BOLETIM HISTORIAR
ISSN 2357-9145

GETEMPO.ORG

Desumanizar para conquistar: uma análise da construção da imagem do terrorista como inimigo no Cinema

Andrey Augusto Ribeiro dos Santos[I]

Resumo: Este trabalho busca fazer uma análise do desenvolvimento da imagem do terrorista como inimigo no cinema. Já é bem conhecida a função do cinema como ferramenta em disputas políticas, principalmente através do uso da construção de maniqueísmos para buscar legitimidade e apoio junto ao público. Neste sentido, se torna interessante observar como o personagem do terrorista se insere nesta dinâmica, considerando como este rótulo tem uma conotação negativa nas arenas políticas. Assim, este trabalho analisa o histórico das construções de personagens terroristas em um grupo de filmes, buscando evidenciar como estas estiveram ligadas a disputas políticas que se desenrolaram principalmente no contexto internacional. Além disto, busca construir uma lista de filmes que pode ser utilizada para análises mais aprofundadas sobre este tema.

Palavras-chave: Terrorismo; Cinema; Política Internacional.

Dehumanize to conquer: an analysis of the construction of the image of the terrorist as an enemy in Cinema

Abstract: This work seeks to analyze the development of the image of the terrorist as an enemy in cinema. The function of cinema as a tool in political disputes is already well known, mainly through the use of the construction of Manichaeisms to seek legitimacy and support from the public. In this sense, it becomes interesting to observe how the terrorist character fits into this dynamic, considering how this label has a negative connotation in political arenas. Therefore, this work analyzes the history of the construction of terrorist characters in a group of films, seeking to highlight how these were linked to political disputes that took place mainly in the international context. Furthermore, it seeks to build a list of films that can be used for more in-depth analysis on this topic.

Keywords: Terrorism; Movie theater; International Politics.

DESUMANIZAR PARA CONQUISTAR: UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO TERRORISTA COMO INIMIGO NO CINEMA

DOS SANTOS, A. A. R.

Introdução

Este trabalho busca fazer uma análise do desenvolvimento da imagem do terrorista como inimigo no cinema. Ao olharmos para o desenvolvimento histórico do terrorismo fica evidente a sua utilização nas arenas políticas para deslegitimar um adversário e justificar tanto uma causa quanto a expansão do poder de repressão estatal sobre liberdades democráticas. Logo, o rótulo de terrorista se tornou algo que qualquer grupo busca evitar, um termo com uma conotação extremamente negativa em qualquer contexto atual.

Seguindo esta lógica o personagem do terrorista foi inserido no cinema seguindo dinâmicas que incluíram anteriormente outros estereótipos negativos, como o nazista e o soviético. Ou seja, por meio de produções fílmicas que abordam estes personagens buscou-se construir um inimigo, geralmente retratado de uma maneira desumanizada e que representa o outro, em detrimento de um herói, que defenderá valores, modos de vida e posições políticas de um ator desta arena política que tenta legitimar sua causa.

Foi considerando esta dinâmica que este trabalho foi pensado. Assim, foi feito um levantamento de um grupo de filmes que abordam enredos nos quais aparecem personagens terroristas, buscando demonstrar como a construção destes esteve ligada a conflitos no contexto internacional, com a sua conotação ruim sendo utilizada para legitimar posicionamentos e empreendimentos políticos e militares, principalmente estadunidenses; criticar atores e grupos envolvidos com políticas antiterrorismo no cenário internacional; bem como constatar mudanças de cenários e sensações referentes a Segurança.

Neste exercício, outro personagem muito importante é o do agente contraterrorismo. Este geralmente é construído como contraparte do terrorista, sendo o herói que defende valores superiores e busca impedir as ações nocivas do vilão, representando aqueles que supostamente seriam o "bem" nesta disputa. Assim como o personagem terrorista, observar as transformações ocorridas na construção destes personagens é interessante e se mostra como um exercício quase indispensável, pensando nos objetivos colocados aqui.

Com isto, o texto inicia fazendo um apanhado rápido dos usos políticos do cinema, que já ocorrem basicamente desde o seu nascimento, no inicio do século XX, quando foi utilizado por nazistas, soviéticos e estadunidenses como um forte instrumento de propaganda, o que iniciou o modelo utilizado para a posteridade. Em seguida, faz-se a análise do corpus de filmes reunidos para este trabalho, demonstrando como personagens terroristas e agentes contraterrorismo trouxeram consigo para as telas do cinema questões relacionadas a política internacional do período no qual foram criados.

