

O oriental enquanto ameaça uma análise da percepção dos estados unidos sobre o oriente médio a partir de filmes selecionados

*The oriental as threat
An analysis of the perception of the United States
on the Middle East based on selected films.*

Clara Aires

Resumo

A política externa dos Estados Unidos tomou rumos decisivos a partir dos atentados de 11 de setembro de 2001. A Guerra ao Terror lançada pelo governo Bush se baseou na ênfase da construção da representação dos povos orientais como uma ameaça terrorista. Essa construção pode ser percebida através dos filmes hollywoodianos produzidos nesta era, uma vez que filmes podem proporcionar um esclarecimento sobre o momento contemporâneo e os aspectos políticos, sociais, culturais e econômicos de uma era. A análise feita neste artigo é abordada pelas teorias de Said, que traz a base orientalista, e de Kellner, que fundamenta a crítica aos filmes hollywoodianos.

Palavras-chave: Construção de imagem. Terrorismo. Estados Unidos. Bush. Guerra ao Terror. Cinema hollywoodiano.

Abstract

The foreign policy of the United States has taken decisive directions since the terrorist attacks from September 11th of 2001. The War on Terror launched by the Bush government based itself on the emphasis of the construction of the representation of the Middle Eastern people as a terrorist threat. This construction can be seen through Hollywood movies produced on that era, since movies can provide an insight into the contemporary moment and the political, social, cultural and economic aspects of an era. The analysis made in this article has an approach in the theories of Said, that brings the orientalism basis, and of Kellner, which fundamentals the critics to the Hollywood movies.

Keywords: Image construction. Terrorism. United States. Bush. War on Terror. Hollywood cinema.

Introdução

Os ataques terroristas ocorridos em 11 de setembro de 2001 contra os Estados Unidos foram vistos como um grande marco na história recente do país e implicaram na mudança significativa da sua política externa, tendo como objetivo principal o combate ao terrorismo. Sob a égide do governo de George W. Bush, o terrorismo passa a ser a grande ameaça à sociedade estadunidense, assim como a todas as sociedades democráticas ocidentais, vinculado principalmente aos países do Oriente Médio.

A nova estratégia de segurança dos Estados Unidos muda a sua relação com os países islâmicos ou de maioria muçulmana, partindo do princípio de que o fundamentalismo islâmico é a principal ameaça à paz e à segurança internacional, como aponta Halliday (2005), e, com isso, acabando por vincular o terrorismo aos povos orientais mulçumanos. Surge então a formação de uma nova representação do oriental¹, não só por meio dos discursos políticos, mas se estendendo a âmbitos midiáticos. A caracterização ameaçadora do oriental se tornou popular na produção de filmes, principalmente a do cinema hollywoodiano².

Com tais apontamentos, este artigo consiste na análise de um conjunto de filmes que tratam do relacionamento entre Estados Unidos e Oriente Médio, com base no fundamento teórico da literatura pós-colonial, principalmente a partir dos argumentos de Edward Said (2003). Tendo como objeto de estudo a percepção dos Estados Unidos sobre os problemas do Oriente Médio, este artigo visa demonstrar como alguns filmes produzidos pelo cinema hollywoodiano reforçam, de um lado, a representação do oriental muçulmano enquanto ameaça e, de outro, a idealização dos Estados Unidos enquanto vítima de tais ações, deixando de lado o conturbado histórico dos países do Oriente Médio.

Após uma revisão da literatura teórica sobre por que explorar

1. Neste caso, para o propósito do artigo presente, entende-se por “oriental” a população árabe referente ao Oriente Médio, que possuem o islamismo como religião essencialmente predominante, sendo que, historicamente, a noção de uma sociedade árabe pode ser obtida às vésperas da aparição do islamismo nesta região, no século XII (CAHEN, 1977).

2. “Cinema hollywoodiano” é usado tradicionalmente para descrever as formas específicas de produção de filme dos Estados Unidos. Claramente, a geografia do país transcende a cidade de Hollywood, mas o termo procura definir aqueles filmes amplamente financiados e produzidos por companhias dos Estados Unidos, que seguem as convenções associadas com o cinema clássico de Hollywood (KELLNER, 2010).

filmes como forma de representação, assim como sobre o pós-colonialismo, os seguintes filmes que abordam o terrorismo como temática central serão analisados:

- Ameaça Terrorista (2010), escrito por Peter Woodward e dirigido por Gregor Jordan (AMEAÇA..., 2010);
- Rede de Mentiras (2008), uma adaptação do roteirista David Ignatius do livro de mesmo nome de William Monahan, dirigido por Ridley Scott; (REDE..., 2008); e
- Guerra ao Terror (2008), escrito pelo jornalista Mark Boal, baseado em suas experiências na guerra, e dirigido por Kathryn Bigelow (GUERRA..., 2008).

Trata-se de filmes cuja temática central é o terrorismo e como os Estados Unidos percebem e lidam com o problema. O interesse é verificar como uma determinada visão de mundo, propagada principalmente após os atentados de 11 de setembro de 2001, se traduz em outras formas de mídia e contribui para a afirmação das identidades destacadas.

A era Bush e o cinema hollywoodiano

George W. Bush assumiu a presidência dos Estados Unidos em janeiro de 2001, sucedendo a presidência de Bill Clinton, que representava o Partido Democrata e que governou o país desde 1993, logo após o fim da Guerra Fria. Representando o Partido Republicano, que se posiciona como um partido conservador, George W. Bush e seu vice-presidente Dick Cheney se mantiveram no poder até 2009, sob uma administração caracterizada como de extrema direita e influenciada pelo que se convencionou chamar pensamento neoconservador³.

