadores do início do século XX pouco utilizavam a imagem como fonte<sup>107</sup>, concentrando-se nas fontes escritas, mantendo a tradição da historiografia do século XIX.

---

<sup>106</sup> BRUNETTA. Op. Cit. p. 10.

<sup>107</sup> DELAGE, Christian. *Cinéma, Histoire: La réappropriation des récits*. In: DELAGE, Christin (org.). *Vertigo: Esthétique et Histoire Du Cinéma: Le cinéma Face à l'Histoire*. Vertigo, no. 17, 1997. p. 16.

*Delage* afirma a importância de *Marc Ferro* para a utilização de filmes como fonte histórica. *Ferro*, um dos primeiros profissionais da área a trabalhar com a ideia da utilização de filmes como fontes históricas, afirmava a necessidade de confrontar os filmes com a história, através de forma crítica, para a obtenção de sentido e de utilidade do filme para os historiadores.

Além disso, o autor mostra a necessidade da compreensão de filmes através das configurações sociais, mostrando as diferentes interpretações dos filmes em cada sociedade, devido às diversas perspectivas de visão de mundo e conhecimento das pessoas de grupos distintos<sup>108</sup>.

O historiador baiano Jorge Nóvoa no livro *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*, obra organizada em conjunto com Soleni Fressato e Kristian Feigelson, trata da relação entre história e cinema, através da questão social. O cinema levanta debates complexos da sociedade através das imagens, que são representações do mundo contemporâneo<sup>109</sup>.

## 2 – Cinema e guerra.

Segundo o historiador francês Paul Virilio, os inventores do cinema se inspiraram em mecanismos de armas para construir seus equipamentos de fotografia e filmagem, assim como os militares utilizaram de câmeras para gravar o movimento dos inimigos durante a guerra<sup>110</sup>.

O principal argumento trabalhado pelo autor é que o objetivo da vitória na guerra não é somente a derrota da força inimiga, mas sim impor medo a futuros adversários. Virílio mostra que a percepção funciona de forma semelhante na guerra e no cinema, pois assim como os filmes causam impactos ao público através de combinações de imagens, e a guerra é um espetáculo onde a força empregada durante os confrontos gera um efeito no qual a posse de arma significa morte<sup>111</sup>.

Uma boa apresentação do cinema e guerra durante o século XX pode ser vista no artigo do historiador brasileiro Francisco Carlos Teixeira da Silva no seu artigo *Cinema e guerra: um encontro no tempo presente*. O autor faz um grande panorama da história

---

<sup>108</sup> Idem. p. 19.

<sup>109</sup> NOVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni, FIELGESSON, Kristian (orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: EDUSP, 2009.

<sup>110</sup> VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: logística da percepção*. São Paulo: Boitempo, 2005. PP. 42-45.

<sup>111</sup> VIRILIO, Paul. *Op. Cit.* P. 15

do cinema, principalmente no que diz respeito às guerras, iniciando a sua fala com um olhar teórico do cinema, afirmando a utilização do texto e subtexto nos filmes e encaixando a produção de sentido na atualidade da sociedade na qual está inserida, afirmando a perspectiva de tempo presente no cinema.

Após esta análise, Silva irá dividir a história do cinema através de períodos determinados pela guerra, como na Primeira e Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria e a Guerra do Vietnã, na qual os principais filmes serão localizados e contextualizados com a época, relacionando a política, movimentos sociais e culturais e a tentativa dos cineastas de se posicionarem a estas questões através do cinema.

David Griffith foi um dos primeiros cineastas permitidos a gravar cenas de batalha em fronts durante a Primeira Guerra Mundial. Essas gravações auxiliaram Griffith a produzir *Nascimento de uma Nação*, em 1915, e posteriormente o credenciou a ser financiado pelo governo britânico para fazer o filme de propaganda *Hearts of de World* (Corações do mundo, 1918), que desenvolveu a culpa da Alemanha pela guerra.

O filme de Griffith tomou grandes proporções nos Estados Unidos. O jornal *The New York Times* publicou nota anunciando o lançamento do filme como o retorno do grande diretor que iria mostrar ao povo americano uma história de amor destruída pelos horrores da guerra<sup>112</sup>.

O início da Segunda Guerra Mundial fez com que a temática do cinema em torno da guerra começasse a ganhar destaque nas telas, mostrando o seu caráter propagandístico para a população. De um lado, a Alemanha nazista, tendo como principal ícone a UFA e seu responsável Leni Riefenstahl e de outro, Hollywood, com cineastas alemães foragidos da perseguição aos judeus na Europa e norte-americanos, responsáveis pela promoção da campanha de incentivo à guerra, após *Pearl Harbor*.

O caráter de propaganda do cinema se consolidou durante a guerra, permanecendo no período bipolar do mundo. Os EUA e a URSS mostravam, através da propagação de seus respectivos ideais, a sua força e capacidade de influência até as regiões mais distantes do globo. Porém, cineastas eram perseguidos, acusados de serem subversivos. Na era da “Caça às Bruxas”, diretores de cinema foram seguidamente chamados ao tribunal para explicar a relação que existia com o comunismo, uma vez que a Justiça julgava o filme condizente com as ideias do inimigo.

---

<sup>112</sup> THE NEW YORK TIMES. 04/04/1918. P. 11.

Com o desenvolver das teorias do cinema, sobretudo na segunda metade do século XX nos EUA, o cinema passou a analisar a sociedade sob um olhar mais crítico, contendo em seu subtexto duras mensagens sobre o comportamento dos indivíduos e dos políticos. Podemos citar como auge destas críticas filmes com conteúdo pacifista: *From Here to Eternity* (Um Passo para a Eternidade, 1953), *Hiroshima Mon Amour* (Hiroshima Meu Amor, 1959), *Johnny Got His Gun* (Johnny Vai a Guerra, 1971) e *Gallipoli* (Galípoli, 1981).

A Guerra do Vietnã foi o momento quando a propaganda política não conseguiu tantos adeptos quanto os conflitos anteriores. O filme do republicano *John Wayne, The Green Berets* (Os Boínas-Verdes, 1968) foi muito criticado pela imprensa, uma vez que justificava a guerra como necessária para a libertação do povo vietnamita sempre ameaçado pelos vietcongues. O ano do filme foi preponderante para as críticas: os movimentos pacifistas ganhavam as ruas, assim como o movimento negro e dos homossexuais.

Em contrapartida ao filme de *Wayne*, na segunda metade da década de 1970, podemos destacar: *The Deer Hunter* (O franco-atirador, 1978) e *Apocalypse Now* (1979). O primeiro qualificará a guerra como fator gerador de trauma nos soldados, enquanto o segundo mostrará a falta de preparo do exército americano, analisando os indivíduos envolvidos no conflito, denotando o total fracasso daquela guerra.

A Guerra Fria também levou à corrida tecnológica e armamentista aos cinemas, através da figura da série 007 - um agente secreto da Inglaterra possuía tecnologias avançadas para o combate ao inimigo, que geralmente possuía estreitas relações com a URSS.

Além disso, o medo de uma guerra nuclear entre os dois blocos gerava filmes como *The Day Earth Stood Still* (O Dia em que a Terra Parou, 1951), *Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb* (Dr. Fantástico, 1960), *The Day After* (O Dia Depois de Amanhã, 1983), que abordavam as consequências no mundo de um possível conflito nuclear.

O fim dos anos de 1970 e início de 1980 mostram a tendência das distopias no cinema. As obras de *Phillip K. Dick* inspiraram filmes como *Blade Runner* (O Caçador de Andróides, 1982), *Videodrome* (A Síndrome do Vídeo, 1983) e *Total Recall* (O Vingador do Futuro, 1990). A projeção do futuro era pessimista, uma vez que o clima obscuro, o controle das massas e a tentativa de supressão dos “subversivos” anunciariam o fim da Guerra Fria, com o poder do mundo decidido pelos Estados

Unidos, após a Queda do Muro de Berlim em 1989 e a assinatura do Tratado de Paris, em 1991.

A Nova Ordem Mundial dos anos 90 do século passado, acompanhada da globalização, deram aos Estados Unidos uma “falsa” noção de segurança, pois não havia naquele momento forças declaradamente inimiga para ameaçar o país. O ataque ao *World Trade Center* em 1993 e a explosão do prédio em *Oklahoma* em 1995, derrubou este sentimento.

O cinema não deixou de fazer a sua parte: foi iniciada uma série de filmagens abordando o tema, retomando as tendências em filmes da década anterior como *The Night Hawks* (Os Falcões da Noite, 1980) e o primeiro filme da série *Die Hard* (Duro de Matar, 1988). Porém, a partir destes ataques a visão da sociedade norte-americana muda, reverberando nos longas-metragens. Antes, o policial norte-americano estava preparado para qualquer acontecimento, possuía o treinamento perfeito e impecável, após o ocorrido, o Estado norte-americano continuou poderoso, mas a superação do protagonista dos filmes era o que contava, não mais o seu perfeito preparo: a abordagem da insegurança e ameaça iminente tornavam-se presentes nestes filmes.

Em 11 de Setembro de 2001, o maior ataque terrorista em terras norte-americanas foi executado, resultando na queda do *World Trade Center*. O resultado desta tragédia é impressionante: quase três mil mortos e milhares de feridos. O episódio mudou os rumos da política externa americana, pois o então presidente *George W. Bush* reforçou a defesa no país, restringindo a liberdade da sociedade que passou a ser vigiada sob o discurso de proteger o povo americano<sup>113</sup>.

Além da mudança na política externa norte-americana e na estrutura de defesa do país, a indústria cinematográfica norte-americana notou a necessidade de aumentar a produção de filmes sobre o terrorismo e a dificuldade do governo norte-americano em capturar os responsáveis e proteger o povo americano, sem restringir a liberdade. Os diretores de cinema fizeram e continuam fazendo trabalhos tentando explicar e/ou criticar a ação do governo em relação ao terror.

Podemos ver no cinema, durante este período, diferentes falas à sociedade: em 2002, o filme “A Soma de Todos os Medos”, dirigido por *Phil Alden Robinson*, nos mostra a possibilidade de um ataque nuclear aos Estados Unidos. O filme aponta para o

---

<sup>113</sup> O presidente norte-americano discursou mostrando repúdio ao ataque e evidenciando a necessidade de combate contra o terrorismo. Alguns trechos do discurso pode ser visto em: *Transcript of President Bush's address to a joint session of Congress on Thursday night, September 20, 2001*. In: <http://archives.cnn.com/2001/US/09/20/gen.bush.transcript/> Acesso em 08/09/2009.

aumento da defesa no país, mas não considera a ascensão de um novo inimigo além da Rússia, revivendo os dias da Guerra Fria.

No ano de 2005, podemos perceber uma rejeição da guerra pela sociedade norte-americana. O seriado *Over There*, produzido por Chris Gerolmo, procurou mostrar o cotidiano dos soldados na Guerra do Iraque, apontando para uma nova “síndrome de Vietnã”<sup>114</sup>: os combatentes passavam por duros problemas, desde baixas em acidentes até problemas emocionais gerados pelas demandas do alto escalão do Exército americano. A audiência começou com 4 milhões de espectadores, mas após os 13 episódios da primeira temporada, a série foi cancelada<sup>115</sup>, demonstrando também a força da campanha contra a guerra no país. Vale destacar também a produção de “Soldado Anônimo” neste mesmo ano, criticando o conflito.

A sociedade americana passou a ver a guerra como algo disseminador do ódio. No longa-metragem “O Reino” (2007), dirigido por *Peter Berg*, a cena final mostrando concomitante o ressentimento pela morte do companheiro de trabalho e a perda do familiar fabricante de bombas, o agente do FBI e a criança árabe expõem a mesma frase sobre os distintos problemas: “vamos acabar com todos eles”.

Um filme pode ser destacado como auge do discurso político contra a guerra: vencedor do Oscar 2010 de melhor filme, “Guerra ao terror” produzido por Kathryn Bigelow, mostra a rotina de um esquadrão antibombas no Iraque. Por ter ganhado tal prêmio, o longa-metragem possuiu mais visibilidade no cenário mundial, utilizando da vitória para estratégia de marketing nas salas de cinema de todo o mundo. O desenvolvimento da história nos mostra um esquadrão com diversos problemas pessoais que sofrem um atentado durante um desarme de bomba, matando o líder do grupo.

A evolução do cinema ao longo do século XX e XXI acompanhou os conflitos mundiais, onde filmes norte-americanos mostraram posição favorável ou contrária às guerras, dependendo do posicionamento da sociedade. Segundo as professoras de comunicação da Universidade de Boston, Marilyn Matelski e Nancy Street, a posição dúbia sobre os conflitos se deve ao funcionamento do sistema de Hollywood, que tem como objetivo a maior obtenção de lucro possível com o lançamento de um filme<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup> A enorme quantidade de caixões no desembarque dos aviões das Forças Armadas dos Estados Unidos abalou a sociedade, gerando um grande trauma da guerra. Para mais, ver: LEUCHTENBURG, William (Org.). *O século inacabado*. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.

<sup>115</sup> *HBO war miniseries 'Kill in search of a target audience*. In: [http://www.usatoday.com/life/television/news/2008-07-09-generation-kill\\_N.htm](http://www.usatoday.com/life/television/news/2008-07-09-generation-kill_N.htm) Acesso em 13/07/2010.

<sup>116</sup> MATELSKI, Marilyn J. e STREET, Nancy L. *War and film in America: historical and critical essays*. North Carolina: McFarland, 2003.

As autoras mostram que a forma de produção dos filmes de guerra nos Estados Unidos se deu de duas formas distintas: 1) em cenários como a Primeira e Segunda Guerra Mundial, os filmes de propaganda foram feitos por grandes produtoras e financiados pelo governo norte-americano e a recepção do público foi bastante positiva, e 2) os filmes norte-americanos contrários às guerras passaram a ser produzidos a partir da Guerra do Vietnã, no contexto dos movimentos sociais no país, que tornaram a sociedade mais resistente às guerras<sup>117</sup>.

O crítico de cinema do jornal *Chicago Reader*, Jonathan Rosenbaum, fez um balanço sobre filmes norte-americanos durante os conflitos e dialoga com Matelski e Street sobre o funcionamento de Hollywood, mas afirma que o público também é um ator participante para a tendência de criação dos filmes e na mudança de roteiros propostos pelos produtores. Ele cita exemplos de filmes de guerra que mostram muita violência em que o diretor tinha como objetivo apresentar ao público os horrores da guerra, porém causou efeito reverso no público, que trata como positiva as cenas de violência dos filmes<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> Aqui há uma exceção: o papel de John Wayne nos anos 1950 no cinema norte-americano apresentava o símbolo do patriotismo. Em filmes como *O Álamo* (1960) e *Os boinas-verdes* (1968) a recepção do público foi positiva lotando as salas de cinema. Para mais, ver: JEFFERSON, Bonnie S. *John Wayne: American Icon, Patriotic Zealot and Cold War Ideologue*. In: MATELSKI, Marilyn J. e STREET, Nancy L. *Op. Cit.* pp. 25 – 42.

<sup>118</sup> ROSENBAUM, Jonathan. *Movie wars: Hollywood and the media conspire to limit what films we can see*. Chicago: Capella books, 2000. P. 69.

### Capítulo 3 - Cinema e terrorismo

O terrorismo, assim como demais tipos de conflito, é um tema abordado frequentemente pelos filmes, despertando atenção do público, que lotam salas de cinema para assistir mensagens passadas pelo grupo formado por diretores, produtores, roteiristas e atores que buscam compreender, estabelecer cenários ou discutir ao longo da história elementos políticos através da comparação com acontecimentos do cotidiano.

A escolha de filmes pelo historiador não é arbitrária. Steven Jay Schneider, ao listar os maiores filmes de guerra da história do cinema, escolheu trabalhos baseados em histórias reais que estimulariam o espectador a refletir sobre problemas do mundo, desconsiderando filmes de guerras futuras (como a série *Star Wars*, por exemplo)<sup>119</sup>. Ted Sennet classificou alguns dos melhores filmes de Hollywood através do destaque na história do cinema, como os trabalhos de David Griffith, e a qualidade da produção, atuação e direção dos longas-metragens selecionados, tornando-os populares durante a época do lançamento<sup>120</sup>. Para a realização desta pesquisa, optamos pelos seguintes filmes: *Die Hard: With a Vengeance* (Duro de Matar 3: A Vingança, 1995), *The Peacemaker* (O Pacificador, 1997), *The Siege* (Nova Iorque Sitiada, 1998), *The Sum of all Fears* (A Soma de Todos os Medos, 2002), *Live Free or Die Hard* (Duro de Matar 4.0, 2007) e *The Kingdom* (O Reino, 2007). Estes trabalhos cinematográficos foram escolhidos por serem filmes norte-americanos, uma vez que o 11 de Setembro possui um significado diferente nas demais partes do mundo, divulgação em massa no mundo, através da alta bilheteria<sup>121</sup>, levando em conta maior impacto com a promoção destes longas-metragens em diferentes países, gerando um público significativo pelo mundo, e abordarem o terrorismo como ponto fundante da história.