O cinema como ferramenta política na produção do Inimigo

A utilização política do cinema praticamente nasceu junto com ele, para demonstrar isto Ferro cita uma reconstituição de 1901 de uma ação terrorista dos boxers[II] feita pelos ingleses, que deixava clara a desconfiança deste país com o grupo. Porém, o grande impulso veio com a Primeira Grande Guerra, mesmo que antes disto já houvessem registros de câmeras filmando personagens e acontecimentos, principalmente relacionados às famílias reais.

Neste período os filmes de teor propagandístico se multiplicaram, com o incentivo dos serviços cinematográficos militares e apoiados por empresas privadas. No entanto, a principal função da câmera ainda era a captura do real, seu registro, particularmente do armamento inimigo. Foi para isto que os alemães instalaram câmeras automáticas nas trincheiras, capturando imagens de soldados franceses e ingleses no momento de suas mortes[III].

Mesmo com o desenvolvimento do cinema jornalístico nos países industriais entre 1914 e 1918 a função do cinema ainda não havia sido analisada seriamente, isso também dizia respeito ao seu status frente a sociedade nesta época. Por um lado era considerado como tecnologia de vanguarda, instrumento capaz de registrar o movimento e aquilo que os olhos não podem ver. Por outro, era ignorado como objeto cultural, já que pelo fato de ser produzido por uma máquina não era considerado arte ou documento.

Assim, nazistas e soviéticos foram os primeiros a encarar o cinema em sua amplitude, dando-lhe estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda e da cultura. Na URSS, Leon Trótsky (1879-1940) e Anatóli Lunatcharsky (1875-1933) perceberam seu potencial como arma de propaganda, no entanto, os bolcheviques, como homens das letras e analistas dos textos, não deram verdadeiro espaço para o filme em suas preocupações. Os soviéticos só colonizaram de fato a produção cinematográfica por volta de 1927 e 1928, sob o governo de Stálin, e mesmo assim seu sistema de censura ainda se prendeu muito ao escrito, o cinema como objeto cultural eminente não era privilegiado[IV].

Foi o governo nazista quem realmente privilegiou a produção cinematográfica. Após a tomada do poder eles não utilizaram produções fílmicas apenas como instrumento de propaganda, mas como meio de informação, o que os dotou com uma cultura paralela. Adolf Hitler (1889-1945) e Joseph Goebbels (1897-1945) apreciavam o cinema, o segundo, diferentemente de Lunatcharsky, ao dirigir um filme participava de todas as suas etapas, desde o roteiro até as filmagens[V].

Suas produções, além de apresentarem conteúdo partidário e patriótico, buscando montar uma imagem idealizada do regime, também focavam em construir uma imagem ruim do inimigo, inicialmente com os judeus e comunistas, posteriormente com ingleses, eslavos, russos e norte-americanos. Como exemplos podemos citar filmes como *Os Rotschilds* (Die Rotschilds, 1940), *Judeu Süss* (Jud Süb, 1940), *Inimigos* (Feinde, 1942), *Cidade Atacada pelos Vermelhos* (Dorf im roten Sturm, 1935), *Minha Vida pela Irlanda* (Mein Leben für Irland, 1941) e *A Conversa de Roosevelt* (Herr Roosevelt pläudert, 1942).

Enquanto os nazistas já começavam a utilizar a demonização do inimigo no cinema para fins políticos, do outro lado, na França de 1939, não havia filmes antinazistas. Ferro cita algumas produções que lançam uma suspeita anônima sobre este personagem, como *Alarme na linha Maginot* (Double crime sur la ligne Maginot, 1937), mas afirma só haver um filme realmente antinazista, *Confissões de um espião nazista* (Confessions of a nazi spy, 1939), que na verdade foi feito nos EUA. Para ele isto mostraria que neste período a França ainda não havia escolhido seu inimigo.

Já os estadunidenses, mesmo antes de 1939, já deixavam claro seu antinazismo a partir do cinema, mais até do que na escrita e na pesquisa acadêmica, campos nos quais ainda é possível encontrar produções pró-nazismo nesta época. Isto provavelmente foi resultado de uma presença maior de cineastas alemães refugiados e judeus de origem alemã ou norte-americana na produção cinematográfica deste país.