Após os ataques terroristas ocorridos em 11 de setembro de 2001 contra os Estados Unidos, os quais causaram a destruição completa das Torres Gêmeas dentro do complexo empresarial do World Trade Center em Nova York e a destruição parcial da sede

3. O neoconservadorismo do governo de George W. Bush, defendido por figuras como Donald Rumsfeld (ex-secretário de Defesa) e Dick Cheney (ex-vice-presidente), se baseava num comportamento pró-ativo em questões de política internacional, argumentando que a expansão do poderio estadunidense seria uma responsabilidade do país, realizada de forma unilateral sempre que coalizões constrangessem o exercício do poder do país. Maiores informações sobre os neoconservadores podem ser encontradas em Teixeira (2007) e Monten (2005).

do Pentágono, em Washington, D.C., perpetrados pela organização terrorista al-Qaeda, a administração de Bush passou a impor severas restrições sobre as liberdades civis e começou uma desastrosa guerra no Iraque em nome da proteção dos Estados Unidos contra o terrorismo e armas de destruição em massa. Os ataques foram vistos como um grande marco na história recente do país que, a partir de então, passou a ter o combate ao terrorismo como uma de suas principais diretrizes em termos de política externa.

A partir desta data, foi atribuído ao terrorismo o sentido de uma ameaça perversa à sociedade estadunidense, que deveria ser combatida a qualquer custo. Dessa forma, o então presidente George W. Bush lançou a chamada Guerra ao Terror, com a intenção de encontrar Osama Bin Laden, principal mentor dos atentados, assim como desbaratar a al-Qaeda, impedindo, portanto, que novas ações terroristas pudessem ocorrer. Dentre as implicações de tal postura, tivemos efeitos externos e domésticos.

Certamente a principal exemplificação externa dessa postura foram as intervenções ao Afeganistão, em outubro de 2001, com o objetivo de derrubar o governo do Talibã, considerado cúmplice de Bin Laden, e ao Iraque, em março de 2003, cujo objetivo era retirar Saddam Hussein do poder, a partir de alegações do envolvimento do ditador com a al-Qaeda e com a produção de armas de destruição em massa. Internamente, a grande tradução dessa nova postura dos Estados Unidos foi a aprovação do Ato Patriota⁴, um decreto presidencial que, em prol da defesa do país na eventualidade de qualquer ameaça terrorista, podendo esta ser real ou não, suprimia partes das liberdades civis dos próprios cidadãos estadunidenses, na medida em que autorizava o governo a supervisionar movimentação bancária, correio eletrônico, dentre outras ações.

Assim se formava a agenda ultraconservadora de George W. Bush, impulsionando o militarismo e uma política externa unilateral agressiva, descartando as políticas civis e rompendo com o direito internacional em sua política de tortura, extradições irregulares e guerra preventiva. Neste momento, a principal ameaça foi o terrorismo transnacional e, para o governo dos Estados Unidos, qualquer país que abrigasse terroristas, ou os fornecesse alguma forma de suporte, seria considerado uma ameaça e, portanto, percebido

4. Também referido em editoriais brasileiros como Lei Patriótica, é a tradução de USA PATRIOT Act, acrônimo de Uniting Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act.

como inimigo da nação. Por outro lado, os países que apoiassem os Estados Unidos em busca da paz e da segurança contra o terrorismo seriam considerados seus aliados nesta nova empreitada. Assim, em apoio às novas políticas dos Estados Unidos, vários outros países também vieram a reforçar suas legislações antiterroristas. Dessa forma, vemos uma tentativa de impor uma visão maniqueísta para o campo da segurança internacional, na medida em que o mundo agora deveria se dividir entre aqueles que apoiam ou não a Guerra ao Terror.

Esta nova conjuntura sobre a segurança internacional afetou substancialmente o relacionamento dos Estados Unidos com outros países do mundo, em especial com aqueles do Oriente Médio. Podemos afirmar que, antes de 11 de setembro de 2001, a percepção geral do Ocidente, dos Estados Unidos em especial, sobre o Oriente Médio centrava-se em alguns pontos sensíveis, tais como: o conflito entre Israel e Palestina e a possibilidade da região ser controlada por regimes fundamentalistas contrários às diretrizes da política externa dos Estados Unidos; a questão humanitária, dado que os conflitos ali localizados causavam um grande número de mortes; e em questões relativas à boa governança, visto que muitos desses países apresentavam, segundo o governo estadunidense, problemas na esfera política, sobretudo relativos à natureza ditatorial dos regimes políticos. Contudo, a partir dos atentados de 2001, a principal forma de se enquadrar o Oriente Médio na estratégia de segurança dos Estados Unidos passa a ser mediante a Guerra ao Terror e a ideia de que o fundamentalismo muçulmano é a principal ameaça à paz e segurança internacional (HALLIDAY, 2005).

Esta nova representação do oriental como uma ameaça, assim como todos os aspectos políticos e ideológicos que caracterizam a administração do governo Bush na década de 2000, não se restringe ao âmbito político, mas é também transmitida para o restante do mundo por meio de várias formas de mídia, em especial pela indústria de filmes.

O cinema oferece a visão de uma perspectiva, reproduzindo modos convencionais de ver e experimentar o mundo ou permitindo que alguém observe coisas que não tenha visto ou experimentado. Os filmes dão um enquadramento ao mundo, retratando ação e movimento e, assim, fornecem panoramas de tempo e vistas da história. O cinema pode fornecer também uma visão mais crítica e profunda sobre os seres humanos, as relações sociais ou os proces-

sos históricos, assim como fazem muitos dos mais famosos filmes contemporâneos (KELLNER, 2010).

Os filmes, então, proporcionam um esclarecimento sobre o momento contemporâneo e os aspectos políticos, sociais, culturais e econômicos de uma era através de imagens, cenas e narrativas. Portanto, podem ser considerados como indicadores sociais especialmente esclarecedores das realidades históricas de uma era, dando uma expressão cinematográfica para as experiências sociais.