---

<sup>119</sup> SCHNEIDER, Steven Jay. *101 War movies you must see before you die*. London: Cassel Illustrated, 2009. P. 1.

<sup>120</sup> SENNET, Ted. *Great Hollywood movies*. New York: Abradale books, 1986. P. 7.

<sup>121</sup> Uma lista das maiores bilheterias sobre o tema está disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=terrorism.htm> Acesso em 16/07/2011. A série *Duro de Matar* não é considerada no ranking, pois os analistas defendem terroristas como inimigos externos, que tem como objetivo promover uma causa defendida. A separação indica o pensamento antropocêntrico do grupo, onde os norte-americanos não podem ser chamados de terroristas, tendo como principal inimigo os árabes, a partir de uma análise da lista publicada no sítio eletrônico. Entretanto, como defendemos uma posição distinta de terrorismo, discutida no primeiro capítulo desta dissertação, *Duro de Matar: a vingança* e *Duro de matar 4.0* são incluídos em nossa análise, com bilheterias correspondentes ao 5º. e 3º. Colados respectivamente na lista das maiores bilheterias de filmes de terrorismo. Ver em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=diehardwithvengeance.htm> e <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=diehard4.htm> Acessados em 16/07/2011

Lançado nos Estados Unidos no ano de 1995, o terceiro filme da série “Duro de Matar” conta história do policial *John McClane*, interpretado por *Bruce Willis*, lutando contra o terrorista *Simon* (*Jeremy Irons*), que coloca uma série de bombas na cidade de Nova Iorque como desafio para a polícia.

O diretor do filme é o norte-americano *John McTiernan*. Nascido na cidade de Albany, Nova Iorque, em 1951, estudou cinema no Instituto Americano de Cinema (AFI) e se especializou em filmes de ação. Seus principais trabalhos são *Predador* (1987), *Duro de Matar* (1988), *A caçada ao outubro vermelho* (1990) e *Duro de Matar: a vingança* (1995).

*O Pacificador*, filme lançado nos Estados Unidos em 1997, conta história de um roubo de ogivas nucleares na Rússia para serem vendidas no mercado negro, e são procuradas por uma cientista, *Julia Kelly* (interpretada por *Nicole Kidman*) e um militar, Coronel *Tom Devoe* (*George Clooney*) norte-americanos, com objetivo de evitar um atentado nuclear aos Estados Unidos, planejado por um comprador de uma das ogivas roubadas.

O diretor do filme é a norte-americana Mimi Leder. Nascida em 1952 na cidade de Nova Iorque, Leder foi a primeira mulher a se formar no Instituto Americano de Cinema (AFI), em 1973. Seus trabalhos mais conhecidos foram feitos para séries de televisão, como *Plantão Médico* (*E.R.*), que a consagrou em dois prêmios *Emmy* por melhor série dramática em 1995 e 1996, e, no cinema, os filmes mais expressivos dirigidos por Leder foram *O Pacificador* e *Impacto Profundo* (1998).

Lançado em Novembro de 1998, *Nova Iorque Sitiada* conta a história do combate e investigação, realizada pelo chefe do departamento de antiterrorismo do FBI em Nova Iorque (interpretado por *Denzel Washington*), uma agente da CIA (*Annete Benning*) e um general do Exército norte-americano (*Bruce Willis*), de células terroristas ativas em Nova Iorque que provocam uma série de ataques, reivindicando libertação do líder Ahmed Bin Talal, sequestrado após atentado no Oriente Médio.

*Nova Iorque Sitiada* é dirigido por Edward Zwick, cineasta norte-americano nascido em 1958 e formado pela AFI. Dentre seus trabalhos cinematográficos estão direções de filmes como *Tempo de Glória* (1989), *Lendas da Paixão* (1994), *Shakespeare apaixonado* (1998) e *Diamante de sangue* (2006).

Baseado na obra homônima de *Tom Clancy*, *A Soma de Todos os Medos* conta história de *Jack Ryan* (interpretado por *Ben Affleck*), ex-fuzileiro naval que trabalha para CIA, e a tentativa de amenizar relações entre Estados Unidos e Rússia,

comprometidas a partir de uma explosão nuclear na cidade de Baltimore. Para tal, *Ryan* terá como chefe Tom Cabot (*Morgan Freeman*), do departamento de inteligência e conselheiro da presidência desde a Guerra Fria.

O diretor do longa-metragem, *Phil Alden Robinson*, nasceu na cidade de *Long Beach* em Março de 1950 e estudou Ciências Políticas e Letras pela *Unnion College*. Dentre seus principais trabalhos estão *Casanova – Adorável Sedutor* (1987), *Campos dos sonhos* (1989), *Quebra de sigilo* (1992), *Canção da Liberdade* (2000) e *Band of Brothers* (2001).

Lançado em 2007, *Duro de matar 4.0* conta a história do detetive John McClane (*Bruce Willis*), encarregado de escoltar o *hacker* Matthew Farrell (*Justin Long*) para uma investigação sobre sucessivos ataques liderados pelo antigo encarregado da segurança virtual do país, Thomas Gabriel (*Timothy Olyphant*), ao sistema de infraestrutura dos Estados Unidos.

O filme é dirigido por Len Wiseman, cineasta californiano nascido em 1973. Dentre seus trabalhos destacam-se participação na equipe de produção de arte em *Independence Day* (1996), *MIB – Homens de Preto* (1997) e *Godzilla* (1998), além da direção da trilogia *Anjos da noite* (2003, 2006 e 2009).

*O Reino*, lançado em Setembro de 2007, conta história de um atentado terrorista ocorrido no território americano localizado em Riad, capital da Arábia Saudita. Agentes do FBI, liderados por Ronald Fleury (*Jamie Foxx*), vão ao local investigar o ataque, passando por dificuldades políticas e culturais ao longo de sua visita ao país.

Quem dirigiu o longa-metragem foi Peter Berg, cineasta norte-americano nascido em Nova York no ano de 1964. Estudou na faculdade Macalester, em Minnesota, onde se especializou em arte cinematográfica e história do cinema. Dentre seus principais trabalhos estão atuações nas séries de TV *Fallen Angels* (1995), *Naked Truth* (1996) e *Chicago Hope* (1995-1999) e direções de filmes como *Bem vindo à selva* (2003) e *Hancock* (2008).

Todos os filmes listados são ficções, pois, segundo o cineasta russo Andrei Tarkovski, o documentário nos força uma realidade sem questionar diversos fatores, muitas vezes sem deixar interpretações pessoais para o público<sup>122</sup>, sendo a interação indivíduo-filme importante para o cinema<sup>123</sup>.

---

122 TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998. P. 180

123 TARKOVSKI. Op. Cit. P. 20.

Partimos da metodologia de análise fílmica pensada por Yuri Lotman<sup>124</sup>, que consiste na combinação de elementos fílmicos como texto, atuação, luz, cores, imagem e som formam uma mensagem a ser passada ao espectador que, segundo Furhammar e Isaksson<sup>125</sup>, possui um posicionamento político acerca de questões contemporâneas ao lançamento do filme.

Utilizaremos os filmes através de elementos principais, como contexto de lançamento, cenas escolhidas que mostram o argumento principal das histórias, personagens e cobertura da imprensa, cruzando-os para aprofundarmos nossa análise.

Para analisarmos a recepção dos filmes selecionados, escolhemos resenhas publicadas pela mídia especializada em três grandes jornais dos Estados Unidos: *The New York Times*<sup>126</sup>, *Washington Post*<sup>127</sup> e *Los Angeles Times*<sup>128</sup>. Optamos pela escolha destes periódicos por serem de grande circulação e estarem localizados em pontos estratégicos do país: Nova Iorque representa o centro financeiro, Washington D.C. é a capital e Los Angeles, a maior cidade da costa oeste do país.

### *Contexto de Lançamento*

Os filmes selecionados se relacionam com o contexto político norte-americano, principalmente conflitos e atentados durante os anos 1990 até 2001, ano que marcou a mudança na política externa dos Estados Unidos, sobretudo em relação ao Oriente Médio.

O lançamento de *Duro de Matar: a vingança* tem o contexto de 1993, quando os Estados Unidos sofreram o primeiro ataque terrorista ao World Trade Center e seu modelo de combate pautado na preferência pela força aérea, oriundo da Guerra do Golfo em 1991, foi colocado em xeque na intervenção da Somália. Além disso, no ano de lançamento do longa-metragem ocorreu o ataque ao prédio federal em Oklahoma em 19

---

124 LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

125 FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

126 Criado em 1851 pelo jornalista e político de uma ala do Partido Republicano, Henry Jarvis Raymond, o jornal chamava-se *New – York Daily Times* e teve o nome mudado em 1857 para *The New York Times*. Até 1881, o jornal mudou deixou de apoiar o partido Republicano e passou a ser independente politicamente, posição mantida atualmente (2011).

127 Criado em 1877 por Stilson Hutchins, jornalista e Democrata até 1880 onde rompe relações com o partido, *The Washington Post* é o principal e mais antigo jornal da capital. O jornal funcionou como propaganda e acusação de comunistas ao longo da Guerra Fria. Atualmente (2011), o *Post* tem uma orientação política republicana, tendo como público-alvo a ala conservadora da capital do país.

128 *Los Angeles Times* foi criado em 1881 por Thomas Gardiner e Nathan Cole Jr., este último filho de grande empresário. O periódico tem como orientação política o apoio aos Republicanos, servindo de oposição ao governo de Barack Obama.

de Abril, o que abalou a posição do governo americano de não considerar um ataque interno ao país.

*O pacificador* e *A Soma de Todos os Medos* abordam o tema do terrorismo europeu como uma ameaça aos Estados Unidos, em conjunturas e abordagens distintas. No primeiro, o contexto de lançamento estava baseado nas discussões sobre política externa do ex-presidente dos Estados Unidos *Bill Clinton*, principalmente os conflitos nos Bálcãs (um dos pontos de abordagem do filme), guerra da Bósnia e guerrilha em Kosovo, que lutava contra a força militar sérvia, e conflito entre Rússia e Chechênia. Já no segundo, o filme está localizado num cenário político após o 11 de Setembro, no início da guerra mundial contra o terrorismo promovida pelo governo americano, em que uma das novas ameaças são os movimentos de extrema-direita em ascendente na Europa no fim dos anos 1990, culminando no segundo turno da disputa pela presidência na França por *Jean-Marie Le Pen*<sup>129</sup>, ex-líder do partido ultranacionalista francês, *Frente Nacional*.

*Nova Iorque Sitiada* e *O Reino* abordam o mesmo tipo de terrorismo, mas com abordagens distintas. No primeiro, o lançamento do filme está contextualizado num período em que atentados de grupos islâmicos contra os Estados Unidos aumentaram como na explosão das embaixadas da Tanzânia e Quênia em Agosto de 1998. Bin Laden, ex líder do Al-Qaeda, foi responsável por ambos os ataques, além do atentado ao World Trade Center em 1993, tornando-se um dos terroristas mais procurados do mundo pelo FBI.. Já o segundo a discussão é sobre guerra do Afeganistão e intervenção no Iraque, iniciada em 2003, com objetivo de procurar armas de destruição em massa escondidas por Saddam Hussein, segundo suspeitas levantadas por relatório elaborado em 2002<sup>130</sup>. O debate sobre relação entre islamismo e terrorismo também foi assunto explorado pela sociedade estadunidense, impulsionada pelo aumento expressivo da leitura do Corão pelos norte-americanos, principalmente após o 11 de Setembro, procurando motivos para os ataques no livro sagrado do Islã.

---

129 Le Pen ficou em segundo lugar no primeiro turno com 16,86% dos votos e foi para o segundo turno com Jacques Chirac, pela *União por um movimento popular (Union pour un mouvement populaire)*. Le Pen perdeu por uma diferença considerável de votos (aproximadamente 64%), mas ficou marcado por ser o primeiro político ultranacionalista a conseguir chegar ao segundo turno. Para mais ver: *Chirac landslide against Le Pen*. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2002/WORLD/europe/05/05/france.win/index.html> Acesso em 09/07/2011.

130 Ver: Central Intelligence Agency. *Iraq's Weapons of Mass Destruction Programs*. EUA, Outubro de 2002. Disponível em: [https://www.cia.gov/library/reports/general-reports-1/iraq\\_wmd/Iraq\\_Oct\\_2002.htm#01](https://www.cia.gov/library/reports/general-reports-1/iraq_wmd/Iraq_Oct_2002.htm#01) Acesso em 14/07/2011.

Um tipo distinto de terrorismo é explorado em *Duro de Matar 4.0*, que iniciou no circuito dos cinemas norte-americanos em Junho de 2007, abordando o tema do terrorismo virtual. Neste período, os Estados Unidos já haviam mudado todo sistema de segurança contra terrorismo, através da assinatura do *Patriot Act*<sup>131</sup> em 2001 e intensificado pelo atentado às Torres Gêmeas. Além disso, após o 11 de Setembro, diversos órgãos institucionais foram unificados, criando o Departamento de Segurança da Pátria (*Department of Homeland Security*).

Dentre todos os filmes citados acima, o trabalho que os produtores mais utilizaram o contexto para realizar o lançamento foi *A Soma de Todos os Medos*, que deveria ter entrado no circuito cinematográfico em 2001, mas o filme foi alterado em algumas cenas iniciais para fazer menção aos atentados e só foi lançado em Março de 2002<sup>132</sup>.

### *Cenas*

Para a análise deste elemento, escolhemos cenas que mostram o conteúdo dos filmes. Enquanto *Duro de Matar: a vingança* tem como foco a compreensão do terrorismo através da composição de elementos do início do filme, os demais longas-metragens tratam o terrorismo a partir da política descrita pela narrativa.

Os filmes *Nova Iorque Sitiada* e *A soma de todos os medos* tem mais cenas destacadas neste elemento, pois o primeiro mostra a ameaça à cidade de Nova Iorque pelos terroristas árabes, enquanto o segundo está contido na mudança do ano de 2001 e 2002 e explora diversos elementos a serem discutidos presentes nos demais longas-metragens selecionados para a dissertação.

*Duro de matar: a vingança* é iniciado com a imagem da Ponte do Brooklyn antes do amanhecer. Passado alguns segundos, o sol aparece e uma canção intensa e rápida passa a combinar com a imagem mostrada: grandes prédios, alto número de pessoas correndo e circulando pelas ruas, engarrafamento e sons de buzina, elementos do cotidiano de uma grande cidade como Nova Iorque. Durante este jogo de som e imagem, a câmera focaliza uma loja de departamentos que explode, interrompendo a música em seu ponto mais alto e paralisando pessoas que circulavam na rua naquele

---

<sup>13</sup> A discussão sobre o tema está presente no primeiro capítulo desta dissertação.

<sup>132</sup> BALLARD, Tom. *Hollywood 9/11: superheroes, supervillians and super disasters*. Colorado: Paradigm, 2011. P. 112.

momento. A cena possui dois elementos a serem considerados: 1 – o diretor tem preocupação de mostrar ao espectador que o prédio a explodir é uma loja de departamentos, onde circulam muitas mulheres, idosos e crianças, e a possibilidade de morte desta parte da população causa um maior choque, demonizando o autor da explosão. 2 – a destruição da loja interrompe canção e acontecimentos urbanos, mostrando que um atentado terrorista na cidade tem poder de derrubar o cotidiano das pessoas.

A explosão da bomba liga a segunda cena do filme e a quebra deste cotidiano é vista agora na delegacia, com policiais correndo e intenso barulho dos telefones, que não param de tocar. Neste momento, o diretor mostra primeiros questionamentos sobre a personalidade do vilão: um policial pergunta para seu colega que tipo de monstro seria capaz de explodir uma loja de departamentos, matando diversas pessoas inocentes? A pergunta nos mostra que tornar a pessoa que atacou o prédio um monstro facilita a aceitação do atentado, tornando aquela atitude “impossível para seres humanos”.