Com o inicio da Segunda Grande Guerra, Franklin D. Roosevelt (1882-1945) deu instruções para que fossem desenvolvidas produções que glorificassem os valores americanos, assim, enquanto a França continuou sem produzir filmes antinazistas a produção nos EUA não deixou de crescer. Como produtos disto podemos apontar *O grande ditador* (The great dictator, 1940), *Tempestades D'alma* (Mortal Storm, 1940), *Quatro filhos* (Four sons, 1940) e *Fuga* (Escape, 1940)[VI].

Após o fim da Segunda Grande Guerra as hostilidades mudam de alvo, a partir do estabelecimento do confronto entre as duas superpotências restantes após a queda do Eixo, fenômeno conhecido como Guerra Fria. A partir daqui Estados Unidos e União Soviética

começam a disputar a hegemonia mundial, e o cinema foi um dos campos de combate neste conflito, sendo um dos protagonistas de uma guerra cultural na qual cada lado buscava demonizar o adversário e seu modo de vida enquanto glorificava seus próprios valores.

Mas antes disso, entre 1919 e 1920 filmes como *The new moon* (1919) e *Dangerous hours* (1920) já prefaciaram o embate entre capitalismo e comunismo nas telas. Ao longo das décadas de 1920 e 1930 foram realizados aproximadamente vinte filmes com temas semelhantes, que não chegaram a consolidar uma cinematografia. A primeira grande produção hollywoodiana a demonizar o comunismo e celebrar o capitalismo de maneira binária através de uma série de dualidades como liberdade versus opressão, materialismo versus pobreza, beleza versus feiura e romance versus androginia assexuada foi *Ninotchka* (1939). Este filme serviu de modelo para produções posteriores e chegou a ser relançado na década de 1940, quando os EUA temiam uma expansão comunista na América Latina e Europa, sendo exibido exaustivamente com financiamento estadunidense[VII].

Durante a Segunda Guerra os dois países se trataram com cordialidade, dando origem a alguns filmes e animações que buscavam um entendimento, porém, o fim do conflito trouxe uma série de embates entre os dois. Em 1946, Stálin fez um discurso que deu a entender que a política externa da URSS seria endurecida, seguido de uma reunião com o Conselho Artístico Soviético cujo tema foi uma possível batalha cultural. Assim, ficou decidido que o cinema passaria a se concentrar em aspectos ideológicos e tipos de temas necessários, obrigando os cineastas a demonstrar a superioridade da ordem soviética sobre a democracia burguesa, não mais apenas entreter.

Do outro lado, em 1943, o chefe da *Twentieth Century – Fox* afirmou que se alguém tivesse algo importante a dizer, mas não vestisse isto em entretenimento ou propaganda a mensagem não valeria nada. Militares também se preocuparam e recomendaram o combate a propaganda comunista no cinema, espaço no qual, segundo eles, subversivos inseririam suas ideias e tentariam sabotar filmes com mensagens anticomunistas. Isto resultou na denominada "década perdida", período de censura nos EUA e inundação dos cinemas mundiais com filmes anticomunismo como *A cortina de ferro* (Iron Curtain, 1948) e *Traidor* (Conspirator, 1949)[VIII].

Um gênero muito utilizado por Hollywood no embate entre comunismo e capitalismo nos anos 1950 foi a ficção científica. Neste o comunismo era representado frequentemente através de doenças, germes ou lavagens cerebrais através de filmes que retratavam invasões alienígenas, zumbis sem vontade ou controle mental. *O monstro do ártico* (The thing from another world, 1951) e *O mundo em perigo* (Them!, 1954) mostram alegorias da contaminação ideológica, mostrando que o perigo residia na proximidade e invisibilidade com que os "alienígenas" poderiam se aproximar do povo dos EUA[IX]. Assim, as vítimas em *Os invasores de Marte* (Invaders from Mars, 1953) se tornavam escravos da vontade totalitária, desprovidos de opinião, impossibilitando a distinção entre "eles" e "nós", enquanto os clones de *O monstro do Ártico* não possuíam instintos sexuais ou emoções[X].