De acordo com Kellner (2010), o cinema contemporâneo de Hollywood pode ser interpretado como uma disputa de representações que reproduz conflitos sociais existentes e decodifica os discursos políticos da era que é representada. Ele evidencia que:

Existe uma série de temas recorrentes em muitos dos filmes principais e secundários de Hollywood das últimas décadas que articulam alguns dos eventos-chave e conflitos econômicos e sócio-políticos do momento. Muitos destes filmes ressoam com e podem ser interpretados dentro da história das disputas sociais e políticas e do contexto de seus períodos. Deste modo, filmes podem ajudar a interpretar a história social e política de uma era e a contextualização de filmes na sua matriz de reprodução, distribuição e recepção pode ajudar a esclarecer os múltiplos e, algumas vezes, contraditórios significados e efeitos de filmes, gêneros e produtores específicos (KELLNER, 2010, p. 12, tradução nossa)⁵.

Kellner (2010) também afirma que os filmes podem mostrar realidades sociais de uma época por uma representação direta de eventos e fenômenos ou então fornecer representações alegóricas que interpretam, comentam sobre e indiretamente retratam os aspectos de uma era. Respectivamente, estas representações se referem ao realismo cinematográfico, onde se tenta apresentar eventos e pessoas reais, e aos filmes alegóricos, que incluem gêneros de fantasia e terror que requerem interpretações informadas sobre as realidades sociais ou fantasias que estes filmes representem. Porém, mesmo se o filme tenta fazer uma retratação real de um evento ou

5. “[...] there are a number of recurring themes in many of the major and minor Hollywood films of the past decades, which articulate some of the key events and sociopolitical and economic conflicts of the time. Many of these films resonate with and can be read within the history of the social and political struggles and context of their period. In this way, film can help interpret the social and political history of an era, and contextualizing films in their matrix of production, distribution, and reception can help illuminate the multiple and sometimes contradictory meanings and effects of specific films, genres, and filmmakers.”

pessoa dentro do espectro do realismo cinematográfico, os filmes são meras interpretações das quais visões críticas das realidades sociais e históricas têm suas tendências idiossincráticas e ideológicas. Já os filmes alegóricos mostram uma história que pode ser interpretada para proporcionar uma introspecção sobre os eventos contemporâneos históricos, como uma forma figurativa de representação que transmite significados não-literais.

Em suma, os filmes são uma parte crucial da cultura contemporânea e estão embutidos por dimensões econômicas, políticas, sociais e culturais da era presente. As interpretações críticas de um filme produzido nos Estados Unidos podem ajudar a proporcionar uma compreensão sobre a cultura contemporânea desta população e, desse modo, contribuir para importantes debates sobre política e Estado, corporações e economia, crises econômicas e ambientais, terrorismo, guerra e militarismo, e ameaças à democracia. Filmes são, portanto, indicadores sociais especialmente esclarecedores das realidades históricas de uma era, visto que uma grande quantidade de capital é investida em sua pesquisa, produção e marketing. Produtores de filmes exploram os eventos, medos, fantasias e esperanças do contexto de uma era e dão uma expressão cinematográfica para estas realidades e experiências sociais (KELLNER, 2010).

Obras cinematográficas sobre questões como o terrorismo, a guerra, o militarismo, o meio-ambiente, direitos, entre outras, foram intensamente travadas na década de 2000 no terreno do cinema hollywoodiano. A partir desta base, podem-se explorar alguns dos conceitos da era Bush idealizados nos filmes produzidos a partir de 2001. O primeiro deles é como a produção de filmes caracteriza e generaliza o oriental como a nova ameaça internacional, enquanto que, ao mesmo tempo, posicionam a imagem do mundo ocidental – e, particularmente, a dos próprios Estados Unidos – como vítima das atrocidades advindas dos ataques terroristas, sem questionar as eventuais responsabilidades estadunidenses sobre a atual circunstância em que se encontram os países de maioria muçulmana do Oriente Médio.

Tal quadro não é privilégio da atual conjuntura sendo que uma situação similar ocorreu no período da Guerra Fria, momento em que os Estados Unidos se utilizavam de filmes para propagar uma visão maniqueísta do mundo bipolarizado, posicionando-se como o “lado correto” em relação à União Soviética. Assim, lembrando as ideias de

Nye (2004), este seria o exercício do poder brando⁶ dos Estados Unidos, que seria, em linhas gerais, a habilidade de um país em influenciar o comportamento de outros mediante meios culturais e ideológicos.

Lynch e Singh (2008) particularmente interpretam a Guerra ao Terror de Bush como a Segunda Guerra Fria, apontando a similaridade dos debates com a Guerra Fria do século passado, sendo que o inimigo deixou de ser o comunismo para ser o presente terrorismo. Nestas duas eras, de fato houve uma série de filmes populares que expunham grande violência, o que é considerado como uma marca para ambas (em especial na segunda administração de Bush-Cheney), sempre instigando o aspecto da visão maniqueísta em que os atores do lado “mau” seriam ora soviéticos comunistas, ora muçulmanos terroristas.

Filmes clássicos do cinema hollywoodiano a partir da década de 1960 ilustram claramente a guerra ao comunismo, expondo grandes heróis estadunidenses, assim como os três primeiros da série de filmes de *Rambo*⁷ (de 1982, 1985 e 1988), a trilogia *Braddock*⁸ (de 1984, 1985 e 1988) e o filme *Amanhecer Violento* (1984). Outra grande produção muito popular que condizia com este discurso dos Estados Unidos nesta época vem do cinema de seus aliados britânicos, com a saga de grande sucesso de *007*, que apresenta várias batalhas de James Bond, famoso espião da inteligência militar do Reino Unido, contra vilões comunistas. Já filmes produzidos a partir da década de 2000, durante o governo Bush, retratam por sua vez o terrorismo como a principal ameaça.

Estes filmes mais recentes mostram, portanto, a caracterização da política externa estadunidense na era Bush, expondo mais uma vez a vitimização dos Estados Unidos perante a ameaça de um novo inimigo: o terrorista. Neste caso, esta exposição se refere a todo o sentimento do conjunto populacional do país. O jornalista William Greider apresenta propriamente uma opinião sobre o sentimento dos estadunidenses sobre a guerra:

6. Joseph Nye (2004) divide o poder em dois tipos: além do poder brando (*soft power*), teríamos também o poder duro (*hard power*), que consiste no poderio econômico e bélico de um país.