O terrorismo no filme é utilizado para colocar a credibilidade da inteligência do departamento de polícia de Nova Iorque em xeque, pois bombas colocadas na cidade são utilizadas para enganar a polícia e desviar a atenção do centro financeiro e do banco Federal em *Wall Street*. Neste sentido, a possibilidade de bombas e outras de fácil localização, mas difícil desarme, geram pânico aos policiais, mostrando o despreparo no combate aos terroristas.

Outro ponto do filme a ser analisado consiste no discurso do vilão ao final do filme, em que *Simon* justifica bombas e roubo através de uma posição contra o Ocidente, que causa a “inanição econômica” sofrida por demais países. Porém, *Simon* desmente a afirmação para *McClane*, dizendo que tal discurso é bobagem (*bullshit*) para autoridades acreditarem. Este argumento do filme esvazia todo o conteúdo político do terrorismo, tornando vilões meros perturbadores da ordem, ladrões com bombas. Esta análise é reforçada pela cena final do filme, quando os vilões comemoram o roubo e planejam fugir do país, antes de serem abordados por *John McClane*.

*O Pacificador* é iniciado com soldados russos perfilados organizando ogivas nucleares para transporte via linha férrea, com objetivo de serem desativadas, seguindo tratado acordado com Estados Unidos. Um oficial aparece e pergunta para o soldado encarregado da tarefa se tudo estava ocorrendo dentro do planejado, que responde de forma ressentida. O oficial pergunta o que estava acontecendo e o soldado diz “não me alistei no exército russo para destruí-los (os mísseis) para os americanos”, escutando a

seguinte resposta: “nenhum de nós. O mundo está mudando. Devemos mudar com ele.”. Este diálogo travado entre oficial e soldado apresenta aos espectadores o ressentimento dos russos sobre o fim da Guerra Fria, através de um pensamento de vitória dos norte-americanos e a Nova Ordem Mundial, pautada numa única megapotência.

Em *Nova Iorque Sitiada*, o filme inicia com discurso de Bill Clinton em resposta pelo atentado à vila militar em Khobar<sup>133</sup>, combinada com imagens da catástrofe na Arábia Saudita. O discurso, então, torna-se mais agressivo através de frases como “assassinos covardes não podem ficar impunes”, e a imagem muda, mostrando operação de caça ao suposto líder do atentado.

Um dos elementos desenvolvido por Zwick na história é a falta de comunicação entre diversos órgãos de segurança dos Estados Unidos, dificultando investigação das ameaças e interrogação de suspeitos. Este cenário é representado pela rivalidade entre o chefe do departamento de antiterrorismo do FBI, *Anthony Hubbard*, e a agente da CIA *Sharon Bridge*, que lutam pela busca de informações após explosão de uma bomba falsa num ônibus em Nova Iorque. O FBI é mostrado através de uma investigação organizada, considerando material utilizado pela bomba falsa e distribuição de tarefas para uma equipe, enquanto a CIA trabalha de forma anônima, com esconderijos e concentração de tarefas em uma pessoa, mas com conhecimento prático das organizações terroristas. Além disso, o filme discute a atuação da CIA na formação e treinamento de grupos muçulmanos que usam conhecimentos adquiridos contra os Estados Unidos.

Outro ponto importante desenvolvido na história pelo diretor é a questão da insegurança passada pelos seguidos atentados, a gerar uma paranoia nas pessoas. Há uma cena no filme quando um ônibus velho parado no ponto dá partida e estoura o cano de descarga do veículo, causando pânico nas pessoas em volta, que buscavam proteção e se jogavam no chão.

Zwick realiza cena em que terroristas tomam um ônibus cheio de passageiros idosos e crianças e *Hubbard* vai negociar com eles. A câmera dá destaque aos carros de transmissão e helicópteros de telejornais, observados pela agente *Bridge*, que aponta a intenção dos terroristas em ganhar mais atenção da mídia para a explosão do ônibus. Zwick discute nesta cena um dos principais objetivos de terrorismo: ganhar atenção

---

133 A torre Khobar foi atacada em 25 de Junho de 1996 pela ala saudita do Hezbollah. Um caminhão-bomba com aproximadamente 2 toneladas de explosivo plástico, causando uma grande destruição e morte de 19 soldados americanos e mais de 300 feridos.

através dos atentados e forçar suas reivindicações, utilizando a mídia como elemento fundamental para tal.

A tentativa constante do chefe do FBI em tentar antecipar células terroristas antes que atentados aconteçam são, em sua maioria, inúteis, visto que o filme mostra a complexidade de tais células explicando que as mesmas estavam pautadas por um novo paradigma. Antes, era descobrir a “célula mãe” que controlava a rede, desarticulando as outras, agora, segundo o filme, as células tinham se tornados independentes, agindo pelos seus próprios interesses, e representando grande dificuldade de apresentar um método de desarticulação e antecipação dos atentados.

Tentando apontar que nesse caso a polícia não estaria preparada para lidar com um caso que envolve tamanha complexidade e necessita de extrema velocidade na resposta do país ou região atacada para poder evitar possíveis novos ataques, e chegando ao extremo de explodir a própria sede do FBI em Nova Iorque, chega-se a decisão de que o exército estaria mais preparado para defender a população num momento como este.

A decisão sobre utilização do exército na cidade de Nova Iorque mostra um debate sobre pressão da opinião pública aos políticos americanos, que, no filme, estão mais preocupados com eleições do que combater o terrorismo. A conversa entre um conselheiro do presidente norte-americano e o general Deveraux é emblemática nesse sentido:

Conselheiro – “Atacam nosso modo de vida.”.

General – “O presidente está preparado para tomar esta atitude?”.

Conselheiro - “O presidente está preparado para ser presidenciável.”.

Além de apontar variados questionamentos sobre segurança de Estado e como é atrelado dentro dos Estados Unidos a um patriotismo exacerbado, chegando à praticas xenófobas, o filme já mostrara que a “guerra contra o terror”, iniciada no governo George Bush depois dos atentados de 11 de Setembro de 2001, seria inevitável, apenas esperava-se pelo momento em que os Estados Unidos fossem atacados em seu próprio território para poder responder com uma política que salvaguardasse os interesses e a segurança da nação.

Há uma discussão levantada pelo filme sobre as áreas de atuação e de luta por atuação das polícias e do exército nestes casos. Um dos pontos importantes desta discussão é a diferença metodológica no combate ao terrorismo: enquanto o FBI responde com investigação ao ataque, as Forças Armadas reagem com violência.

Há uma discussão levantada pelo filme sobre as áreas de atuação e de luta por atuação das polícias e do exército nestes casos. Um dos pontos importantes desta discussão é a diferença metodológica no combate ao terrorismo: enquanto o FBI responde com investigação ao ataque, as Forças Armadas reagem com violência. A discussão sobre tortura de suspeitos é evidenciada por Zwick na história através da cena quando *Hubbard* encontra o suspeito preso numa sala sendo torturado por soldados e pela agente *Bridge*. *Hubbard* está inconformado, afirmando que tal prática não teria resultados e os terroristas ganhariam, pois torturas seriam utilizadas como instrumento negativo pela mídia, gerando mais pressão sobre o governo.

Zwick mostra os terroristas através da figura de Samir Nazhde, um professor de árabe que libera vistos estudantis para terroristas do Oriente Médio. Samir engana *Sharon Bridge* ao longo da história se revelando como a última célula a ser ativada para atacar Nova Iorque. O discurso final de Samir mostra um argumento em torno da posição dos Estados Unidos em impor o modo de vida aos outros países e o embate entre Oriente e Ocidente.

O que fica muito claro em *Nova York Sitiada* é que, se o terrorismo chegar até nosso território abalando e transformando nosso cotidiano, então, teremos duas formas de controlá-lo: sitiar nosso próprio povo, nosso próprio país ou evitar possibilidades através de políticas preventivas, como foi realizado na intervenção no Iraque.

Em *A Soma de Todos os Medos*, o primeiro ponto destacado é a falta de preparo dos Estados Unidos ao estabelecer novos cenários possíveis de conflitos. Numa das primeiras cenas do filme, o diretor mostrou ao público o pouco empenho do presidente *Robert Fowler* (interpretado por *James Cromwell*) em treinar situações de crise mundial que demandariam duras retaliações do país.

A atividade da cena mostra continuidade da ligação dos Estados Unidos com a Guerra Fria, que, mesmo após terminada, o teatro de operações é montado em função de cenários de guerra contra a Rússia, desconsiderando novos inimigos, como grupos terroristas islâmicos. O diálogo travado entre presidente e *Tom Cabot* apresenta a discussão:

*Cabot*: “Talvez devêssemos levantar a possibilidade de não serem os russos.”

*Presidente Fowler*: “Mesmo? Vejamos. Quem mais tem 27000 ogivas nucleares?”

*Cabot*: “É o cara que tem uma que me preocupa.”

O diálogo acima nos mostra uma preocupação em torno da questão de segurança nos Estados Unidos. *Cabot* aponta para a necessidade do país em considerar outras ameaças

além da Rússia. Este posicionamento político demonstrado pela cena é oriundo do pensamento sobre a política externa americana desde 1998, com atentados às embaixadas no continente africano, culminando com ataques ao USS Cole, em 2000, e às Torres Gêmeas em 2001. Outro ponto a ser destacado no diálogo está na discussão em torno da relação entre ameaça e quantidade de ogivas nucleares: assim como *O Pacificador*, o especialista em segurança não tem medo do uso deste tipo de arma de destruição em massa como objeto de persuasão, mas a preocupação gira em torno do portador de uma arma nuclear, pois esta será utilizada de forma efetiva para atacar determinado alvo.

O diretor também apresenta a preocupação da alta cúpula de defesa norte-americana com a atuação da Rússia no cenário mundial, através da elaboração de relatórios diários sobre o país e o presidente, ação que localiza o protagonista do filme, o historiador *Jack Ryan*, interpretado por *Ben Affleck*, fator que nos leva a perceber aspectos de continuidade do conflito bipolar induzidos no filme.

A falta de preparo dos Estados Unidos no combate ao terrorismo é mostrada durante a investigação sobre o atentado terrorista no estádio em *Baltimore* numa partida de futebol americano, na qual a falta de experiência da cúpula de defesa do país é demonstrada através do nervosismo e pouca disposição dos conselheiros em discutir sobre possíveis responsáveis do ataque, desconsiderando investigações iniciais realizadas por peritos em materiais nucleares e inteligência. Nestas condições, é apresentado ao espectador o viés punitivo da política externa americana, desconsiderando investigações das instituições federais e possíveis consequências sobre as ações tomadas pelo governo.

A soberania sobre a Chechênia também é destacada no filme através de duas cenas que demonstram crítica à posição norte-americana sobre intervenções em questões internas dos países: o discurso inicial em Viena do movimento fascista e a conversa entre *Tom Cabot*, interpretado por *Morgan Freeman* e o presidente russo. Na primeira cena, o líder do movimento critica a necessidade dos Estados Unidos serem os “donos do mundo” e tratem a Europa como secundária aos problemas em escala global, citando a Chechênia como exemplo. Uma fala mostra como, segundo o diretor do filme, os europeus pensam sobre o assunto: “O que acham da Chechênia pedir ajuda ao ocidente?! É como uma bela virgem que escapa das garras do urso indecoroso e corre para pedir a *Bill Clinton* que salve sua virgindade.”. A segunda cena mostra diálogo de *Tom Cabot* e o presidente russo, quando se discute a intervenção dos EUA e soberania

da Rússia sobre a Chechênia. O presidente russo afirma que o problema da região é uma questão interna, enquanto o agente norte-americano frisa a necessidade dos Estados Unidos em se preocupar com a paz no mundo.

A ascensão de movimentos fascistas no continente europeu no final do século XX é destacada pelo filme através do vilão, líder de um movimento de extrema-direita que reivindica a posição dos países europeus como potência mundial, status perdido durante a Guerra Fria, com a divisão do mundo entre Estados Unidos e União Soviética.

O vilão adquire uma bomba nuclear fabricada por Israel, com plutônio dos Estados Unidos, perdida durante a década de 70 na guerra com Egito e Síria. Nesta passagem, o diretor mostra que armas e materiais utilizados na Guerra Fria, representam uma ameaça aos países, principalmente aos Estados Unidos.

Podemos citar como exemplo o caso de *Saddam Hussein*, que durante a década de 70 foi financiado pelo governo dos Estados Unidos para resistir aos avanços da União Soviética naquela região. Logo após, ao longo da década de 1990, Guerra do Golfo e atentados terroristas planejados por *Osama Bin Laden* iriam mostrar aos norte-americanos as consequências do financiamento e treinamento de forças de resistência no Oriente Médio ao longo da Guerra Fria.

A política externa americana pautada na patrulha mundial, característica do governo de *George W. Bush*, ameaças externas, marcadas pelo terrorismo, ascensão de movimentos fascistas e ressurgimento da Rússia como potência nuclear podem ser encaradas como a verdadeira soma de todos os medos pelo diretor, que passa ao espectador um cenário caótico de um país baseado na continuidade das relações internacionais da Guerra Fria, considerando novos elementos após o 11 de Setembro.

Em *Duro de Matar 4.0*, hackers de diversas partes dos Estados Unidos estão criando códigos com objetivo de realizar testes na segurança de informações para determinado grupo. Porém, os códigos seriam utilizados para atacar os sistemas dos departamentos de trânsito, energia e financeiro do país, causando paralisia e caos na população. Este cenário é desenvolvido no filme como discussão sobre a possibilidade de ataques terroristas às redes de informação dos Estados Unidos, podendo causar danos em grandes proporções ao funcionamento dos serviços.

Ao contrário de *Duro de Matar 3*, Nova Iorque é poupada do cenário central do filme, sendo Washington D.C o local a ser atacado no momento. Após ter trazido o caos à “Grande Maçã”, maior centro financeiro do país, no filme anterior, a continuação da série *Duro de Matar* irá atingir o principal ponto político do país, trazendo à luz debates

como inoperância dos órgãos de segurança e despreparo dos agentes federais em conter e investigar ataques terroristas nas principais áreas dos Estados Unidos.

Os órgãos de segurança norte-americanos são criticados através dos desencontros de informações, pois diversas agências federais (FBI, CIA, NSA) não cooperam entre si, omitindo dados que, para o espectador, seriam fundamentais para resolver a investigação no filme.

Durante o ataque ao departamento de segurança de informática do FBI, Wiseman mostra agentes surpresos e despreparados na resolução do problema. A invasão ao sistema de trânsito de Washington e o falso alarme de presença de Antraz são dois elementos destacados pelo diretor que demonstram a inoperância dos agentes federais, paralisados pela impossibilidade de acesso ao sistema de segurança. O diálogo que mostra o sarcasmo de Farrell sobre o preparo dos agentes federais no cenário de caos promovido pelo terrorismo virtual e as mensagens de questionamento do hacker *Thomas Gabriel* sobre a prontidão dos serviços públicos em atender emergências em cenários caóticos foram elementos destacados pelo diretor do filme para crítica à credibilidade dos órgãos de segurança do país.

A crítica à mídia também é colocada como ponto de destaque por Wiseman, na cena quando Farrell questiona os noticiários, classificando-os como tendenciosos, que tornam pessoas inseguras. As análises sobre relação entre mídia e terrorismo concluem que atentados são realizados com objetivo de serem veiculados em noticiários e jornais, tornando o debate sobre segurança mais presente no cotidiano das pessoas.

O filme *O Reino* é iniciado com uma cronologia das relações entre Estados Unidos e Arábia Saudita no século XX, explicando a ligação entre aspectos econômicos e políticos, como dependência de petróleo pelos norte-americanos, evidenciada pelo embargo em 1973, e análise do histórico da relação com terrorismo, explicado pelas consequências da Guerra do Golfo, culminando com os atentados às torres gêmeas, através de um jogo de imagens produzido pelo diretor no qual o gráfico que relacionava produção e consumo de petróleo transformaram-se em duas torres, atingidas por aviões. Este jogo mostrado ao espectador evidencia o pensamento de Berg que o maior atentado da história dos Estados Unidos foi consequência das relações políticas mantidas pelo país no Oriente Médio ao longo do século XX.