A importância do cinema para o governo dos EUA fica ainda mais clara quando, na década de 1950, personalidades como John Ford (1894-1973) e John Wayne (1907-1979) foram recrutadas para uma campanha secreta que envolvia diversos órgãos de segurança. Seu objetivo era inserir temas propostos pelo governo em filmes produzidos por Hollywood, como dever, obediência ao comando, audácia masculina e os benefícios do *American way of life*, tentando fazer com que o público aceitasse e defendesse estas ideias sem ter consciência. Além disso, o governo estadunidense também forneceu apoio logístico e financeiro para circulação e distribuição de filmes[XI].

Do lado soviético houveram os *indianerfilms*, basicamente *westerns* transportados para a Europa oriental. *Os filhos da grande ursa* (Die Söhne der großen Bärin, 1966) foi o primeiro

de um grupo de aproximadamente vinte filmes produzidos na Alemanha Oriental, que apesar de ridicularizados pela crítica devido à produção barata, tramas previsíveis e atuações ruins eram sucesso de bilheteria. Eles possuíam quase os mesmos ingredientes dos *westerns*, com a inversão de papéis entre mocinho e bandido, encenados respectivamente pelo índio em contraponto ao pioneiro ou latifundiário. Apesar de parecerem ingênuas estas produções possuíam objetivos ideológicos: criticar o racismo e o imperialismo dos EUA utilizando o entretenimento como ferramenta pedagógica. Além disto, empregavam atores de diversas nacionalidades, buscando internacionalizar o enredo e mostrar ao público a universalidade da sua mensagem[XII].

Se na década de 1960 o cinema apontava a tensão e o conflito eminente entre as duas superpotências, na década seguinte podemos ver filmes mais reflexivos e que apontam para o relaxamento das tensões. A série *The world at war* (1973-1976) apresentou uma visão simpática dos soviéticos e filmes como *007 – O espião que me amava* (The spy who loved me, 1977) chegaram a mostrar relacionamentos entre soviéticos e ocidentais[XIII].

Já na década de 1980, com o recrudescimento nas relações entre EUA e URSS, podemos ver o lançamento de filmes como *Raposa de fogo* (Firefox, 1982), *Rocky IV* (1985), *Rambo III* (1988) e *Invasão USA* (Invasion USA, 1985), logo associados ao macarthismo[XIV]. Nesta época a "nova direita" passa a elaborar representações grosseiras e distorcidas do mundo, na busca da eliminação dos "comuterroristas". A diferença entre este período e o do macarthismo foi a ineficiência do governo dos EUA, o que levou a atuações individuais como as dos personagens de Chuck Norris e Sylvester Stallone, em contraponto às dos serviços de segurança norte-americanos, apresentados como ineficazes ou corruptos[XV].

Mesmo após a queda da URSS a lógica da Guerra Fria ainda permanece através do binarismo mostrado no embate entre bons capitalistas versus comunistas malvados, islâmicos ou terroristas; mocinhos versus bandidos e protetores da paz versus defensores da guerra. Defesas exacerbadas do individualismo, críticas demolidoras de instituições públicas ou Direitos Humanos e o "faça você mesmo" ainda fazem sucesso, mantendo temáticas muito parecidas com os filmes anticomunistas das décadas de 1940 e 1950. Temas como zumbis e heróis usando capa ou fuzil se mantém, principalmente após o 11 de setembro de 2001, passando uma mensagem de que diante de desafios basta "sair e estourar as cabeças dos inimigos"[XVI].

De Berlim a Bagdá: a trajetória do terrorista no cinema estadunidense

Como vimos, desde a Segunda Guerra Mundial o cinema tem tido papel importante na criação da imagem do inimigo e isso se relaciona com a representação do terrorismo nas telas. Já durante os anos 1970 a imagem do terrorista é bastante recorrente em filmes, principalmente de Hollywood, e isto se intensificou após os atentados de 11 de setembro de 2001. Geralmente, durante as décadas de 1980 e 1990, estas histórias giravam em torno de agentes de segurança que resolviam o caso, após diversos problemas, com pouca ou nenhuma ajuda, renovando a imagem do caubói americano dos anos 1930 e 1940, modelo de liderança e justiça[XVII].

Um dos primeiros filmes norte-americanos deste contexto a tratar o terrorismo foi *Domingo Negro* (Black Sunday, 1977). Nele aparecem unidos as consequências da Guerra do Vietnã e a intensificação do terrorismo internacional originário do Oriente Médio. Nesta produção terrorismo e problemas psicológicos são relacionados através do capitão Michael Lander (Bruce Dern), um ex-oficial da Marinha capturado no Vietnã, e que devido aos traumas

causados pelo conflito se une a uma facção do Setembro Negro que planeja executar um atentado durante o *Super Bowl*[XVIII].