7. Esta série de filmes ficou conhecida internacionalmente como *Rambo* após o lançamento das sequências do filme *First Blood* (ou *Rambo: Programado para Matar*, no Brasil), de 1982, que retrata a vida de um soldado estadunidense, veterano da guerra do Vietnã, personificado pelo ator Sylvester Stallone.

8. Originalmente, a trilogia que figura Chuck Norris como ator principal é mais conhecida como *Mission in Action*.

Minha própria suspeita é de que muitos americanos têm desfrutado a 'guerra ao terror' de Bush mais do que gostariam de admitir. O sentimento de medo pode ser estranhamente prazeroso, como participar de um thriller de ação na vida real, quando se é aliado ao combate imaginado com um país unificado de valentes patriotas. O enredo é simples - mocinhos contra as forças satânicas – e coloca de lado dúvidas e ambiguidades, como por que exatamente essas pessoas estão atrás de nós. Será que o nosso próprio comportamento no mundo tem alguma coisa a ver com isso? Não, eles nos ressentem porque somos tão virtuosos – amáveis, livres, ricos, democráticos. A competição, como enquadrada por Bush, convida os americanos a entrarem em um luxuoso sentido de auto-piedade – pobre América poderosa, tão inocente e tão má compreendida. O medo americano exagerado dos “outros” desconhecidos é talvez uma inversão inconsciente de suas alegações exageradas de poder (GREIDER 2004, apud LYNCH; SINGH, 2008, p. 84, tradução nossa)⁹.

Além disso, os filmes da década apresentam outras propriedades importantes das características do governo de George W. Bush. Mesmo sendo um Estado laico, a administração Bush é fortemente fundamentado na religião cristã. Sendo assim, o próprio Bush se torna desdenhoso de intelectuais e de pensamento crítico, privilegiando a emoção e a fé acima da razão, operando em um nível intuitivo. Este aspecto é bem relacionado com filmes religiosos, principalmente com o filme de Mel Gibson, *A Paixão de Cristo* (2004), que, assim como a administração Bush-Cheney, emprega uma tática de choque e pavor para dominar a sua audiência, operando também no nível emocional. Oprime faculdades racionais com suas imagens intensas e horríveis e com uma implacável violência. O filme manipula a sua audiência para um conceito de um maniqueísmo fundamentalista que divide o mundo numa batalha entre o bem e o mal. Fazendo um paralelo entre diretor e presidente, Kellner afirma:

Ambos Bush e Gibson são moralmente hipócritas e campeões na violência redentora na batalha pelo bem. Ambos são extremamente megalomaniacos, se vendo como veículos escolhidos por Deus,

9. “My own suspicion is that many Americans have enjoyed Bush’s ‘terror war’ more than they wish to admit. Feeling scared can be oddly pleasurable, like participating in a real-life action thriller, when one is allied in imagined combat with a united country of brave patriots. The plot line is simple – good guys against satanic forces – and pushes aside doubts and ambiguities, like why exactly these people are out to get us. Does our own behavior in the world have anything to do with it? No, they resent us because we are so virtuous – kind, free, wealthy, democratic. The contest, as framed by Bush, invites Americans to indulge in a luxurious sense of self-pity – poor, powerful America, so innocent and yet so misunderstood. America’s exaggerated fear of unknown ‘others’ is perhaps an unconscious inversion of its exaggerated claims of power.”

porém frequentemente parecem confusos e inarticulados quando confrontados com questões difíceis (possivelmente devido a anos de abuso excessivo de drogas e álcool que debilitaram suas faculdades cognitivas. Cada um implanta seu poder político ou cultural para avançar os fins de sua versão conservadora de cristianismo, possivelmente com efeitos altamente controversos. E ambos foram acusados de falsidade e uma relação puramente instrumental com a verdade, usando linguagem para se justificarem, qualquer que seja a veracidade das suas afirmações (KELLNER, 2010, p. 6, tradução nossa)¹⁰.

A vingança fora da lei tomada pela administração de Bush-Cheney acabou se tornando similar às ações de seus piores inimigos na medida em que recorreram à construção de falsas evidências, rendição, tortura e assassinato. A violência e a brutalidade da era podem ser demonstradas em um ciclo de filmes de terror que explicitamente apresentam tortura, como as sagas de *Jogos Mortais* e de *O Albergue*. Este tipo de filme apresenta problemáticas ideológicas que revelam a retratação de fenômenos como violência e torturas extremas.

Em particular, na saga de *Jogos Mortais* são representados mecanismos de tortura elaborados para punir o “mal” de várias maneiras, assim como a administração Bush-Cheney construía aparatos de tortura no Afeganistão, no Iraque e em Guantánamo. Além disso, é apresentada a visão do conceito darwinista de “matar ou ser morto”, assim como uma moralidade antidrogas, enquanto que, no mundo real, os Estados Unidos bateram um número recorde de presos por posse de drogas.

Percebe-se que atividades extremas foram legitimadas por um apelo imprudente a uma maior moralidade. Bush e Cheney tentaram fazer com que o público aceitasse a doutrina da tortura, da guerra preventiva e da intervenção militar feroz, fazendo a população acreditar que seria pela causa do “bem” porque estaria a punir o “mal”. Por dentro desta mentalidade, o governo de Bush negava a sua própria tendência agressiva e violenta. Estes filmes, portanto, retratam um diagnóstico perspicaz das características mais hediondas da so-

10. “Both Bush and Gibson are morally self-righteous and champion redemptive violence in the struggle for good. Both are extremely megalomaniac, seeing themselves as chosen vehicles of God, yet often appear addled and inarticulate when confronted with difficult questions (possibly due to years of excessive drug and alcohol abuse that impaired their cognitive faculties). Each deploys his political or cultural power to advance the ends of his conservative version of Christianity, arguably with highly controversial effects. And both have been accused of mendacity and a purely instrumental relation to truth, using language to justify themselves, whatever the veracity of their claims.”

cidade estadunidense, demonstrando a nocividade e loucura dos extremistas da direita governando o país (KELLNER, 2010).