Outro elemento destacado é o desenvolvimento do atentado à região americana em Riad. A cena é iniciada de forma contraditória, mostrando a tranquilidade dos americanos durante jogo de *softball* entre mulheres e crianças num clima de tensão e

vigilância das forças policiais árabes. Neste momento, dois árabes disfarçados invadem o local, roubam um veículo da polícia e atiram nas casas e no campo do jogo, causando caos nas pessoas. Após o acontecido, um homem-bomba explode, aumentando o número de mortos no campo de *softball*. O terceiro estágio do atentado acontece durante a chegada dos investigadores locais e das ambulâncias, quando uma bomba de alto potencial explosivo é ativada, matando enfermeiros, bombeiros, policiais e sobreviventes dos ataques anteriores. Estas tomadas demonstram ao espectador o poder do terrorismo, pautado na imprevisibilidade e possibilidade de sucessivos ataques com objetivo atingir máximo de alvos possíveis. Berg utilizou imagens do atentado aos soldados americanos em Riad no ano de 1995 e às torres Khobar em 1996 como inspiração dos ataques no filme, usando formato dos destroços e condição do prédio como elementos a serem apresentados ao espectador.<sup>134</sup>

A reunião do FBI para analisar os ataques na Arábia Saudita possui elementos de dramatização distintos de demais filmes de ação, pois o espectador nota tristeza e angústia dos agentes federais, aliado ao *brainstorm* sobre possibilidades de material utilizado e autores do atentado, concluindo que o terrorista Abu Hamza<sup>135</sup> (*Hezi Saddik*) é o principal suspeito da ação.

Os serviços comunitários aos jovens, demonstrado ao espectador, consiste numa Lan House, onde adolescentes fazem fila para brincar com jogos de guerra em que árabes e soldados americanos se confrontam. Os detalhes dos rostos felizes dos jovens ao matar nos jogos são uma forma de questionamento sobre o tipo de serviço comunitário prestado e como as simulações de guerra poderiam influenciar no ódio entre povos distintos.

Outro elemento destacado no filme é o problema político que dificulta a investigação do atentado pelos agentes do FBI, que são proibidos de ir para Riad auxiliar na busca de novas evidências e suspeitos. Berg demonstra ao público a preocupação do governo americano em se sustentar no poder, através da preocupação do presidente com a opinião pública norte-americana e como ela criticaria a ação de agentes federais na Arábia Saudita. Há, então, uma disputa entre política e ação, representada por generais e os investigadores do FBI, respectivamente.

---

134 *Exclusive: The Kingdom's Peter Berg.* Disponível em: <http://www.comingsoon.net/news/movienews.php?id=37397> Acesso em 14/07/2011.

135 Em *O Reino*, Abu Hamza é árabe enquanto a figura real, Abu Hamza al-Masri é Egípcio sunita, nascido em 1958. A construção do personagem foi feita a partir deste terrorista preso na Inglaterra em 2004, e as semelhanças como a deformidade nas mãos devido à fabricação de explosivos são aspectos notados pelo espectador.

A mensagem da cena final passada ao espectador é feita através da comparação entre a conversa entre Fleury e seus companheiros e o diálogo entre neto e filha de Hamza demonstram que o terrorismo é visto de formas diferentes em ambos os lados, mas o sentimento de vingança torna-se um dos principais fatores para a continuação dos conflitos entre Oriente e Ocidente.

### *Personagens*

Em *Duro de Matar*: a vingança, a imagem do herói é outro elemento a ser destacado na história, pois difere dos demais utilizados pelo cinema e televisão ao longo do século XX. A tendência dos personagens da Guerra Fria e da Segunda Guerra Mundial em que protagonistas são representados como figuras fortes, sem problemas, defeitos, alguns sem fraquezas, como podemos perceber na série *007*, outros com debilidades, como Super-Homem, e sua ligação com Kriptonita, e o Capitão América, que sem o escudo, suas capacidades de combate diminuem. No filme, John *McClane* é um policial comum de uma delegacia em Nova Iorque e é apresentado em péssimo estado: o policial está mal vestido (ao contrário dos ternos de *James Bond* e uniformes personalizados como Super-Homem e Capitão América), de ressaca, suspenso de suas atividades por indisciplina e possui problemas com sua esposa, aproximando o personagem do espectador através de dificuldades vistas no cotidiano.

O momento do primeiro diálogo entre *McClane* e *Simon*, o vilão, é emblemático: *Simon* possui falas inteligentes enquanto o policial é grosseiro, reclama de ressaca e propõe um encontro entre os dois para resolver a questão através de combate físico. *Simon* propõe um jogo para o policial, que precisa aceitar para evitar a explosão de novas bombas espalhadas pela cidade de Nova Iorque. Com este diálogo, o diretor nos mostra uma dualidade entre personagens que consiste na racionalidade do vilão contra a irracionalidade do herói, definindo o papel de cada um ao longo da história: *Simon* premedita e *McClane* corre e executa ações.

A possibilidade de vitória contra o inteligente vilão é apontada por parceria ocasionada pela primeira missão executada por *McClane*. O encontro com um negro no bairro do Harlem, que o protege de um ataque de pessoas que habitavam o local, mostra a imagem do segundo herói, *Zeus* (interpretado por Samuel L. Jackson), mais equilibrado, que, antes de ver o policial no lado de fora de sua loja de eletrônicos,

conversava com seus sobrinhos sobre a importância dos estudos e como negros precisavam se afirmar na sociedade, combinando um discurso de repulsa aos “brancos”.

A análise da imagem do vilão é um elemento fundamental nesta pesquisa. As cenas da conversa com *McClane* e *Zeus* ao telefone na delegacia mostram um psiquiatra analisando o comportamento de *Simon*: megalomaníaco, onipotente, controlador, principalmente dos heróis que são chamados de pombinhos pelo terrorista, esquizofrênico e louco, tornando *Simon* um ser menosprezado entre policiais. Este diagnóstico nos mostra que, além da “demonização”, o terrorista é desqualificado, procurando explicar a capacidade de destruição de cidades e morte de centenas de inocentes pela irracionalidade.

Outro elemento para compreensão do tipo de vilão exposto pelo filme é a cena quando *Simon* aparece pela primeira vez. Ele é alemão e seus capangas são formados em sua maioria por alemães, mas também possuem membros de países do leste europeu. A imagem do grupo nos mostra que o cinema norte-americano, nesta ocasião, ainda está ligado ao contexto da Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria, quando estes personagens possuíam traços europeus, que planejavam por a “liberdade” (baseado no discurso dos protagonistas nos filmes norte-americanos) em xeque. *Simon*, assim como a maioria dos vilões em filmes de ação até o ano de 1995 são ligados à regimes ditatoriais (geralmente, oficiais de alta patente nos países de origem).

Em *Pacificador*, Na cena seguinte, o primeiro vilão é mostrado, um dos eixos de análise desta pesquisa. Um general russo aparece na estação do trem com ogivas e todos os soldados formam posição e silenciam-se, tornando a entrada dele arrogante e megalomaníaca. O vilão tem um olhar frio e intenso captado pelo close da câmera, que causa medo ao oficial através de olhar vacilante e trêmulo, mostrando que o general é uma figura imponente e intimidadora.

A “demonização” do vilão também pode ser percebida na cena do roubo do trem das ogivas nucleares, quando o general russo, com alguns comandados, assassina soldados, rouba nove bombas e deixa uma para detonação, com objetivo de ganhar tempo na fuga para o Sul da Rússia. O trem militar com a ogiva armada foi colocado em encontro a um trem lotado de civis, em sua maioria, idosos, mulheres e crianças, tornando a ação do vilão mais impactante, pois, não haveria chances de sobreviventes. Ainda nesta cena, um casal de idosos que moram próximo ao local do acidente é mostrado pela câmera no momento do choque e da explosão da bomba, dando um elemento assustador ao espectador: o casal está fora de casa, olhando para um horizonte

em chamas, quando um grande cogumelo é formado no céu, seguido de uma nuvem de fogo que se aproxima com velocidade assustadora em direção à câmera e ao casal. Podemos perceber neste contexto que o filme mostra um elemento novo em relação ao medo da guerra nuclear: possibilidade de uma ogiva ser roubada e explosão da bomba formando uma nuvem de fogo, além da conhecida forma de cogumelo em direção ao céu e radioatividade.

A cena seguinte mostra os Estados Unidos e a primeira protagonista do filme, *Dra. Julia Kelly*, especialista em armas nucleares, chamada para estudar o problema ocorrido na Rússia. Uma mensagem é mostrada ao espectador no texto do filme, através do diálogo travado entre *Kelly* e um dos consultores de segurança do presidente norte-americano, que diz: “Rússia, que esculhambação – sinto falta da Guerra Fria.”. Esta frase do filme mostra como é visto o fim da Guerra Fria: além da decepção dos russos na cena inicial, americanos veem russos como irresponsáveis, sem capacidade de cuidar do arsenal nuclear oriundo da corrida armamentista entre as duas superpotências ao longo da segunda metade do século XX.

O segundo protagonista, Cel. Tom Devoe é apresentado ao espectador pela cena que mostra um tribunal militar: ele está sendo julgado por ter comprado e importado carro com dinheiro público como presente para um oficial da inteligência russa, que trabalhou numa missão envolvendo desmobilização de mafiosos na Rússia. Ao ser questionado pela juíza sobre o motivo da compra do automóvel, o coronel responde de forma sarcástica que o presente é um ato de cooperação entre agências, mostrando Devoe como um ser humano prático, que ultrapassa limites legais para executar suas missões.

O contraste dos dois protagonistas é um ponto de análise para mostrar dualidade entre teoria e prática no filme. Enquanto *Dra. Kelly* é racional e possui dificuldades de lidar com a morte, *Devoe* é reativo e não tem medo de enfrentar inimigos, dividindo o “mundo real” entre bons e maus. Este contraste nos leva a discussão sobre ogivas nucleares, com uma mensagem preponderante para uma interpretação sobre terrorismo do filme: *Devoe* argumenta que o ladrão das ogivas visa enriquecer com a venda dos artefatos para o mercado negro, tendo como principal objetivo aumento de poder e influência pelo dinheiro, enquanto *Dra. Kelly* afirma que alguns querem passar uma mensagem, reivindicação, tornando mais perigoso o indivíduo que comprou uma bomba, comparado ao ladrão das nove ogivas. Neste sentido, o filme passa ao

espectador que o terrorismo possui uma mensagem e não tem como objetivo principal o enriquecimento, mas sim uma reivindicação.

O segundo vilão, *Dusan Gavrich* (interpretado por Marcel Lures), um professor de piano e ativista político, é apresentado no filme através da cena de uma Bósnia destruída, com fundo musical melancólico, em que jogo entre imagem e som traz um sentimento de tristeza ao espectador. Em busca do local da música tocada, a câmera focaliza uma casa em meio à cidade destruída, onde um professor de piano ensina a uma menina. A câmera focaliza Gavrich que possui um olhar triste e distante, diferente do general russo no início do filme. Em outra cena, Gavrich aparece fazendo uma gravação para os órgãos de segurança, com motivos para o atentado suicida à sede da ONU, em Nova Iorque.

Gavrich começa sua fala a dizer “sou sérvio, croata, muçulmano”, fazendo uma menção aos problemas que estavam ocorrendo ao longo da década de 1990: crise nos Bálcãs e atentados terroristas oriundos de grupos terroristas do Oriente Médio, como o Al-Qaeda. Após esta afirmação, o ativista político questiona a condição de “animal” que seria formulada pelos países ocidentais: “Vocês verão o que fiz e dirão: claro, por que não? São uns animais. Mas eu sou um ser humano, assim como vocês.”, responsabilizando a ONU pela destruição da cidade de Sarajevo e morte de sua filha e esposa. A mensagem e o pensamento da Dra. Kelly sobre armas nucleares formam debate sobre reivindicação dos terroristas, aliado a uma determinada questão política, nesse caso, a crise dos Bálcãs.

Em Nova Iorque Sitiada, há dois tipos de heróis e vilões, ambos representando a tensão entre política interna e externa dos Estados Unidos. O agente especial Anthony Hubbard (Denzel Washington) representa a metodologia do FBI, em que o raciocínio voltado à organização e resolução de crimes por meios legais, enquanto a agente Sharon Bridge (Annette Bening) representa a CIA, apresentada ao espectador como uma organização quase clandestina, obscura, sem organização e que esconde um passado que pode ajudar na resolução da caça aos terroristas na cidade de Nova Iorque.

Já os vilões mostram a tensão do perigo interno e externo do país. O problema doméstico é representado pelo general William Deveraux (Bruce Willis) que utiliza de métodos como tortura e separação da população árabe em cercados num campo de futebol para cercar os terroristas que ameaçavam a cidade de Nova Iorque. O general norte-americano, portanto, é mostrado como um vilão, pois num país democrático há limites para combater o crime. O segundo vilão é um professor chamado Samir Nazhde

(Sami Bouajila) terrorista que apropriou o treinamento da CIA de grupos de resistência no Oriente Médio nos anos 1980 para utilizá-los contra os Estados Unidos. Samir, portanto, é mostrado como uma consequência da política norte-americana no final da Guerra Fria, principalmente na guerra do Afeganistão.

Outro personagem que aparece na história é Frank Haddad (Tony Shalhoub), um agente do FBI de origem libanesa. Ele é desenvolvido na história do filme como um contraponto aos terroristas, pois o diretor, após a pressão da comunidade árabe nos Estados Unidos, monta um personagem para mostrar que pequena parte da população árabe é terrorista.

Em *A soma de todos os medos*, os protagonistas são o conselheiro de segurança do presidente Tom Cabott (Morgan Freeman) e o analista da CIA Jack Ryan (Ben Affleck) e a relação entre os dois consiste na aprendizagem do jovem sobre segurança internacional. Cabott também é visto como o único homem do governo que busca novas ameaças aos Estados Unidos, pois os demais ainda estavam preocupados com a Rússia. O vilão do filme aparece pouco, apontando que os terroristas são praticamente anônimos, mas perigosos a ponto de conseguirem explodir uma bomba nuclear numa grande cidade dos Estados Unidos.

A descrição de McClane em *Duro de Matar 4.0* é diferente do filme anterior, pois ele era um ser grosseiro e sarcástico. Desta vez, Wiseman mostra ao espectador um McClane diferente, que passa a questionar o heroísmo e reconhece seus defeitos e problemas familiares. O espectador observa um lado emotivo do personagem, que possui uma relação ruim com sua filha e lamenta a falta de reconhecimento das ações realizadas durante todos os anos como policial.

O personagem Matthew Farrell é descrito como uma pessoa medrosa e ingênua, mas um gênio da informática, que irá ajudar McClane a encontrar o vilão e impedir a continuação dos ataques aos sistemas de computação.

Wiseman explora diálogos entre Farrell e McClane através da dualidade entre novo x velho, coragem x covardia e experiência x ingenuidade. Uma das cenas mostra a preocupação com o esvaziamento da política das pessoas que tem como desejo ver o sistema “derrubado”. A resposta de McClane sobre o posicionamento de Farrell mostra que as pessoas precisam considerar a política como fundamental para o país, pois o papel do governo é garantir funcionalidade dos serviços e dar segurança à sociedade.

O vilão possui uma análise complexa no filme, em comparação aos demais trabalhos cinematográficos do gênero. Wiseman mostra ao espectador a preocupação do

vilão com sua namorada, cúmplice nos ataques cibernéticos, e sua tristeza focalizada pela câmera ao saber que ela foi morta num confronto com McClane. Outro elemento de análise do vilão é explicado na causa das invasões aos sistemas dos departamentos americanos, mencionando o 11 de Setembro e o sentimento de vingança contra o governo, que desconsiderou suas aclamações sobre problemas na segurança dos dados do país.

Após a cena inicial dos atentados, a tomada é realizada numa escola, quando o protagonista da história Ronald Fleury, agente do FBI, será descrito como um pai atencioso e preocupado, a partir da sua participação nas atividades escolares do seu filho. Ao saber do atentado, Fleury será mostrado ao espectador pela atenção ao trabalho e pelo objetivo em solucionar a morte do amigo nos atentados em Riad.

O terrorista é descrito como um homem maléfico, com olhar profundo e enigmático, focalizado pelas câmeras no momento dos ataques em Riad. Além disso, Berg mostrou a capacidade de disseminação do ódio por Abu Hamza, quando pressiona o neto assustado a observar pessoas morrendo no campo de *softball*, justificando tal ação como uma glória para Alá. Uma descrição alternativa de Abu Hamza é feita no diálogo ente Fleury e um ex-terrorista especialista em bombas, anistiado pelo governo árabe e obrigado a realizar serviços comunitários, classificando Hamza como um fantasma que só pode ser identificado por suas deformidades nas mãos.