Lander é atormentado pela depressão, pela traição e abandono da esposa e pela falta de reconhecimento dos seus esforços, sendo mostrado como uma pessoa introspectiva, paranoica e dependente de Dahlia Iyad (Marthe Keller), uma terrorista. O ataque ao jogo de futebol é explicado pela necessidade, através da frase desesperada do capitão ao afirmar que *"Queria dar a este país uma coisa para eles se lembrarem de mim!"*[XIX].

Já em *Os falcões da noite* (Nighthawks, 1981) aparece a luta entre o clássico policial durão, tido como solução para casos difíceis, personificado no personagem Deke DaSilva (Sylvester Stalone), e o terrorista, encarnado no personagem Wulfgar (Rutger Hauer), contratado por grupos europeus e que não faz distinção entre alvos, preferindo atacar locais movimentados. Nesta produção o terrorista não tem problemas psicológicos, ele é extrovertido, racional, sem conflitos emocionais, frio e calculista.

As máximas de não negociar com terroristas e não hesitar na hora de atirar, além da violência presente na primeira gravação da morte de Wulfgar, censurada pela MPAA[XX], tentam mostrar como os EUA não pretendiam se abalar com ataques e que as autoridades não poupariam esforços para proteger a população. Com isso afirmava a posição dos EUA em relação à segurança internacional na Guerra Fria, além de justificar o uso de violência no combate ao terrorismo. Em *Domingo Negro* esta justificação também é abordada através de Dahlia, terrorista que retorna para causar mais problemas após ser poupada pelo agente Kabakov (Robert Shaw)[XXI].

Os dois filmes procuram encenar terroristas buscando alvos visíveis e impactantes, tentando passar uma sensação de insegurança para a população quanto à capacidade de proteção oferecida pelo Estado, objetivo geral de terroristas na busca pelos seus objetivos políticos. No entanto, demonstra como os EUA, agindo em parceria com outros países, possui órgãos competentes que mantém a segurança no mundo, como fica explícito nas derrotas dos vilões nos dois filmes[XXII].

Ainda na década de 1980 podemos citar *Duro de matar* (Die Hard, 1988), no qual um único policial, John Mclane (Bruce Willis), descalço e desarmado age para salvar sua esposa de um sequestro perpetrado por um grupo de terroristas alemães liderados por Hans Gruber (Alan Rickman), que buscava obter dinheiro para financiar suas ações. Nesta produção o terrorista também é racional, frio e não faz distinção de alvos, a diferença se encontra nos métodos, trocando as explosões pelo sequestro, buscando financiamento para as suas ações, tática muito utilizada por terroristas europeus nos anos 1970.

Mclane também é apresentado como personagem durão, que passa por problemas na vida pessoal ocasionados pela dedicação ao trabalho, o que deixa claro como para ele servir e proteger a sociedade é prioridade, colocada acima, inclusive, da sua vida pessoal. Os três filmes apontados até aqui mostram protagonistas lidando com questões pessoais durante o desenvolvimento da história, seja o bem-estar ou a relação com entes queridos ou o cansaço causado pela perda de companheiros e mortes causadas pelo trabalho[XXIII].

Com a Nova Ordem Mundial dos anos 1990 e a globalização uma noção de segurança cresceu nos EUA, que começou a achar que a queda da União Soviética significava a inexistência de ameaças ao país. No entanto, ataques como o perpetrado pela Al-Qaeda contra o *World Trade Center* em 1993 e o ocorrido em Oklahoma em 1995 derrubaram esta noção e o cinema fez parte disso. A visão da sociedade estadunidense muda, ameaças passaram a estar presente nos filmes, e assim o agente de segurança, antes sempre preparado para qualquer acontecimento, passa a percorrer um caminho de superação até a conclusão da história[XXIV].

Podemos enxergar isto no filme *Duro de matar: a vingança* (Die Hard: with a vengeance, 1995), no qual veremos Simon Gruber (Jeremy Irons) buscando vingança pelo irmão, morto no primeiro filme da franquia, utilizando ataques em locais de grande circulação para mobilizar as autoridades e disfarçar o roubo de um banco. Este filme foi lançado assim que os EUA acabaram de sofrer o primeiro atentado ao *World Trade Center*, em 1993. Além disto, no mesmo período o modelo de combate do país, pautado no uso de força aérea, estava sendo colocado em xeque na intervenção na Somália (1993-1995).