Filmes mais fantasiosos e clássicos também podem apresentar uma alegoria às ações da administração do governo Bush, através de uma comparação informada do filme com o contexto político em que foi produzido. Kellner (2010) aponta como exemplo a famosa trilogia moderna de *Batman* (de 2005, 2008, e 2012). A trilogia revela um governo completamente corrupto, concomitante com a paralisia dos sistemas econômico, político e legal, o que se aproxima do caso do final da era da administração Bush. Além disso, ao apresentar a lógica de que, se o inimigo é absolutamente perverso, qualquer ação para destruí-lo é benéfica, os filmes aparentam legitimar a política da administração Bush-Cheney contra o terrorismo. O filme retrata um cenário em que o personagem principal passa para o “lado obscuro” para combater o terror e, por isso, recebe críticas dos liberais por perseguir a sua política impopular, porém tomada como necessária, de tortura e vigilância, sendo esta a mesma caracterização que o governo de Bush tenta repassar.

Para além disso, filmes que ganharam o Academy Award¹¹ dos últimos três anos da administração Bush, como *Crash – No Limite* (2004) e *Onde os Fracos Não Têm Vez* (2007), refletem uma era regida pela ansiedade, um momento em que eventos aparentam estar fora de controle, a violência se mostra excessiva e as inseguranças sócio-econômicas e crises estão se intensificando. Já a premiação de filmes de produção internacional do ano de 2009, como *Quem Quer Ser um Milionário?* (2008), podem ser interpretados como um repúdio feroz dos anos de Bush-Cheney e uma adoção da visão de Obama sobre diversidade, progressismo e esperança (KELLNER, 2010).

A interpretação dessas premiações sobre a era política constitui na rejeição do nacionalismo restrito e do chauvinismo dos anos Bush-Cheney após oito anos de uma ideologia conservadora unidimensional e uma administração e cultura sintonizadas no poder e na riqueza.

Finalmente, percebe-se como os contextos e conteúdos dos filmes do cinema hollywoodiano são drasticamente influenciados pela mudança dos assuntos na política externa do governo dos Estados Unidos, demonstrando que constituem a representação da era política, social e econômica em que se encontram. O cinema

11. Premiação estadunidense de filmes, mais conhecida como pelo próprio nome do prêmio: Oscar.

pode fazer representações diretas ou retratar alegorias interpretativas do governo. Pode também demonstrar uma crítica às políticas feitas, como vários filmes da década de 2000 que criticaram a violência excessiva da administração Bush-Cheney, ou então tentar fortificar e legitimar as ideologias postas pelo governo. A escolha entre a crítica e a legitimação do governo expressa a própria divisão política dos produtores destes filmes. No entanto, a esfera da produção do cinema hollywoodiano sempre poderá gerar variadas interpretações e críticas sobre o contexto da política do governo em questão, assim como se sucedeu em toda a era Bush. Assim sendo, é importante analisar a transição da construção da imagem do oriental na política externa dos Estados Unidos e como isso afeta a sua representação nos filmes do cinema hollywoodiano.

Em sua obra sobre o Orientalismo, Said (2003) aponta que não é possível dissociar o conhecimento ocidental sobre as sociedades orientais do fato de que foram potências europeias que conquistaram e colonizaram tais regiões e que esses colonizadores acreditavam na sua superioridade inata frente aos orientais. Sendo assim, o autor argumenta que os conhecimentos produzidos nessas circunstâncias não tinham tanto interesse em serem representações factíveis sobre essas sociedades, mas eram mais observações possibilitadas pelo uso da violência e que permitiam a exploração e o domínio sobre esses povos.

Dessa forma, o que surge das obras orientalistas analisadas pelo autor é uma construção relacional das identidades. Para além de uma representação que destaca a absoluta diferença entre ocidentais e orientais, há também a crença de que os primeiros são racionais, desenvolvidos e civilizados, enquanto que os últimos são irracionais, subdesenvolvidos e, conseqüentemente, inferiores. Ou seja, a construção das identidades ocidentais e orientais depende sempre de uma superioridade posicional que inevitavelmente irá colocar o ocidental em toda uma série de relações possíveis com o Oriente, sem que o último jamais possuirá a vantagem relativa: “[...] o Oriente que aparece no Orientalismo, portanto, é um sistema de representações enquadrado por todo um conjunto de forças que introduziram o Oriente na cultura ocidental, na consciência ocidental e, mais tarde, no império ocidental” (SAID, 2003, p. 209).

É importante destacar que, para Said (2003), o Orientalismo não é apenas um mecanismo a serviço do poder, mas que deve ser entendido como um conjunto de coações e limitações ao

pensamento, partindo de uma terminante distinção entre o Ocidente e o Oriente, a qual era compartilhada não apenas por aqueles no poder, mas também por escritores e romancistas, dentre outros. De acordo com o autor, com a alteração do centro hegemônico do sistema internacional para os Estados Unidos, esta nova potência irá retomar a visão de supremacia ocidental, trazendo consigo os antigos preconceitos proclamados por esta perspectiva.