Berg trabalha a aproximação entre duas culturas distintas através da comparação entre Fleury e o Coronel Faris Al-Ghazi (Ashraf Barhom), mostrando ao espectador, pelas semelhanças entre os personagens, que muçulmanos não são diferentes dos norte-americanos e terroristas representam uma pequena parte da população. Este pensamento do diretor é evidenciado pela tomadas realizadas na casa de Al-Ghazi, onde a família está reunida e o coronel cuida de seu filho, com mesma paixão demonstrada por Fleury início da história.

Al-Ghazi é descrito como um talentoso investigador, ao contrário do General Abdulmalik (Mahmoud Said), apresentado como um militar descontrolado e pouco organizado. A diferença é evidenciada na cena de tortura do sargento, encarregado pela segurança na área americana em Riad, quando Abdulmalik não considerou argumentos de defesa do torturado e Al-Ghazi precisou intervir no interrogatório, mostrando evidências da inocência do sargento.

Os vilões são descritos de forma diferente, variando com o debate político dos filmes: as histórias de conflitos entre Estados Unidos e grupos europeus, que marcam a

continuidade do pensamento de conflitos da Guerra Fria pós-1991, apresentam o personagem com características europeias, bem aparentados, como em *Duro de Matar*. Ao abordar questões sobre Bósnia e terrorismo islâmico, os personagens são sofredores e seus rostos são menos destacados, com exceção de *O pacificador* em que o pianista bósnio é focalizado pela câmera para o espectador observar sentimento de dor. Em *Duro de Matar 4.0*, o vilão é diferente dos demais filmes, pois ele é americano, assim como o protagonista, levando o diretor a apontar outras características para o personagem, como frivolidade e sentimento de vingança, também representado no filme anterior da série.

Podemos destacar a “*demonização*” dos vilões em todos os filmes. Sejam pelos protagonistas ou por diálogos travados ao longo da história por personagens coadjuvantes, percebemos que há um questionamento sobre a visão de atos terroristas serem considerados monstruosos, facilitando a aceitação da sociedade. Porém, os trabalhos cinematográficos demonstram que vilões possuem objetivos para os ataques apresentados por questões pessoais ou doutrinárias, mostrando família, ritos e costumes destes personagens fora do contexto das explosões e ameaças aos heróis, aproximando o vilão dos espectadores.

Segundo o professor da Universidade de Colorado *Michael O’ Riley*, a relação entre cinema e terrorismo tem como principal característica a “vitimização” dos atacados, mas que pode ser apropriado pelo público como “a vítima que causa vítimas”. O autor cita o exemplo do filme *La Battaglia di Algieri* (A Batalha de Argel, Gillo Pontecorvo, 1966), quando exibido no Pentágono após o 11 de Setembro foi utilizado como uma forma de compreender o terrorismo árabe, a partir da organização dos grupos de resistência<sup>136</sup>.

### *Imprensa*

A recepção especializada analisou as narrativas dos filmes através do contexto do país, considerando guerras e atentados terroristas envolvendo os Estados Unidos ao longo das décadas de 1990 e 2000. As análises das atuações consistiram na comparação entre personagens e como eles são representados na história.

*Duro de matar*: a vingança foi muito comentado pela mídia e lotou os cinemas nos Estados Unidos. Segundo reportagem do *Washington Post*, o filme atingiu a

---

<sup>136</sup> O’RILEY, MICHAEL F. *Cinema in an age of terror: North Africa, Victimization, and Colonial History*. Estados Unidos: Nebraska, 2010. P. 6.

primeira posição de bilheteria no país com uma semana de lançamento. O longa-metragem obteve receita de 22.2 milhões de dólares em 2.525 salas em uma semana, superando receitas de outros trabalhos cinematográficos que já estavam no circuito há mais de três semanas<sup>137</sup>.

O jornalista do *Washington Post*, Desson Howe<sup>138</sup>, analisou o filme como um renascimento da série com temática da vingança. Intitulado “*Duro de Matar*” vive com uma vingança, o artigo é iniciado com uma afirmação acerca das sensações que filmes afloram no público, através de exemplos como mostras dos irmãos Lumière em na última década do século XIX e pavor das pessoas ao verem uma arma disparar em 1903 na última cena de *O grande roubo do trem*.

Escrevendo sobre os personagens do filme, Howe analisou McClane como um homem que tem problemas familiares e com bebida, Zeus possui problemas com o racismo e o vilão é visto como sádico e desagradável por ter colocado bombas na cidade.

A direção de McTiernan também foi celebrada pela matéria como um retorno triunfal para a série “Duro de Matar”, que aumentou ação, explosões e tornou a história mais complexa em comparação aos dois filmes anteriores da trilogia. Neste sentido, o jornalista avalia o filme de forma positiva, prendendo o espectador através de uma ação de correria e explosões pela cidade de Nova Iorque.

O mesmo jornal publica um artigo diferente sobre o filme<sup>139</sup>. Rita Kempley criticou o trabalho: apesar das boas atuações (a jornalista frisa a atuação de Samuel L. Jackson, lembrando *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino), ela critica o gênero, classificado por ela como um filme de “um homem contra probabilidades impossíveis”, sem mostrar um herói que luta contra problemas sociais.

Kempley analisou *Simon* como um cara irritado, psicótico e medroso, pois nunca enfrenta *McClane* e *Zeus* diretamente, realizando “jogos bobos” de bombas escondidas pela cidade.

Segundo Kempley, o filme não é ruim, mas explosões não são mais interessantes no cinema. Esta preocupação é consequência do atentado em Oklahoma, causando choque na sociedade norte-americana, pela insegurança e o alto número de mortos.

---

137 Bruce, on top with a vengeance. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 23/05/1995. Style, p. D.03.

138 HOWE, Desson. “*Die Hard*” Lives With a Vengeance, **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 19/05/1995. Weekend, p. N.57.

139 KEMPLEY, Rita. *Lastest “Die Hard”*: Has the Formula Expired?. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 19/05/1995. Style. P. D.07.

O *New York Times* também analisou o filme em sua estreia. Caryn James dá um título previsível para a resenha (Sangue, Explosões, Perseguições de Carro, Acidentes de Metrô, aquilo que você sabe<sup>140</sup>) e analisa o personagem principal pela característica marcante do filme: direto, sem rodeios.

A jornalista destacou a primeira cena do filme, a explosão da bomba numa loja de departamentos na cidade de Nova Iorque que podia ser reconhecida pelos espectadores, levando realismo exagerado para um filme de ficção. James argumentou que este pensamento é devido ao fato da explosão recente do prédio em Oklahoma, que pode ser lembrado na cena quando *Simon* avisa da existência de uma bomba em uma das escolas de Nova Iorque.

Caryn James analisou *Simon* como um europeu decadente, especialista em explosivos, que tem distúrbio psicológico e quer vingar a morte do irmão (morto por *McClane*) através de uma série de bombas espalhadas pela cidade.

O *Los Angeles Times* publicou matéria<sup>141</sup> afirmando que o público ficaria tenso nas horas do filme, pois possui diversas explosões – ou ameaças – que não deixam o espectador se acalmar, iniciando explosões logo na primeira cena do filme, com a explosão da loja de departamento. O jornal aponta o sucesso dos produtores do filme em transformar a cidade de Nova Iorque num caos maior que a realidade, através de ataques a bancos, escolas e estações de metrô, locais com multidões.

*Simon* é analisado como um gênio malévolo, argumentando que não há figura diferente no gênero ação. Além disso, o vilão possui uma “elegância maníaca”, segundo o jornalista Perter Rainer, comparada aos vilões da série *007*.

A explosão em Oklahoma também é frisada pelo jornal como uma das lembranças que o público terá ao ver a cena da bomba na escola. Porém, segundo a matéria, a associação é implícita e o subtexto nunca vira texto.

A partir das críticas dos jornais, percebemos que o atentado no mês anterior foi largamente utilizado pelos críticos como ponto de apoio para o debate do filme. Com exceção da primeira matéria citada, os jornalistas criticam duramente o longa-metragem, com explosões excessivas e uma história que não é diferente de outros filmes de ação.

---

140 JAMES, Caryn. *Blood, Bombings, Car Chases, Subway Crashes, You Know*. **THE NEW YORK TIMES**, Nova Iorque – Estados Unidos, 19/05/1995. Disponível em: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=990CEFDD103FF93AA25756C0A963958260&pagewanted=print> Acesso em 25/06/2011.

141 RAINER, Peter. “*Die Hard*” Harder, Hardest: The Latest Installment Takes Blow-‘Em-Up Escapades to the Extreme. **LA TIMES**, Califórnia – Estados Unidos, 19/05/1995. P. F-1.

Em todos os jornais podemos ver que o vilão foi entendido como um maníaco, psicótico e vingativo, oriundo de uma Europa decadente e ditatorial, típico de filmes da Guerra Fria. Já o herói é visto como um homem problemático, rude, um *self-made-man* que enfrenta ameaças de modos diferentes, através da grosseria e correria pela cidade de Nova Iorque.

Segundo artigo do *Washington Post*, em 30 de Setembro de 1997<sup>142</sup>, *O Pacificador* obteve receita de 12,3 milhões de dólares em uma semana, sendo exibido em 2362 salas de cinema nos Estados Unidos, superando outros trabalhos cinematográficos do gênero de ação, que estavam há mais tempo sendo exibidos nos cinemas.

O jornalista Desson Howe, do *Washington Post*<sup>143</sup>, classificou o filme como “maçante e barato”, pois a diretora Mimi Leder, acostumada com trabalhos em séries de televisão, não conseguiu dar qualidade ao filme, tornando-o previsível. Howe condena a história do filme, que põe jovem doutora como chefe da divisão de contrabando nuclear da Casa Branca e Coronel indisciplinado como protagonistas. A reportagem dá ênfase na relação entre os dois protagonistas, que possuem visões diferentes sobre como lidar com vilões, corroboradas através de frases selecionadas por Howe.

O artigo escrito por Stephen Hunter no *Washington Post*<sup>144</sup> elogia a história do filme, apesar de ser óbvia: ‘A trama é óbvia em muitas coisas, mas inteligente em detalhes’. Além disso, Hunter elogia a forma como a diretora trata a relação entre os dois protagonistas: diferença de personalidade e pensamento entre a doutora e o militar levanta questões em relação à morte e à violência, elementos banalizados em filmes de ação.

O questionamento sobre a qualidade da história também é um ponto central no artigo de Jeffrey Smith<sup>145</sup>. Segundo o autor, a personagem interpretada por Nicole Kidman é baseada na vida de Jessica Stern, especialista em armas químicas e nucleares da Casa Branca e contradada como consultora do longa-metragem. O trabalho de Kidman é criticado pelo jornalista, pois ‘faz o trabalho de longas horas e pouca remuneração em Washington, mais glamouroso do que realmente é’. Nesse sentido, ao

---

142 ‘PEACEMAKER’, *BLESSED BY GOOD FORTUNE*. **THE WASHINGTON POST**, Washinton D.C – Estados Unidos, 30/09/1997. Style, p. E.08.

143 HOWE, Desson. ‘*Peacemaker*’: *Bombs Away*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 26/09/1997. Weekend, p. N.49.

144 HUNTER, Stephen. ‘*The Peacemaker*’: *Right on target*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 26/09/1997. Style, p. C.01.

145 SMITH, Jeffrey. *A Woman With Throw-Weight*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 27/09/1997. Style, p. B.01.B

ser entrevistada por Smith para a matéria, Jessica Stern afirmou que sua rotina de trabalho era preenchimento de memorandos e agendamento de reuniões, criticando a imagem passada pelo filme da especialista em armas nucleares da Casa Branca. Esta entrevista é utilizada pelo jornalista para mostrar que o filme não tem uma história convincente, devido ao papel de Nicole Kidman e na ausência dos trâmites burocráticos nas ações da equipe, elemento criticado pelos membros do Conselho de Segurança Nacional (*National Security Council*) convidados para *première* do filme.

A análise publicada pelo *New York Times*, escrita pela jornalista Janet Maslin<sup>146</sup>, considera contexto histórico, político e análise dos personagens, diminuindo críticas às atuações dos atores ou à consistência da história. Maslin analisa o início do filme como uma demonstração da preocupação em relação ao arsenal nuclear, principalmente da antiga União Soviética onde o arsenal é dividido entre os países, diminuindo o controle sobre as armas.

A autora analisa Coronel Tom Devoe como um papel charmoso e agressivo e doutora Kelly como um personagem profissional, racional e pouco-humorada, dando uma sintonia entre os protagonistas. Maslin descreveu o vilão sérvio como um erudito professor de piano, sensível, que planeja atentado aos Estados Unidos. Esta análise nos mostra uma percepção distinta de demais vilões de outros trabalhos cinematográficos: geralmente, estes eram percebidos como seres perversos, muito poderosos, ao contrário do personagem interpretado por Marcel Lures.

Acompanhando análise política do filme, a crítica escrita por Kenneth Turan, do *LA Times*<sup>147</sup>, analisando história do filme e a questão nos Bálcãs, mencionando o conflito na Bósnia. A análise do papel de Marcel Lures é relacionada ao evento, visto suas reivindicações no vídeo gravado aos órgãos de segurança, e o sofrimento mostrado no decorrer do longa-metragem. Assim como demais jornais, a reportagem analisa os protagonistas a partir da diferença na personalidade entre os dois, tornando debate sobre a morte e a ameaça dos vilões aspectos de destaque no artigo.

O filme foi largamente criticado pela mídia, pois a história é pouco convincente e previsível, porém com alguns elementos a serem destacados, como determinados

---

146 MASLIN, Janet. *The Cold War Is Back, Nuclear Bombs and All*. **THE NEW YORK TIMES**, Nova Iorque, Estados Unidos, 26/09/1997. Disponível em: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9E05E4DA1F3BF935A1575AC0A961958260&pagewanted=print> Acesso em 03/07/2011.

147 TURAN, Kenneth. *Dreamboat Diplomacy: Hollywood's newest studio bows with a slick 'Peacemaker', starring Kidman and Clooney*. **LA TIMES**, Califórnia – Estados Unidos, 26/09/1997. Entertainment, p. F-1.

jogos de câmera e discussão entre os dois protagonistas. Os vilões foram colocados em segundo plano nas análises e são contextualizados pelo fim da Guerra Fria e a guerra nos Bálcãs.

*Nova Iorque Sitiava* teve grande repercussão na mídia e para os espectadores, que lotaram salas de cinema gerando um lucro de 13.9 milhões de dólares na primeira semana em 2541 salas de cinema nos Estados Unidos<sup>148</sup>. A mídia, considerando temas como racismo, xenofobia e terrorismo, discutiu *Nova Iorque Sitiada* através da agenda política do país, oriunda de sucessivos ataques terroristas ocorridos ao longo da década de 1990, desconsiderando, em sua maioria, elementos do filme como atuação e inovações nas tomadas das cenas.

Janet Maslin<sup>149</sup>, repórter do *New York Times*, escreveu sobre o filme, dando ênfase ao problema apontado por Edward Zwick na hipótese das Forças Armadas americanas operarem numa grande cidade sob Lei Marcial, aumentando a insegurança em meio ao caos de ataques terroristas. Nesse sentido, para Maslin, o filme discute liberdade e direitos constitucionais, ao trazer a experiência para o espectador do isolamento dos árabes residentes em Nova Iorque num campo de futebol. Tal separação levanta o debate sobre racismo nos Estados Unidos. Segundo Maslin, a comunidade Árabe-americana criticou o filme por causa das cenas dos árabes sendo colocados em celas. A repórter afirma que além desta parte, determinados trechos do filme também demonstram a visão sobre os árabes: além de serem terroristas, são passivos de pena pelos norte-americanos. O debate, segundo a jornalista, tenta ser diminuído através do investigador árabe (interpretado por *Tony Shalhoub*) que trabalha junto com *Hubbard* na divisão antiterrorismo do FBI.

Sobre os personagens de *Denzel Washington* e *Annette Benning*, *Hubbard* e *Bridge*, Maslin destaca uma atuação inteligente, pois os personagens possuem seus mistérios, utilizados como pontos de desenvolvimento para o filme. *Hubbard* é analisado como um tipo autoritário, que desempenha o serviço de forma racional e organizada, e *Bridge* é vista como uma mulher misteriosa, comparada à Mata Hari, dançarina acusada de espionagem durante a Primeira Guerra Mundial.