Nesta produção o agente contraterrorista difere da propaganda feita ao longo do século XX, do herói forte, sem problemas ou defeitos. John Mclane é apresentado em péssimo estado, de ressaca, suspenso por indisciplina, com problemas conjugais, isso ajuda a aproximá-lo do público. O terrorista também é demonizado nesta produção, através da sua capacidade de destruição e escolha dos alvos de atentados, uma loja de departamentos onde circulam mulheres, idosos e crianças. Graças a isto sua imagem é desprovida de humanidade, assim como a competência e o preparo da polícia de Nova York são questionados. Há uma dualidade entre vilão e herói, racionalidade versus irracionalidade, o vilão premedita e o herói executa ações.

Outro ponto a se destacar é o discurso de Simon Gruber, que esvazia o teor político do terrorismo, transformando-os em meros perturbadores da ordem, ladrões com bombas. Além disto, Simon é alemão, e seus comparsas são alemães ou originários da Europa oriental. Isto mostraria uma ligação com a Segunda Guerra e a Guerra Fria, com vilões europeus atacando a liberdade e possuindo ligações com regimes ditatoriais[XXV].

Ainda nos anos 1990, produções como *Força aérea um* (Air Force One, 1997) e *O Pacificador* (The Peacemaker, 1997) trataram da queda da União Soviética ligada aos atos de terrorismo, mostrando como a desagregação do bloco soviético possibilitaria a atuação de oficiais corruptos e a instalação de regimes ditatoriais no leste europeu, que deviam ser combatidos pelos EUA. O primeiro filme mostra o sequestro do avião presidencial dos EUA durante uma visita a Rússia, os autores da ação são ex-militares russos que buscam fazer uma represália devido a prisão de um ex-general soviético que instalou uma ditadura no Cazaquistão. Os terroristas, liderados por Ivan Korshunov (Gary Oldman) buscam pressionar os EUA para que soltem o general através da ameaça à família do presidente James Marshall (Harrison Ford).

Já em *O Pacificador* é mostrado um ressentimento russo em relação a vitória dos EUA na Guerra Fria e à Nova Ordem Mundial. Nele, o general russo Alexander Kodoroff (Aleksand Baluev) tenta mascarar o roubo de uma ogiva com um acidente nuclear, com a intenção de vender o artefato no mercado negro, a um cliente que pretende detoná-la no prédio da ONU.

Este filme se insere nas discussões sobre política externa de Bill Clinton, principalmente os conflitos europeus pós-queda da URSS. O vilão, um general russo, é importante, intimidador e é demonizado ao matar soldados e colocar civis em risco para obter arsenal nuclear. Isto mostraria como, para os americanos, os russos eram irresponsáveis e não tinham capacidade de cuidar do arsenal nuclear remanescente da Guerra Fria.

Aqui é oferecida ao público a imagem do soviético corrupto, que ataca compatriotas na busca de seus interesses, com o general matando seu pelotão e colocando diversas vidas em risco ao tentar mascarar o roubo do artefato nuclear. O segundo vilão, Gavrich (Marcel Iures), europeu e muçulmano busca vingança pela perda da família na Guerra da Bósnia (1992-1995), com isto o filme menciona os problemas contemporâneos a ele: crise nos Balcãs e aumento do terrorismo oriundo do Oriente Médio.

Mesmo com o principal vilão sendo um diplomata bósnio buscando vingança contra a comunidade internacional pelo descaso com os conflitos no seu país, o foco se encontra na perseguição ao soviético que tenta vender a bomba. Isto mostraria como a atenção ainda estava

na União Soviética, e que a tentativa de ataque do bósnio era consequência da falta de controle sobre armas nucleares[XXVI].

Nestes filmes a imagem do terrorista ainda se encontra muito ligada ao europeu do leste, porém, no período também ocorreu uma intensificação na produção de histórias que ligam o terrorismo aos árabes e/ou muçulmanos. Segundo Jack Shaheen, esta etnia foi retratada no ocidente a partir do papel de vilão, do outro cultural. Visto através de Hollywood este povo sempre pareceu diferente e problemático, projetado por linhas raciais e religiosas que arraigaram o estereótipo no cinema.