A partir de então, tal visão encontraria na indústria cinematográfica do país um meio eficiente para sua expansão, reproduzindo assim a superioridade da identidade dos Estados Unidos frente a outras regiões do mundo, especificamente ao Oriente Médio. No entanto, a imagem do oriental começa a sofrer mudanças em relação à imagem clássica da época do colonialismo. De acordo com Said (2003), o oriental começa a obter uma caracterização mais ameaçadora a partir do momento em que a imagem dos judeus como os causadores dos problemas ocidentais começa a se deslocar para os povos do Oriente Médio a partir do fim da Segunda Guerra Mundial:

Desde a Segunda Guerra e, de modo mais observável, após cada uma das guerras árabe-israelenses, o muçulmano árabe tornou-se uma figura na cultura popular americana, ao mesmo tempo que, no mundo acadêmico, no mundo dos planejadores da política e no mundo dos negócios, muita atenção é dedicada ao árabe. Isso simboliza uma importante mudança na configuração internacional de forças. A França e a Inglaterra não ocupam mais o centro do palco na política mundial; o império americano tirou a ambos do lugar. Uma vasta trama de interesses liga hoje todas as partes do antigo mundo colonial aos Estados Unidos [...]. O conhecimento maciço, quase material, armazenado nos anais do orientalismo europeu moderno [...], foi dissolvido e apresentado em novas formas. Uma ampla variedade de representações híbridas do Oriente assola hoje a cultura (SAID, 2003, p. 289).

Com os atentados de 11 de setembro de 2001, a imagem de inimigo ameaçador dada ao oriental é completamente construída. Se tomarmos como referência os filmes feitos nos Estados Unidos a partir de então com a temática “terrorismo” ou Oriente Médio em geral, percebe-se que alguns deles reforçam essa visão dicotômica entre um Oriente visto como perigoso e um Ocidente, com especial ênfase nos Estados Unidos, como vítimas das suas agressões e atrocidades.

Dois conceitos podem ser extraídos a partir desta perspectiva. Primeiramente, também tendo como base toda a história dos Esta-

dos Unidos e a sua relação com as guerras que travou até o século XXI, compreende-se que a visão da ameaça à paz e à segurança desta nação é algo que sempre vem de fora, de seu exterior, marcando-os como as únicas vítimas e legitimando quaisquer ações a serem tomadas com vistas a acabar com o problema. Em segundo lugar, percebe-se uma lógica de contraposição a partir das imagens de representação do ocidental e do oriental, em que, no caso, os Estados Unidos necessitam de um contraponto malicioso e ameaçador para poder se declarar como aquele que é vitimizado e moralmente correto – ou seja, não existe o bem sem o mal.

Dessa forma, a partir dos atentados de 2001, os Estados Unidos empregam mais assiduamente o argumento da irracionalidade para com os orientais, apontando o caráter fundamentalista da sua religião islâmica como proposta para a sua característica de inimigo ameaçador. Sendo que, dessa forma, continuam se portando como a superioridade ocidental.

Análise cinematográfica

O filme *Ameaça Terrorista* apresenta um thriller¹² centrado entre uma agente do FBI, um ex-agente do serviço secreto e um terrorista mulçumano. Após divulgar um vídeo na mídia relatando que havia instalado três bombas nucleares em três grandes cidades dos Estados Unidos, o operante da Força Delta (unidade anti-terrorista dos Estados Unidos) e especialista em bombas Steve Arthur Younger, que clama por ser reconhecido pelo seu nome islâmico Yusuf Atta Mohammed, interpretado por Michael Sheen, se deixa ser localizado e apanhado pelas forças armadas do país propositalmente, certo de suas intenções. A agente especial Helen Brody, líder de uma equipe anti-terrorista do FBI, interpretada por Carrie-Anne Moss, é designada ao processo de interrogação de Yusuf, tendo apenas dois dias para encontrar as bombas antes que detonem. No entanto, a fim de conseguir extrair as informações necessárias, também é colocado no caso um ex-militar que fora interrogador para o serviço secreto estadunidense e estava sob proteção governamental, o qual faz uso de táticas de tortura e cuja identidade é desconhecida, mas atende pelo codinome H, interpretado por Samuel L. Jackson.

12. Por thriller normalmente se deduz um filme com um enredo de ação, geralmente envolvendo crimes ou espionagem.

Yusuf se deixa ser capturado mesmo entendendo que a tortura é uma prática utilizada pela Guerra ao Terror. A princípio, Brody assevera que a prática é ilegal, ineficiente e foge à integridade das leis sociais e princípios morais, tentando não permitir que a tortura física aconteça. Todavia, sem a autoridade para impedir que Yusuf seja torturado, Brody acaba desempenhando, em conjunto com H, a clássica relação dicotômica dos papéis de policial bondoso e policial malévolo. O filme é repleto de cenas fortes e chocantes de violência física desde o início, porém o suspeito terrorista resiste à maioria da tortura realizada por H, até que revela o local de uma bomba a Brody. No entanto, fora uma informação falsa que levou a equipe a ativar uma bomba em um prédio próximo. Em fúria, Brody volta a Yusuf disposta a extorquir as localizações das bombas através da agressão, fazendo com que ele revele suas verdadeiras opiniões sobre as ações coercitivas da política externa dos Estados Unidos sobre os países islâmicos. A partir de então, Brody, que era caracterizada como a única pessoa da equipe com decência moral, é forçada a concordar que a tortura e violência devem ser utilizadas como meio para se atingir os resultados desejados.

Este filme apresenta, assim, os aspectos do uso da prática da tortura e da violência estatal, assim como da construção tanto da imagem dos Estados Unidos quanto do oriental muçumano, porém sem qualquer neutralidade. Com cenas impactantes de violência física, onde os métodos brutais de H ultrapassam limites morais, mas obtêm resultados, o filme deixa a entender que a tortura é um método eficaz e que, portanto, deve ser praticado pelo governo. Os Estados Unidos são vistos como um país vítima das ações terroristas e alvo potencial de atentados, enquanto o oriental muçumano é visto como aquele que deseja se vingar das intervenções dos Estados Unidos sobre o seu povo.

O que mais se destaca em *Ameaça Terrorista* é o diálogo entre certo e errado, enquanto a personagem Brody se encontra numa situação em que deve questionar suas premissas mais básicas sobre o medo e a paranoia e sobre a força e a crueldade. A partir da demonstração da eficácia e da aceitação da prática da violência física como a única forma de se conseguir resultados, o filme recupera o argumento maquiavélico de que os fins justificam os meios, demonstrando uma emersão de uma barbárie pró-tortura. Neste caso, a violência, mesmo que cruel, é vista como necessária para reprimir a ameaça externa aos Estados Unidos, a fim de proteger

a nação e a tradição estadunidense, partindo do princípio de que a segurança se figura acima da própria integridade.