---

148 Ver: *The Siege*. Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=weekend&id=siege.htm> Acesso em 16/07/2011.

149 MASLIN, Janet. *New York as Battleground of Terrorists and Troops*. **THE NEW YORK TIMES**, Nova Iorque – Estados Unidos, 6/11/1998. Disponível em: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9A01E6D9173EF935A35752C1A96E958260&pagewanted=print> Acesso em 07/07/2011.

Kenneth Turan, jornalista do *Los Angeles Times*, analisou o filme de forma técnica, deixando claro sua intenção de não debater política em torno da história do filme, mas situando a inconformidade da comunidade árabe-americana pelo roteiro do filme. O jornalista destaca atuações de *Denzel Washington*, pelo carisma de *Hubbard* e perseverança na investigação dos atentados, e *Annette Benning*, pelo mistério da agente *Bridge*.

O jornal *Washington Post* publicou série de artigos que enfatizaram a discussão sobre xenofobia no filme. A maioria delas teve como ponto de crítica o roteiro de *Nova Iorque Sitiada*, destacando o inconformismo da comunidade árabe-americana.

Sharon Waxman<sup>150</sup> escreve sobre o filme a partir de uma comparação entre dois possíveis roteiros alternativos para a história: 1 - um rabino extremista resolve plantar bombas contra Árabes na América e o FBI decide investigar e colocar judeus ortodoxos em campos separados. 2 – um padre católico molesta um coroinha e a igreja protege o padre. O FBI passa a investigar o caso e prende todos os membros do clero. Waxman afirma que a história de *Nova Iorque Sitiada* poderia ser a mesma com estes planos sugeridos, mas Hollywood não poderia produzir um filme nestas condições, pois atingiria valores da maioria da população norte-americana, assim como grupos poderosos no cenário político dos Estados Unidos formados por judeus e católicos.

A autora entrevista diversos líderes da comunidade árabe, insatisfeitos pelo resultado do filme, que mostram diversos equívocos sobre o Islã, como atos do policial *Frank Haddad* (interpretado por Tom Shalhoub) em beber, e proclamar expressões como “Jesus Cristo” ao ser avisado dos atentados.

Outro ponto destacado por Waxman é a visão política do filme, mostrando que os inimigos são árabes, assim como na caçada norte-americana aos grupos terroristas árabes após atentados às embaixadas no continente africano. Ela afirma que Zwick se defendeu a partir da tese na qual o filme mostra as diversas faces dos árabes: muitos são inocentes, mas pequenas parcelas se tornam terroristas, destacando o debate da diversidade do povo, embora mostrando o terrorismo islâmico.

Michael O’Sullivan<sup>151</sup>, analisa o filme como mais um daqueles do gênero de explosão e ameaças de “figuras morenas com sotaque do Oriente Médio”, mas que

---

150 WAXMAN, Sharon. *Hollywood’s ‘The Siege’ Besieged; Film’s Portrayal of Arab Americans Protested as Harmful*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C, Estados Unidos, 06/11/1998. ASection, p. A.01.

151 O’SULLIVAN, Michael. *Complexity Under ‘Siege’*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C, Estados Unidos, 6/11/1998. Weekend, p. N.46.

possui a cidade de Nova Iorque como local das explosões, nova combinação de elementos apontada pelo autor.

Outro ponto destacado por O’Sullivan é o papel de *Annette Benning*, pois mistérios e relações pessoais com os principais suspeitos de auxiliarem nos atentados na cidade de Nova Iorque serão elementos chave para o desenvolvimento da trama, baseada na caçada às células terroristas.

A abordagem do racismo no filme é destacada por O’Sullivan, pois o filme mostra que a sociedade americana é paranoica com árabes, exemplificado pela cena quando o filho do parceiro libanês de *Hubbard* é preso e colocado em um dos cercados no campo de futebol, mesmo argumentando que seu pai trabalhava no FBI.

Jack Saheen<sup>152</sup>, professor de comunicação da Universidade de Illinois e consultor de Oriente Médio da rede de televisão CBS, criticou o roteiro elaborado por Edward Zwick, Lawrence Wright e Menno Meyjes, em que os inimigos são árabes terroristas. Saheen argumenta que, desde 1970, Hollywood já produziu mais de 300 filmes colocando árabes como vilões, tornando *Nova Iorque Sitiada* mais um deles.

O autor afirma ter pesquisado o roteiro do filme antes do lançamento e após ter lido o documento, marcou reunião com o diretor do longa-metragem para discutir elementos xenófobos, criticado pelo Conselho de Relações Árabe-islâmicas (*Council on Arab-Islamic Relations – CIAR*). Durante a conversa, Saheen apontou o problema do roteiro e mostrou ao diretor relatório constando que entre 171 pessoas indiciadas por atos de terrorismo no país até 1995, somente 6% eram ligadas à grupos árabes.

Saheen destaca a capacidade do filme como instrumento de propaganda, absorvidos pelas pessoas como realidade. No caso de *Nova Iorque Sitiada*, o filme se passa numa cidade real, num local onde possui grande presença de árabes, aumentando a capacidade de recepção da mensagem passada pelo longa-metragem (que os árabes são inimigos e representam um ameaça ao país) pelos demais membros da sociedade americana.

No mesmo dia do artigo de Jack Saheen, o *Washington Post* publicou, na mesma página, uma análise do filme escrita por Lawrence Wright<sup>153</sup>, jornalista e coescritor do roteiro de *Nova Iorque Sitiada*. Ele tem como objetivo defender o filme das críticas

---

152 SAHEEN, Jack. *A Look At...The Power of Film; The Image Breakers; We’ve Seen This Plot Too Many Times*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C, Estados Unidos, 15/11/1998. Outlook, p. C.03.

153 WRIGHT, Lawrence. *A Look AT...The Power of Film; The Image Makers; Open Your Mind to the Movie We Made*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C, Estados Unidos, 15/11/1998. Outlook, p. C.03.

elaboradas pelos jornalistas e afirma que o roteiro visa mostrar o perigo de estereotipar grupos por causa de crimes isolados.

Segundo Wright, *Nova Iorque Sitiada* possui forte debate sobre o problema das possibilidades de combate ao terrorismo, como restrição da liberdade, violação constitucional, propagação de paranoia na população e práticas xenófobas, representadas pelas perseguições aos árabes.

O autor destaca a presença de um personagem árabe “bom”, um policial que vive o cotidiano de uma grande cidade, aliado às suas convicções e práticas religiosas no lar. Segundo Wright, a figura de *Frank Haddad* corrobora o argumento do roteiro do filme, pois mostra que nem todos os árabes do filme são vilões.

O jornalista analisa as críticas pelo contexto do atentado ao World Trade Center, o julgamento do Sheik Omar Abdul Rahman e Ramzi Ahmed Yousef e a explosão das embaixadas na Tanzânia e Quênia. Segundo Wright, esses acontecimentos foram preponderantes para o público reagir de forma crítica ao filme, não percebendo que o principal objetivo do filme era “demonstrar que reagir a crimes praticados por poucos, podemos punir um grande grupo inocente e vulnerável”.

*A soma de todos os medos* gerou aproximadamente 31.9 milhões de dólares na primeira semana em 3183 salas de cinema pelo país<sup>154</sup>, constando entre os 10 trabalhos cinematográficos de maior bilheteria no país na história de filmes sobre terrorismo.

Stephen Holden<sup>155</sup>, do *New York Times*, mostra no título da resenha “Terrorismo: isto é muito real” o trauma da população americana com atentados terroristas, que se tornaram reais após Setembro de 2001. Holden afirmou que o lançamento do filme coincidiu com o “humor” da sociedade norte-americana e a cena de explosão em *Baltimore* foram recebidas pelo público com silêncio.

O vilão é descrito como um homem europeu rico, cheio de ódio, que possui um “plano ridículo de resgatar as glórias do Terceiro Reich”, através de uma crise nuclear entre Estados Unidos e União Soviética. Porém, Holden questiona como a Europa ascenderia após destruição do mundo pelas bombas atômicas, questionando a solidez da história.

---

154 Ver: *The Sum of All Fears*. Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=weekend&id=sumofallfears.htm> Acesso em 16/07/2011.

155 HOLDEN, Stephen. *Terrorism That's All Too Real*. **THE NEW YORK TIMES**, Nova Iorque – Estados Unidos, 31/05/2002. Disponível em: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9D05E6DF163AF932A05756C0A9649C8B63> Acesso em 11/07/2011.

Holden destaca a atuação de *James Cromwell* como presidente dos Estados Unidos. Comparado à Bush, *Cromwell* consegue levar ao público o sentimento de frustração do líder em fracassar na segurança da população e não conseguir decidir sobre a reação tomada pelo país, devido discussões e pensamentos pouco conclusivos dos seus conselheiros. Além disso, o público ficou atraído pela preocupação e relutância do presidente americano em entrar numa guerra.

O artigo foi finalizado criticando a posição de Hollywood em produzir histórias inconsistentes em filmes de ação, e estes tipos de trabalhos cinematográficos precisam ser mais críticos e melhores elaborados, principalmente no âmbito dos vilões, pois após o 11 de Setembro precisam ser mais trabalhados dentro da história, mostrando suas complexidades.

Desson Howe<sup>156</sup>, do *Washington Post*, analisa o filme através da comparação com o livro escrito por Tom Clancy, sem tomar como ponto de discussão os atentados aos Estados Unidos, ao contrário de matéria publicada pelo *New York Times*. Segundo o jornalista, o Best-seller sofreu adaptações negativas para as telas, sobretudo ao escolher um ator mais jovem (*Ben Affleck*) para interpretar *Jack Ryan* com objetivo de atrair maior público, e atacar os movimentos neonazistas, através do vilão.

Ann Hornaday<sup>157</sup> criticou o diretor pela escolha do ator principal, mas vincula *Affleck* à necessidade de captação do público jovem feminino para o cinema. Porém, para a jornalista do *Washington Post*, demais espectadores ficam frustrados por causa da história mal adaptada e das poucas cenas de ação.

O artigo critica a mudança do vilão na transposição para o cinema, pois na história escrita por Tom Clancy, os vilões eram terroristas árabes e foram alterados para neonazistas, mais aceitáveis e menos politicamente incorretos, segundo Hornaday. Uma hipótese a ser considerada é que o vilão foi mudado devido críticas sofridas por filmes anteriores que tinham como vilões terroristas árabes, como *Nova Iorque Sitiada*.

Hornaday finaliza a análise criticando o uso de poucos detalhes nas cenas de ação ao longo do filme, reivindicando maior preocupação com realismo nas cenas, principalmente após os atentados em 2001. Ela afirma que filmes de ação precisam captar ansiedades do tempo atual, citando o trabalho de Stanley Kubrick em *Dr. Fantástico* (1964) como exemplo a ser seguido.

---

156 HOWE, Desson. *A Paltry 'Sum'*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 31/05/2022. Weekend, p. T.41.

157 HORNADAY, Ann. *In 'Sum,' Too Many Parts That Don't Add Up*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 31/05/2002. Style, p. C.01.

Kevin Thomas<sup>158</sup>, do *Los Angeles Times*, analisa o lançamento do filme como preciso, com intuito de alertar o espectador sobre o perigo de não ter controle sobre armas de destruição em massa, tornando países vulneráveis à ataques terroristas com uso de bombas nucleares, cenário bem próximo para o jornalista, principalmente após o 11 de Setembro. Assim como demais jornalistas, Thomas critica a falta de realismo no filme, reduzindo a importância do atentado ao estádio de futebol que deveria ser mais explorado devido o contexto da sociedade americana.

As poucas resenhas escritas durante o lançamento do filme tiveram os atentados de 11 de Setembro como ponto basilar de discussão, comparando a derrubada das Torres Gêmeas à explosão do estádio de futebol em *Baltimore* e a imagem dos vilões – diferente dos inimigos muçulmanos. Os jornalistas também criticaram a forma como foi conduzida a cena do atentado, pois não havia realismo, minimizando a tomada do filme da conjuntura americana.

*Duro de Matar 4.0* foi o filme sobre terrorismo realizado após o 11 de Setembro com maior renda na lista, colocado em quarto lugar. Durante a primeira semana de exibição, o longa-metragem gerou receita aproximada a 34 milhões de dólares, sendo exibido em 3408 salas de cinema pelos Estados Unidos.<sup>159</sup>

Manohla Dargis<sup>160</sup>, do *New York Times*, escreveu sobre o filme tomando como eixo central a atuação de Bruce Willis e elogia um John McClane mais experiente, mas sem perder a disposição e frases de efeito dos outros filmes da franquia *Duro de Matar*. A autora também destaca o texto do filme, influenciado por artigo publicado pelo jornalista *John Carlin*<sup>161</sup> sobre um cenário de guerra de informações e utilizado como gancho para criar uma história ligada ao 11 de Setembro.

Dargis afirmou que filmes do gênero ação, após o 11 de Setembro e as guerras do Iraque e Afeganistão, deveriam ser mais explorados e mais engajados à conjuntura dos países pós-2001, considerando debates sobre possíveis cenários políticos mais realistas. A história de *Duro de Matar 4.0*, que apresenta como vilão, Thomas Gabriel,

---

158 THOMAS, Kevin. *A Complex Nuclear Equation: The Sum of All Fears takes an overly convoluted yet ultimately absorbing approach to adapting the Tom Clancy thriller*. **LA TIMES** - Califórnia, Estados Unidos, 31/05/2002. p. F-1.

159 Ver: *Live Free or die hard*. Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=weekend&id=diehard4.htm> Acesso em 16/07/2011.

160 DARGIS, Manohla. *Pick Your Poison: Fists or Fireballs*. **THE NEW YORK TIMES**, Nova Iorque – Estados Unidos, 27/06/2007. Disponível em: <http://movies.nytimes.com/2007/06/27/movies/27hard.html> Acesso em 12/07/2011.

161 CARLIN, John. *A Farewell to arms*. **WIRED MAGAZINE**, Maio, 1997. Disponível em: [http://www.wired.com/wired/archive/5.05/netizen\\_pr.html](http://www.wired.com/wired/archive/5.05/netizen_pr.html) Acesso em 12/07/2011.

busca esta tendência, relacionando a trajetória deste personagem com discussões sobre segurança no início do século XXI. A jornalista considera o vilão como um “homem de muitos encantos, mas ameaça aniquiladora não é um deles”, tornando o personagem sem expressão, comparado à John McClane.

Ann Hornaday<sup>162</sup>, do *Washington Post*, elogiou a manutenção da característica dos filmes da franquia *Duro de Matar*, muitas explosões e bandidos sendo destruídos por John McClane, destoando da tendência dos novos filmes de ação com histórias pouco convincentes e excessivos efeitos especiais. Hornaday destaca a atuação de Willis, que mantém a mesma disposição do personagem comparado ao primeiro filme em 1988.

O vilão foi analisado por Hornaday como um hacker nervoso, que pretende invadir sistemas de segurança do país com ajuda de seus capangas, paralisando os Estados Unidos. O grupo possui alta tecnologia, mas é superado pelo estilo conservador, autêntico e analógico de McClane, simbolizado por dois elementos no do filme: o uso do extintor como bomba no tiroteio contra armas semiautomáticas e rifles de precisão na cena inicial e explosão do helicóptero pelo carro.

A resenha elogiou a direção do filme por Len Wiseman, desenvolvendo a dualidade entre o velho e novo, representado pelo conflito entre McClane e os vilões e os diálogos com Farrell. Hornaday destaca a crítica do personagem de Willis ao posicionamento de Farrell sobre “derrubar o sistema”, pensamento que representa a nova geração.

Na crítica desenvolvida por Hornaday, a história foi qualificada como contraditória, pois ao mesmo em que a trama é complexa e bem conduzida (relacionando o acontecimento ao 11 de Setembro), as cenas de ação são absurdas e ridículas, sem realismo.

Seguindo a crítica desenvolvida pelo artigo do *Washington Post*, Kenneth Turan<sup>163</sup>, jornalista do *Los Angeles Times*, critica o filme por não conseguir sustentar a imagem de Bruce Willis como um ser comum, por causa das cenas de ação improváveis, apesar da história bem encadeada.

---

162 HORNADAY, Ann. *Summer Boom Time; 'Live Free or Die Hard' Blasts Techno-Terrorism With Good Old-Fashioned Fireworks*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 26/07/2007. Style, p. C.1

163 TURAN, Kenneth. *Willis saves the day*. **LA TIMES**, Califórnia – Estados Unidos, 27/06/2007. P. E-1.

Assim como o artigo publicado pelo *New York Times*, Turan destacou a elaboração do texto do filme a partir do trabalho do jornalista *John Carlin*, montando cenários sobre possíveis consequências de ataques cibernéticos aos sistemas essenciais do governo.