O filme *Rede de Mentiras* também apresenta um thriller, de espionagem e ações militares anti-terroristas, porém, ao contrário de *Ameaça Terrorista*, a partir de uma posição crítica sobre os aspectos da Guerra ao Terror. A trama se concentra na missão de um agente secreto da Agência Central de Inteligência (CIA, em inglês) dos Estados Unidos, Roger Ferris, interpretado por Leonardo DiCaprio, no Oriente Médio. Sob ordens do chefe da divisão da CIA no Oriente Médio, Ed Hoffman, interpretado por Russel Crowe, ao descobrir informações de planos de ataques terroristas de um líder de uma organização terrorista vinculada com a al-Qaeda que poderia estar operando na Jordânia, Ferris se concentra em localizar e deter o líder destes ataques.

O filme se inicia com a produção de um vídeo, onde este líder terrorista, al-Saleem, protagonizado por Alon Abutbul, avisa que irá prosseguir com atentados terroristas pelos Estados Unidos e pela Europa, com o objetivo de vingar as guerras estadunidenses no mundo muçumano. Logo em seguida, exhibe-se um atentado em Manchester, na Inglaterra, em que três muçumanos explodem um prédio. Percebe-se que o filme procura, doravante, vincular a ação terrorista aos muçumanos a partir de cenas impactantes, contemplando ambos desde o início, auxiliadas por mecanismos visuais e auditivos, como o figurino e a trilha sonora.

Rede de Mentiras, como um filme de ação e espionagem, expressa a violência e a tortura realizada pela política da Guerra ao Terror nas nações do Oriente Médio, as expondo como uma região inteiramente propícia a abrigar organizações terroristas, demonstrado pelos resultados das investigações do personagem principal, Ferris. Além disso, as suas investigações também mostram as características deste novo tipo de guerra e o seu contexto tecnológico em que há o uso de alta tecnologia nas convenções do gênero de espionagem, tais como fotos de vigilância de aviões de espionagem de alta altitude.

No entanto, o personagem Ed Hoffman desempenha uma peça chave na crítica às políticas da Guerra ao Terror ao representar a própria imagem dos Estados Unidos, que realiza a construção tanto da sua própria identidade quanto da identidade do oriental. Em uma cena ainda no início do filme, Hoffman faz a seguinte declaração sobre os orientais muçumanos em seu ambiente de trabalho:

O que estamos lidando com aqui é potencialmente um conflito global que requer conhecimento constante a fim de se reprimir.

[...] O que eu preciso que vocês compreendam plenamente é que essas pessoas não querem negociar. De modo algum. Eles querem o califado universal estabelecido em toda a face da Terra e todos os infiéis convertidos ou mortos. Então, o que mudou é que o nosso suposto inimigo não sofisticado começou a se harmonizar com a verdade não sofisticada de que somos um alvo fácil. Nós somos um alvo fácil e o nosso mundo como o conhecemos é bem mais simples de se colocar um fim do que você poderia imaginar. Tiramos o nosso pé da garganta desse inimigo por um minuto e nosso mundo muda completamente (REDE..., 2008, tradução nossa)¹³.

O filme mostra então que o governo estadunidense retrata o oriental novamente como uma grande ameaça de origem maligna, enquanto o próprio país é retratado como a grande vítima e alvo em potencial. Por outro lado, o que ajuda a basear a sua crítica, o filme também demonstra em certas cenas uma humanização do oriental, que pode não ter ou não querer ter nenhum tipo de vínculo ao terrorismo. Ou seja, *Rede de Mentiras* tenta desmantelar o sentido de que o islamismo está intrinsecamente conectado ao terrorismo, como a Guerra ao Terror tentou reforçar.

Além disso, outro aspecto retratado sobre a construção das identidades é a diferença cultural entre o ocidental e o oriental a partir do romance de Ferris com uma enfermeira muçumana local de Amman, na Jordânia, chamada Aisha, interpretada por Golshifteh Farahani. O filme apresenta a dificuldade de aceitação de um relacionamento amoroso entre essas culturas, por ambos os lados. A partir de uma identidade construída diametralmente oposta a sua, portanto, percebe-se que é árduo acolher uma afinidade entre elas.

Outra cena crítica importante é o encontro de Hoffman com o chefe de inteligência e diretor da Direção Geral de Inteligência da Jordânia, Hani Salaam, protagonizado por Mark Strong. Hoffman tenta se utilizar do poder político de influência dos Estados Unidos para pressionar o seu aliado jordaniano a cooperar com os seus planos para encontrar o líder terrorista, expondo uma urgência com o assunto e impaciência com os trâmites diplomáticos. Assim, o filme tenta representar a unilateralidade política dos Estados Unidos,

13. "What we're dealing with here is potentially a global conflagration that requires constant diligence in order to suppress. [...] What I need you to fully understand is that these people, they do not want to negotiate. Not at all. They want the universal caliphate established across the face of Earth and they want every infidel converted or dead. So, what's changed is that our allegedly unsophisticated enemy has caught on to the factually unsophisticated truth: we're an easy target. We are an easy target and our world as we know it is a lot simpler to put to an end than you might think. We take our foot off the throat of this enemy for one minute, and our world changes completely."

que tenta se utilizar de todos os meios possíveis a partir da sua influência para atingir os seus próprios resultados.

Rede de Mentiras é então caracterizado como um filme crítico, já que retrata o personagem principal, Ferris, como um homem que passou a rejeitar a guerra do Iraque e o papel da CIA na mesma. Hoffman, retratado como o seu inverso e representando o papel dos próprios Estados Unidos, é colocado como um agente impiedosamente lógico e descrito como um homem impaciente, com fome de poder e ganancioso. Uma citação do poeta Wystan Hugh Auden mostrada antes do início do filme simboliza esta crítica:

Eu e o público sabemos
O que os alunos aprendem,
Aqueles a quem o mal é feito
Fazem o mal em troca (AUDEN, 1939; apud REDE..., 2008,
tradução nossa)¹⁴.

O filme *Guerra ao Terror* já não mais trata de espionagem ou da mera ameaça que o terrorismo representa, mas da guerra de fato, apresentando a vida e o vício de um soldado na guerra. O filme mostra a rotina de um grupo de soldados estadunidenses que integram um esquadrão antibombas na pós-intervenção do Iraque. Assim, a partir do cenário da guerra do Iraque, apresenta os conflitos do Oriente Médio sob a perspectiva dos soldados, que a testemunham em primeira mão.

Enquanto a equipe de elite da artilharia de neutralização de materiais explosivos do exército percorre as ruas de Bagdá, enfrentam uma ameaça constante e comum de serem abatidos por bombas escondidas. O filme então tenta expor o perigoso trabalho do exército para tornar a cidade um lugar mais seguro, apresentando o sargento de primeira classe William James, protagonizado por Jeremy Renner, como o personagem principal, com seus métodos não ortodoxos e negligentes de lidar com seu trabalho.

O enredo da história é basicamente focado nas operações de desarmamento de bombas do esquadrão. Assim, um dos aspectos mais importantes que contribui com a influência deste filme sobre a opinião pública na Guerra do Iraque vem a partir da fotografia e da produção de cenas impactantes essenciais para que uma pessoa

14. "I and the public know
What all schoolchildren learn,
Those to whom evil is done
Do evil in return."

se sinta praticamente dentro da realidade do filme. Com base na perspectiva da visão do soldado na guerra, no sofrimento, perigo e risco aos quais estão situados, a guerra e a ameaça que representa se tornam reais e presentes de fato para a população que não tem o contato cotidiano com ela, e não só mais na idealização que o terror gera. Os seis *Oscars* que ganhou como prêmios do Academy Awards de 2009, sendo que foi nomeado a seis categorias, mostra o sucesso que *Guerra ao Terror* fez na nação estadunidense, aumentando o ser poder de influência frente à opinião pública.

Este filme colabora para a construção da identidade do Iraque como um Estado pária e do oriental em si como uma ameaça constante, e da identidade dos Estados Unidos como o país libertador, que enfrenta os perigos postos para libertar a nação muçumana do terrorismo, mas, mais que isso, colabora para a fixação do sentido da necessidade da Guerra ao Terror, a partir do choque da realidade da guerra em andamento que leva aos cidadãos estadunidenses. Além disso, ainda colabora a entender que a contribuição pessoal no exército estadunidense é essencial para ajudar com que os Estados Unidos atinjam o seus objetivos beneficentes de libertação do terror de uma nação.

Conclusão

A partir da perspectiva de análise cinematográfica de Kellner (2010) e da contribuição teórica de Said (2003) sobre a construção da identidade entre ocidente e oriente, percebe-se como as representações construídas pelo cinema hollywoodiano são influenciadas pela política internacional, assim como têm impactos concretos sobre ela. Dois dos filmes analisados, *Ameaça Terrorista* e *Guerra ao Terror*, mostram como este tipo de mídia pode contribuir para a aceitação, legitimação e normalização das práticas da Guerra ao Terror da administração do governo de George W. Bush a partir da construção maniqueísta e essencialista da identidade do oriental como uma ameaça perigosa, restringindo as causas do terrorismo a um fundamentalismo muçulmano, e da identidade dos Estados Unidos como o seu alvo potencial, além da reafirmação da centralidade do terrorismo enquanto ameaça à paz e a segurança internacional, auxiliando na normalização das práticas violentas da Guerra ao Terror. No caso do filme *Rede de Mentiras*, que possui uma visão crítica sobre esta política, é possível verificar como determinadas

visões de mundo são traduzidas e codificadas nesse tipo de mídia, reproduzindo as visões que corroboram com as atividades da política externa dos Estados Unidos.

Dessa forma, demonstra-se como é importante sempre observar o cinema a partir de um olhar crítico, analisando o contexto político, econômico e social do momento em que foram produzidos os filmes para que se possa obter um esclarecimento sobre a significância que tentam levar ao telespectador. A partir do recorte temático da produção dos filmes, pode-se perceber e constatar os aspectos que compõem a era em que está inserido em vários âmbitos, inclusive sobre a política externa de países como os Estados Unidos, assim como demonstrado neste artigo. Entende-se, portanto, que a análise do conteúdo midiático dos filmes é um objeto significativa para a análise das próprias Relações Internacionais.

Referências

AMEAÇA terrorista. Estados Unidos: Lleju Productions, 2010. 1 DVD (136min): son., color.; [Título original: Unthinkable]

CAHEN, Claude. **L'Islam, des origines au début de l'Empire Ottoman**. Paris: Hachette, 1977.

GUERRA ao terror. **Estados Unidos**: De Line Pictures, 2008. 1 DVD (131 min): son., color. [Título original: The Hurt Locker].

HALLIDAY, Fred. **The Middle East in international relations: power, politics and ideology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

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

LYNCH, Timothy J.; SINGH, Robert S. **After Bush: the case for continuity in american foreign policy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MONTEN, Jonathan. The roots of the Bush doctrine: power, nationalism, and democracy promotion in U.S. strategy. **International Security**, v. 29, n. 4, p. 112-156, 2005.

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

REDE de mentiras. **Estados Unidos**: Kathryn Bigelow, 2008. 1 DVD (128 min): son., color. [Título original: Body of Lies].

SAID, Edward. **Orientalism: western conceptions of the Orient**. London: Penguin Books Ltd., 2003.

TEIXEIRA, Carlos Gustavo P. **O pensamento neoconservador em política externa nos Estados Unidos**. São Paulo: PUC-SP, 2007.