Os artigos trataram o filme através da exaltação do personagem de Willis, a pouca expressão do vilão e dualidade entre velho e novo. Porém, percebemos que somente a reportagem do *New York Times* relacionou o filme com a conjuntura dos Estados Unidos pós-11 de Setembro, despolitizando o debate em torno do lançamento do filme pela mídia.

*O Reino* obteve renda aproximada a 17 milhões de dólares na primeira semana de exibição, sendo exibido em 2793 salas de cinema nos Estados Unidos<sup>164</sup>. Além disso, o filme gerou polêmica na mídia, sobretudo nos debates em torno da questão da relação entre Estados Unidos e Arábia Saudita pela comercialização do petróleo e política no Oriente Médio, levantando debates sobre atentados no 11 de Setembro, Guerra do Iraque e imagem do povo árabe.

Em matéria publicada no *New York Times*<sup>165</sup>, Anthony Scott destacou a discussão sobre geopolítica do petróleo, evidenciada pelas relações entre Estados Unidos e Arábia Saudita na tomada inicial do filme. A discussão sobre a investigação do FBI em Riad, sem autorização do Departamento de Estado, é outra cena apontada pelo jornalista como ponto basilar da questão política entre Estados Unidos e Arábia Saudita, pois o argumento utilizado para reprovar a missão em Riad é baseado no jogo de alianças entre ambos países.

Scott elogiou a diferença da história, comparada aos demais trabalhos cinematográficos que abordam conflitos como simples forma de entretenimento, despolitizando o filme. Segundo Scott, *O Reino* pretende discutir questões éticas e contradições ideológicas sobre a guerra contra o terrorismo, motor da história.

A superestimação dos agentes norte-americanos, destacada pelo título da resenha (*FBI resolve problema terrorista*), e a divisão dos policiais árabes entre incompetentes e cúmplices foram apontadas pelo jornalista como pontos principais na investigação dos atentados e procura dos suspeitos. Segundo Scott, a distância entre norte-americanos e

---

164 Ver: *The Kingdom*. Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=weekend&id=kingdom.htm> Acesso em 16/07/2011.

165 SCOTT, A. O. *F.B.I Agents Solve the Terrorist Problem*. **THE NEW YORK TIMES**, Nova Iorque – Estados Unidos, 28/09/2007. Disponível em: <http://movies.nytimes.com/2007/09/28/movies/28king.html> Acesso em 15/07/2011.

sauditas é diminuída pela figura de Faris Al-Ghazi, que ajuda agentes do FBI a derrotar os terroristas, e a comparação com Fleury, buscando características em comum ao longo da história.

Desson Thomson, do *Washington Post*<sup>166</sup>, analisou o filme através da importância de Ashraf Barhoum no papel de Faris Al-Ghazi no desenvolvimento da história, sobretudo na relação com Fleury, quando os personagens são comparados a partir de aspectos-chave, como dedicação ao trabalho, senso de investigação e relacionamento familiar.

O jornalista aponta dois elementos conjuntos que tornam o filme previsível: patriotismo, visto pelo espectador nas séries de ação, e procura pela compreensão de fatores culturais como no longa-metragem *Syriana* (2005) – mostrando o inimigo como estrangeiro a ser derrotado, mas que antes precisa ser compreendido.

Thomson finalizou sua análise afirmando que atores oriundos do Oriente Médio passaram a ganhar mais importância em Hollywood, assim como filmes com discussões sobre a compreensão de culturas distintas, consequente da necessidade da população norte-americana.

Sarah Kaufman, do *Washington Post*<sup>167</sup>, entrevistou Peter Berg durante a semana de lançamento do filme, abordando questões sobre a relação entre Arábia Saudita e 11 de Setembro baseadas na cena inicial do filme, quando afirmou a necessidade de explicar aos norte-americanos a participação dos sauditas nos atentados terroristas, tentando retirar o foco sobre o Iraque, pois segundo o diretor do filme, a sociedade estadunidense culpava os iraquianos pelos ataques de 2001.

Kenneth Turan<sup>168</sup>, jornalista do *Los Angeles Times*, criticou a história do filme, afirmando ser mais um plano de filmes de ação sem sentido, demonstrando irritação ao escrever sobre o atentado aos americanos no jogo de *softball* em Riad, descrevendo os terroristas como “seres maléficos sem remorso”. Outro ponto negativo para o jornalista está na tentativa do diretor em mostrar árabes e seus costumes no filme, forçando semelhanças entre personagens distintos.

---

166 THOMSON, Desson. *A New Star Holds the Keys to 'The Kingdom'*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 28/09/2007. Style, p. C.06.

167 KAUFMAN, Sarah. *"To not humanize them is to ignore them, and to ignore them is to become vulnerable."*; *'The Kingdom's' Peter Berg Blows Up Preconceptions About U.S.-Saudi Relations and Serious Filmmaking*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C. – Estados Unidos, 23/09/2007. Show, p. M.02.

168 TURAN, Kenneth. *Saudi Shoot-'em-up: 'The Kingdom' has no deep meaning. It just gives mayhem a stage*. **LA TIMES**, Califórnia – Estados Unidos, 28/09/2007. Calendar, p. F-1.

A imprensa, responsável pela recepção especializada dos filmes, tratou as histórias sempre ligadas ao contexto do país no lançamento, principalmente os longas-metragens após o 11 de Setembro. Há relação constante entre os atentados mostrados ao longo das histórias com ataques reais, sobretudo em Nova Iorque Sitiada, que mostram os ataques à torres khobar ocorridos antes do lançamento do filme.

A análise dos atores pelos jornalistas se dá através da dualidade entre personagens, que podem ser herói X vilão e entre heróis, dependendo da cena escolhida para a elaboração das resenhas. Os personagens mais polêmicos foram em Nova Iorque Sitiada e O Reino, quando a comparação entre árabes e americanos foi trabalhada, levantando questões da comunidade árabe, principalmente em relação ao preconceito e problemas culturais destacados.

## Considerações finais

O desenvolvimento da dissertação foi pensado a partir da análise de dois elementos-chave que serviram de embasamento teórico para o estudo dos filmes selecionados.

A análise sobre o conceito de terrorismo, embora não tenha um consenso devido às questões políticas da comunidade internacional, foi desenvolvida para coletarmos elementos que foram utilizados no processo de análise fílmica feito no terceiro capítulo. O cruzamento entre diversas fases apresentadas não teve como objetivo propor uma definição de terrorismo, mas sim traçar o mínimo ou forma comum, assim como o historiador norte-americano *Robert Paxton* fez ao estudar os fascismos<sup>169</sup>. Diante disto, observamos que o caráter *publicitário, internacional e abrangente* são elementos presentes em todas as fases estudadas, enquanto *suicídio* é recente e fundamental, pois o ponto central da análise são os atentados do 11 de Setembro.

A história da técnica, tecnologia e teorias do cinema nos auxiliou a compreender o processo de construção do filme e do estudo das narrativas, a partir de linguagem semiótica que nos proporciona uma mensagem, ligada ao contexto da sociedade contemporânea. Além disso, percebemos que a evolução das teorias acompanhou o desenvolvimento tecnológico e técnico do cinema, pois a introdução de novos elementos, como montagem, som e cor, possibilitou a discussão sobre como compreender o sistema-cinema e novas metodologias de elaboração de um filme.

O cinema norte-americano, ponto principal da dissertação, foi analisado como um sistema distinto ao europeu, pois, devido a grande concorrência no mercado interno, produtoras independentes se uniram para defender o mercado cinematográfico nacional o que implicou na criação do complexo de Hollywood nos anos 1910, voltado para geração de lucro e produção massiva de filmes. Diante deste quadro, as salas de cinema foram aperfeiçoadas e multiplicadas, a partir de infraestrutura, serviços e propaganda para captação de público.

O sistema hollywoodiano também é fundamental para compreendermos a relação entre cinema e guerra, pois como a produção de filmes era sempre voltada para obtenção de lucro máximo, as histórias se baseavam no contexto da sociedade. As

---

<sup>169</sup> PAXTON, Robert. *Anatomia do Fascismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

guerras nos filmes poderiam ser utilizadas como propaganda, financiadas pelo governo, e/ou posições pró ou contra os conflitos, dependendo do posicionamento da população.

Os estudos sobre desenvolvimento da indústria cinematográfica norte-americana foi fundamental para entendermos a discussão acerca de lançamentos dos filmes escolhidos e desenvolvermos a análise do filme, conectando imagem, som e texto aos elementos mínimos comuns do terrorismo retirados no primeiro capítulo. Para tal, a escolha dos filmes considerou bilheteria, atentado terrorista como ponto central da história e nacionalidade do filme como elementos centrais.

Os filmes selecionados possuem como núcleo das suas respectivas histórias as ameaças terroristas aos norte-americanos, desenvolvidas através de motivações distintas, diferenciando imagem dos vilões e papel desempenhado pelos protagonistas, cujos trabalhos são sempre realizados em dupla ou grupo e a distinção entre os personagens são aspectos importantes destacados pelos jornalistas nas histórias.

Questões políticas envolvendo eleições presidenciais foram destacadas pelos filmes a partir de uma análise sobre importância da opinião pública e como ela é afetada pelos ataques terroristas, como crítica aos governantes pelas estratégias falhas articuladas para dar segurança à sociedade. Além disso, os diretores mostram nas histórias a incapacidade de órgãos do Estado em combater o terrorismo a partir da paralisia e despreparo dos homens na caça aos vilões, cabendo ao(s) protagonista(s) das histórias a solução de problemas e prevenção de maiores catástrofes.

Segundo o professor de ciências sociais da universidade de San José, o norte-americano Tom Pollard, após o 11 de Setembro, filmes norte-americanos desenvolveram temas que abordavam questões sociais e políticas nos longas-metragens de ação, tornando os filmes pré-atentados ingênuos e otimistas. Ele argumenta que os super-heróis após 2001 eram mostrados como mais relutantes e com problemas pessoais, expondo mais suas fraquezas. Vilões também passaram a ter suas motivações mais desenvolvidas pelo diretor, pois antes a maldade era explicada através de desvios de personalidade ou vingança. Além disso, Ballard afirma que os protagonistas são explanados como seres vivos com fraquezas, problemas e até mesmo questionados pela sociedade (como podemos ver na história de *Batman*, um personagem que se torna clandestino), que passam por muitas dificuldades e geralmente o início de resolução de

seus problemas estão no momento em que o personagem se encontra nas situações mais difíceis de serem contornadas.<sup>170</sup>

Nesse sentido, constatamos mudança nos filmes de ação norte-americanos após o 11 de Setembro, principalmente no desenvolvimento das histórias, nas dificuldades dos heróis, agora pessimistas e problemáticos, e nas motivações dos terroristas, melhor desenvolvidos pelos diretores para explicar a causa dos ataques pensados nos filmes.

Ao longo da pesquisa, o conceito de terrorismo sempre foi um dos elementos mais discutidos e concluímos que atualmente não há uma solução para tal problema. Os diversos estudos de cientistas políticos, historiadores, filósofos e sociólogos não conseguem resolver a questão conceitual para uma melhor compreensão da sociedade sobre o que representa o terrorismo.

Cinema e música podem contribuir para explicar à sociedade o que é terrorismo. Um dos melhores filmes para compreendermos este conceito é o documentário produzido pelo History Channel, *102 minutos que mudaram o mundo*. O filme é feito através de uma junção de diversas gravações feitas por cinegrafistas amadores e profissionais que foram filmar o caos que estavam as ruas de Nova Iorque durante o intervalo entre a colisão do primeiro e do segundo avião com as torres até elas desabarem, mostrando o esforço dos bombeiros e a ação dos policiais na tentativa de resgate às pessoas que estavam nos andares acima das colisões. As câmeras focalizam rosto das pessoas que estavam na rua e observavam o World Trade Center atingido: a incredulidade de um ataque daquelas proporções à sociedade civil era o elemento central demonstrado pelos cinegrafistas.

A banda de rock norte-americana formada por descendentes de armênios, *System Of A Down*, procura entender, numa de suas canções, a essência da guerra para as pessoas que a praticam, a partir de seus objetivos e seus motivos. Entrar num quarto para destruir tudo, o homem certo precisa de uma razão para matar alguém, pois a história nos ensina assim e nós lutaremos contra os pagãos: frases que marcam a canção e que analisam as guerras como um todo, a partir do discurso do ódio ao outro.

A análise também é feita pelo historiador francês *Jacques Sémelin*, na obra *Purificar e Destruir*<sup>171</sup>, quando utiliza o método comparado para compreender os grandes genocídios do século XX, relacionando-os com o terrorismo. O ódio, a

---

<sup>170</sup> POLLARD, Tom. *Op. Cit.* P. 78.

<sup>171</sup> SÉMELIN, Jacques. *Purificar e destruir: usos políticos dos massacres e dos genocídios*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

desconsideração e o rebaixamento do outro é um elemento chave para Sémelin analisar as semelhanças dos massacres de genocídios do século passado.

Portanto, percebemos que o cinema, assim como a música e a literatura, podem ser elementos fundamentais para ajudar na compreensão de questões debatidas entre cientistas políticos e sociais, pois apesar de não se aprofundar no debate, ele tenta mostrar ao público o que muitos textos debatem, recorrendo ao velho ditado popular: “uma imagem vale mais do que mil palavras”.

## Fontes:

### Filmes:

Duro de Matar: a vingança (*Die hard with a vengeance*, John McTiernan, EUA, 1995, 131 min)

O Pacificador (*The Peacemaker*, Mimi Leder, EUA, 1997, 119 min)

Nova Iorque Sitiada (*The Siege*, Edward Zwick, EUA, 1998, 116 min.)

A Soma de Todos os Medos (*The Sum of All Fears*, Phil Alden Robinson, EUA, 2002, 115 min)

Duro de matar 4.0 (*Live Free or Die Hard*, Len Wiseman, EUA, 2007, 128min.)

O Reino (*The Kingdom*, Peter Berg, EUA, 2007, 109min.)

102 minutos que mudaram o mundo (*102 minutes that changed America*. History Channel, EUA, 2008, 90 min.)

### Documentos:

CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY. *Iraq's Weapons of Mass Destruction Programs*. EUA, Outubro de 2002. Disponível em: [https://www.cia.gov/library/reports/general-reports-1/iraq\\_wmd/Iraq\\_Oct\\_2002.htm#01](https://www.cia.gov/library/reports/general-reports-1/iraq_wmd/Iraq_Oct_2002.htm#01) Acesso em 14/07/2011.

ESTADOS UNIDOS. *US Code – Title 22 sec 2656 f(d)*. Disponível em: [http://uscode.house.gov/download/title\\_22.shtml](http://uscode.house.gov/download/title_22.shtml) Acesso em 09/03/2011.

ESTADOS UNIDOS. *Code of Federal Regulation - [2010] 6CFR25.2-- Sec. 25.2 Definitions. P. 155 – 156*. Disponível em: <http://frwebgate1.access.gpo.gov/cgi-bin/PDFgate.cgi?WAISdocID=r3lwsO/19/2/0&WAISaction=retrieve>. Acesso em 09/03/2011.

FBI. *Most Wanted by the FBI – Usama Bin Laden*. Disponível em: [http://www.fbi.gov/wanted/wanted\\_terrorists/usama-bin-laden](http://www.fbi.gov/wanted/wanted_terrorists/usama-bin-laden) Acesso em 09/03/2011.

THE WHITE HOUSE. *National Security Strategy*. Washington, 2002. P. 5. In: <http://www.globalsecurity.org/military/library/policy/national/nss-020920.pdf> Acesso em 12/02/2011.

THE WHITE HOUSE. *National Security Strategy*. Washington, 2002. P. 14.

*Artigos de periódicos:*

THE WASHINGTON POST. 5/7/2007. "Homemead, cheap and dangerous: terror cells favor simple ingredients in building bombs". Em: [http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/07/04/AR2007070401814\\_pf.html](http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/07/04/AR2007070401814_pf.html). Acesso em: 09/02/2011.

*Bruce, on top with a vengeance.* **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 23/05/1995. Style, p. D.03.

HOWE, Desson. "*Die Hard*" Lives With a Vengeance, **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 19/05/1995. Weekend, p. N.57.

KEMPLEY, Rita. *Lastest "Die Hard": Has the Formula Expired?*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 19/05/1995. Style. P. D.07.

JAMES, Caryn. *Blood, Bombings, Car Chases, Subway Crashes, You Know.* **THE NEW YORK TIMES**, Nova Iorque – Estados Unidos, 19/05/1995. Disponível em: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=990CEFDD103FF93AA25756C0A963958260&pagewanted=print> Acesso em 25/06/2011.

RAINER, Peter. "*Die Hard*" Harder, Hardest: The Latest Installment Takes Blow- 'Em-Up Escapades to the Extreme. **LA TIMES**, Califórnia – Estados Unidos, 19/05/1995. P. F-1.

'PEACEMAKER', BLESSED BY GOOD FORTUNE. **THE WASHINGTON POST**, Washinton D.C – Estados Unidos, 30/09/1997. Style, p. E.08.

HOWE, Desson. '*Peacemaker*': Bombs Away. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 26/09/1997. Weekend, p. N.49.

HUNTER, Stephen. '*The Peacemaker*': Right on target. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 26/09/1997. Style, p. C.01.

SMITH, Jeffrey. *A Woman With Throw-Weight.* **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 27/09/1997. Style, p. B.01.B

MASLIN, Janet. *The Cold War Is Back, Nuclear Bombs and All.* **THE NEW YORK TIMES**, Nova Iorque, Estados Unidos, 26/09/1997. Disponível em: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9E05E4DA1F3BF935A1575AC0A961958260&pagewanted=print> Acesso em 03/07/2011.

TURAN, Kenneth. *Dreamboat Diplomacy: Hollywood's newest studio bows with a slick 'Peacemaker', starring Kidman and Clooney.* **LA TIMES**, Califórnia – Estados Unidos, 26/09/1997. Entertainment, p. F-1.

*The Siege.* Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=weekend&id=siege.htm> Acesso em 16/07/2011.

MASLIN, Janet. *New York as Battleground of Terrorists and Troops.* **THE NEW YORK TIMES**, Nova Iorque – Estados Unidos, 6/11/1998. Disponível em:

<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9A01E6D9173EF935A35752C1A96E958260&pagewanted=print> Acesso em 07/07/2011.

WAXMAN, Sharon. *Hollywood's 'The Siege' Besieged; Film's Portrayal of Arab Americans Protested as Harmful*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C, Estados Unidos, 06/11/1998. ASection, p. A.01.

O'SULLIVAN, Michael. *Complexity Under 'Siege'*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C, Estados Unidos, 6/11/1998. Weekend, p. N.46.

SAHEEN, Jack. *A Look At...The Power of Film; The Image Breakers; We've Seen This Plot Too Many Times*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C, Estados Unidos, 15/11/1998. Outlook, p. C.03.

WRIGHT, Lawrence. *A Look AT...The Power of Film; The Image Makers; Open Your Mind to the Movie We Made*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C, Estados Unidos, 15/11/1998. Outlook, p. C.03.

*The Sum of All Fears*. Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=weekend&id=sumofallfears.htm> Acesso em 16/07/2011.

HOLDEN, Stephen. *Terrorism That's All Too Real*. **THE NEW YORK TIMES**, Nova Iorque – Estados Unidos, 31/05/2002. Disponível em: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9D05E6DF163AF932A05756C0A9649C8B63> Acesso em 11/07/2011.

HOWE, Desson. *A Paltry 'Sum'*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 31/05/2002. Weekend, p. T.41.

HORNADAY, Ann. *In 'Sum,' Too Many Parts That Don't Add Up*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 31/05/2002. Style, p. C.01.

THOMAS, Kevin. *A Complex Nuclear Equation: The Sum of All Fears takes an overly convoluted yet ultimately absorbing approach to adapting the Tom Clancy thriller*. **LA TIMES** - Califórnia, Estados Unidos, 31/05/2002. p. F-1.

DARGIS, Manohla. *Pick Your Poison: Fists or Fireballs*. **THE NEW YORK TIMES**, Nova Iorque – Estados Unidos, 27/06/2007. Disponível em: <http://movies.nytimes.com/2007/06/27/movies/27hard.html> Acesso em 12/07/2011.

CARLIN, John. *A Farewell to arms*. **WIRED MAGAZINE**, Maio, 1997. Disponível em: [http://www.wired.com/wired/archive/5.05/netizen\\_pr.html](http://www.wired.com/wired/archive/5.05/netizen_pr.html) Acesso em 12/07/2011.

HORNADAY, Ann. *Summer Boom Time; 'Live Free or Die Hard' Blasts Techno-Terrorism With Good Old-Fashioned Fireworks*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 26/07/2007. Style, p. C.1

TURAN, Kenneth. *Willis saves the day*. **LA TIMES**, Califórnia – Estados Unidos, 27/06/2007. P. E-1.

Ver: *The Kingdom*. Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=weekend&id=kingdom.htm> Acesso em 16/07/2011.

SCOTT, A. O. *F.B.I Agents Solve the Terrorist Problem*. **THE NEW YORK TIMES**, Nova Iorque – Estados Unidos, 28/09/2007. Disponível em: <http://movies.nytimes.com/2007/09/28/movies/28king.html> Acesso em 15/07/2011.

THOMSON, Desson. *A New Star Holds the Keys to 'The Kingdom'*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C – Estados Unidos, 28/09/2007. Style, p. C.06.

KAUFMAN, Sarah. *"To not humanize them is to ignore them, and to ignore them is to become vulnerable."; 'The Kingdom's' Peter Berg Blows Up Preconceptions About U.S.-Saudi Relations and Serious Filmmaking*. **THE WASHINGTON POST**, Washington D.C. – Estados Unidos, 23/09/2007. Show, p. M.02.

TURAN, Kenneth. *Saudi Shoot-'em-up: 'The Kingdom' has no deep meaning. It just gives mayhem a stage*. **LA TIMES**, Califórnia – Estados Unidos, 28/09/2007. Calendar, p. F-1.

### **Bibliografia:**

ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

ATWAN, Abdel Bari. *A história secreta da Al-Qaeda*. São Paulo: Larrousse do Brasil, 2008.

AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico e cinema*. Campinas, Papirus, 2003.

BALLARD, Tom. *Hollywood 9/11: superheroes, supervillians and super disasters*. Colorado: Paradigm, 2011.

BONANATE, Luigi. *A guerra*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

BRUNETTA, Gian Piero. *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid, Ediciones Catedra: 1987.

BURLEIGH, Michael. *Blood and rage: a cultural history of terrorism*. New York: HarperCollins e-books, 2008.

CHALIAND, Gerard e BLIN, Arnaud. *The history of terrorism: from Antiquity to Al-Qaeda*. Londres: University of Carolina press, 2007.

COURMONT, Barthélémy e RIBNIKAR, Darko. *Les guerres asymétriques: conflits d'hier et d'aujourd'hui, terrorismo et nouvelles menaces*. Paris: Dalloz, 2009.

CRANDALL, Russell. *The Post-American Hemisphere Power and Politics in an Autonomous Latin America*. FOREIGN AFFAIRS may/june 2011: 83-95.

CRENSHAW, Martha. *The concept of revolutionary terrorism*. In: *The journal of conflict resolution*, vol. 16, no. 3, 1972. Pp 383-396.

DELAGE, Christian. *Cinéma, Histoire: La réappropriation des récits*. In: DELAGE, Christin (org.). *Vertigo: Esthétique et Histoire Du Cinéma: Le cinéma Face à l'Histoire*. Vertigo, no. 17, 1997

ECO, Umberto. *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana Univ. Press. 1976.

FERRO, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard, 1993.

\_\_\_\_\_. *Cinema and History, Marc Ferro in Interview with Serge Daney and Ignacio Ramonet*, in: WILSON, David (Ed.) *Cahiers du Cinéma - 1973-1978*. New York/London: Routledge, 2000, Vol. 4, pp 191-196

FRIEDMAN, George. *America's secret war: inside the hidden worldwide struggle between America and its enemies*. New York: Anchor Books, 2005.

FUKUYAMA, Francis. *O fim da História e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

GARDIES, René (org.). *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

GLASSNER, Barry. *The culture of fear*. New York: Basic Books, 2009.

GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens. De Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HERSH, Seymour. *Cadeia de Comando*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2004.

HOBBSBAWM, Eric. *A era do extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUNTINGTON, Samuel P. *O choque de civilizações e a recomposição da ordem mundial*. Rio de Janeiro: BIBLIEX, 1998.

JOHNSON, Paul, *A History of the American People*. New York: Harper, 1997.

KEMP, Philip. *Movies: from the silent classics of the silver screen to the digital 3-D era*. New York: Quittance, 2011.

KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: The psychological history of the german film*. Estados Unidos: Princeton University Press, 1974.

- L'HEUILLET, Hélène. *Aux sources du terrorisme. De la petite guerre aux attentats-suicides*. Paris: Fayard, 2009.
- LAQUEUR, Walter. *Uma historia del terrorismo*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- LIANG, Q. & XIANGSUI, W. *Unrestricted Warfare*. Beijing: PLA Literature and Arts Publishing House, 1999.
- LINEBARGER, Paul M.A. *Guerra psicológica*. Rio de Janeiro: BIBLIEX, 1962.
- LEFFLER, Melvyn P. *September 11 in retrospect: George W. Bush's Grand Strategy, Reconsidered*. Foreign Affairs, Set/out, 2011.
- MATELSKI, Marilyn J. e STREET, Nancy L. *War and film in America: historical and critical essays*. North Carolina: McFarland, 2003.
- MOCKAITS, Thomas R & RICH, Paul R. (orgs.). *Grand strategy in the war against terrorism*. Londres: Frank Cass, 2003.
- MONACO, James. *How to read a film*. New York: Oxford university press, 2009 (4ed.)
- NACOS, Brigitte L. *Terrorism/Counterterrorism and Media in the Age of Global Communication*. United Nations University Global Seminar Second Shimame-Yamaguchi Session "Terrorism—A Global Challenge", 5-8 August 2006.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The Oxford history of world cinema*. New York: Oxford university press, 1997.
- NOVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni, FIELGESON, Kristian (orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: EDUSP, 2009.
- PAXTON, Robert. *Anatomia do Fascismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- RASIC, Lynn e BLAIS, Allison. *A Place of Remembrance: official book of the National September 11 Memorial*. Washington D.C: National Geographic, 2011.
- RICE, Condoleezza. Por um equilíbrio de forças que favoreça a liberdade. 2002. <http://usinfo.state.gov/journals/itps/1202/ijpp/pj7-4rice.htm> Acesso em 14/02/2012.
- ROSENBAUM, Jonathan. *Movie wars: Hollywood and the media conspire to limit what films we can see*. Chicago: Capella books, 2000.
- SADER, Emir (Org.). *O mundo depois da queda*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- SCHLESINGER Jr., Arthur M. *Os Ciclos da História Americana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- SCHNEIDER, Steven Jay. *101 War movies you must see before you die*. London: Cassel Illustrated, 2009.

SÉMELIN, Jacques. *Purificar e destruir: usos políticos dos massacres e dos genocídios*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

SENNET, Ted. *Great Hollywood movies*. New York: Abradale books, 1986.

SILVA, F.C.T. *Introdução: as guerras e as revoluções no século XX*. In: SILVA, F.C.T (org). *Enciclopédia de guerras e revoluções do século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Elviesier, 2004.

\_\_\_\_\_. *O terrorismo de massas na nova ordem mundial: em busca de uma nova estratégia de segurança e defesa*. In: BRASIL. *Encontro de estudos: terrorismo*. Brasília, 2006.

\_\_\_\_\_ (et alli) (org.). *Terrorismo na América do Sul: uma ótica brasileira*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

\_\_\_\_\_. *Guerras e doutrinas militares no século XX e em face da Nova Ordem Mundial*. In: JOBIM, Nelson A. (et. alli). *Segurança Internacional: perspectivas brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

THACKRAH, J. R. *Dictionary of terrorism*. New York: Routledge, 2004.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: logística da percepção*. São Paulo: Boitempo, 2005.

WHITTAKER, David. *Terrorismo um retrato*. Rio de Janeiro: BIBLIEX, 2005.

*Sites consultados:*

<http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=terrorism.htm> Acesso em 15/02/2012.

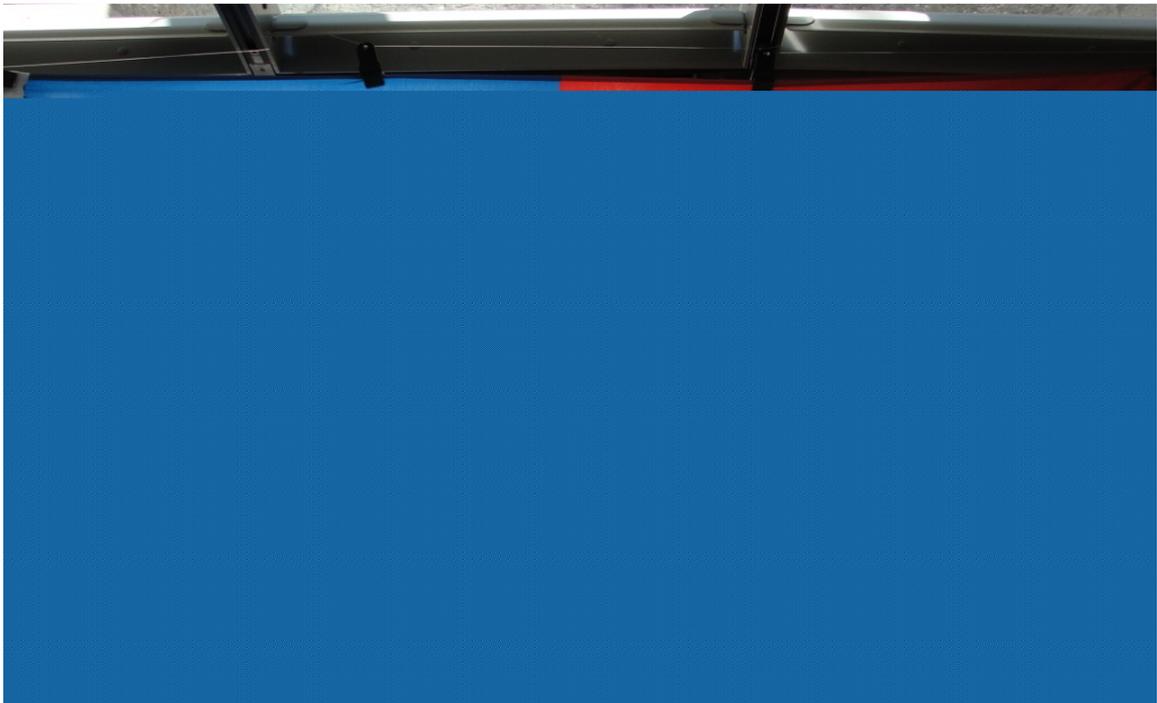
[www.movingimage.us](http://www.movingimage.us) Acesso em 15/02/2012.

[www.911memorial.org](http://www.911memorial.org) Acesso em 16/02/2012.

[www.dhs.us](http://www.dhs.us) Acesso em 16/02/2012.

## ANEXOS

Parte de metal da estrutura da torre sul do World Trade Center – Smithsonian National Museum of American History, Washington D.C, 26/11/2011. Acervo próprio.



Bandeira em homenagem ao 11 de Setembro feita por soldados americanos no Afeganistão – memorial das mulheres combatentes – Cemitério de Arlington, Washington D.C, 24/11/2011 . Acervo próprio.

Bandeira feita pelos reformadores do complexo do World Trade Center – New York, 02/12/2011. Acervo próprio.

Freedom tower em reforma. New York, 02/12/2011. Acervo Próprio

**Praça do memorial do 11 de Setembro com prédio do museu em construção. New York, 02/12/2012. Acervo próprio.**

**NEW YORK TIMES, 11/09/2011. P. 10CE.**

*Mohan's*  
Custom Tailors

Custom Made Suits at Retail Prices

**WE WILL  
NEVER FORGET  
SEPTEMBER 11, 2001**

*God Bless America*

Grand Central Place  
East 42nd St. Suite 1432, New York, NY 10165  
PH. 212.697.0050  
www.mohantailors.com mohansinc@aol.com

We Can Make Office and  
Sunday Appointments  
Please Call 201-488-2224  
for More Information.

Use of such imagery does not constitute an implied endorsement.

Remember, reflect upon, and honor the victims and sacrifices. • 9.11.2001 – 9.11.2011

PenFed.org • 800.247.5626

**NEW YORK TIMES, 11/09/2011. P. 17.**



We will roll up our sleeves.

We will move forward together.

We will overcome.

We will never forget.

A message from