Segundo estas imagens os árabes seriam assassinos brutais, estupradores, fanáticos religiosos, ricos sem inteligência ou abusadores de mulheres. Sempre barbados, de turbante e óculos escuros, possuindo limusines, concubinas, poços de petróleo e camelos ou brandindo uma arma automática, com ódio nos olhos e Alá nos lábios[XXVII]. Além disto, o Islã foi particularmente injustiçado, sendo ligado a supremacia do mal, guerra santa e atos terroristas[XXVIII].

A imagem deturpada do árabe em Hollywood ganhou um viés mais diretamente político desde a fundação de Israel no território palestino. Daí em diante, com as guerras árabe-israelenses, sequestros de aviões e o embargo do petróleo em 1973, além da ascensão de Muammar Kadafi (1942-2011) na Líbia e do aiatolá Khomeini (1902-1989) no Irã, a imagem do árabe como "inimigo de Deus" apenas ganhou força. Entre a década de 1980 e o inicio do século XXI esta imagem foi a que prevaleceu, especialmente durante a Primeira Intifada (1987-1993) e a invasão israelense no Líbano (1982), além do agravamento da crise com o Irã, que piorou o sentimento anti-árabe, mesmo que os iranianos possuam, na verdade, ascendência persa.

Nos anos 1990 houve uma piora nesta situação graças à invasão iraquiana no Kuwait (1990), que resultou na Guerra do Golfo (1990-1991), e aos ataques da Al-Qaeda dentro e fora dos EUA, que fizeram com que a segurança interna norte-americana começasse a ser questionada, principalmente pelos republicanos, que defendiam o aumento dos gastos com defesa. Assim, o estereótipo do inimigo árabe foi sendo repetido, produzindo mal-entendidos, levando americanos a acreditarem que todos os árabes são terroristas, clones de Sadam Hussein (1937-2006) ou Osama Bin Laden (1957-2011)[XXIX].

True Lies (1994) é um dos filmes inseridos nesta produção. Ele mostra o agente secreto Harry Tasker (Arnold Schwarzenneger) caçando Salim Abu Aziz (Art Malik), líder de um grupo terrorista palestino que pretende explodir uma bomba nuclear no centro de Miami. Aqui o terrorista é mostrado através do estereótipo do árabe nos filmes de ação norte-americanos dos anos 1980: roupa militar, poucas palavras e ausência de um motivo claro para atacar o país. Além disto, não possui um discurso bem elaborado, ao contrário dos vilões dos outros filmes apresentados até aqui. Já Harry Tasker não enfrenta grandes problemas para lidar com o terrorista, porém, seguindo a linha dos filmes anteriores ele passa por problemas conjugais, solucionados no decorrer do filme, entretanto, não demonstra medo ou cansaço relacionados ao exercício da profissão[XXX].

Já *Nova Iorque sitiada* (The siege, 1998) surge num momento de aumento de ataques de grupos islâmicos aos EUA, com o crescimento da importância de Bin Laden e da Al-Qaeda. Foi lançado em meio a diversas polêmicas e narra a história de sucessivos ataques a cidade de Nova York causados por um grupo terrorista islâmico, que busca fazer uma represália a prisão do sheik Ahmed Bin Talal (Ahmed Ben Larby), responsável por um ataque a uma instalação norte-americana no Oriente Médio.

No filme, graças aos ataques o exército é chamado e decreta Lei Marcial, prendendo árabes em campos de concentração. Isto gerou críticas da comunidade árabe norte-americana

ao diretor Edward Zwick, estas afirmavam que o filme mostrava os árabes apenas como terroristas ou passivos. Com isto, foi criado o personagem libanês, Frank Haddad (Tony Shalhoub), dando um papel de destaque a um personagem muçulmano, numa tentativa de diminuir as comoções em torno deste assunto[XXXI].

O filme mostra dois tipos de vilões e heróis, que representam as tensões entre as políticas interna e externa dos Estados Unidos. Anthony Hubbard (Denzel Washington) representa o FBI, voltado para organização e resolução de crimes por meios legais. Já Elise Kraft (Anneth Bening), representa a CIA, quase clandestina, obscura, sem organização e escondendo informações cruciais para a captura dos terroristas.

Como vilões temos o general William Deveraux (Bruce Willis), que faz uso de tortura e coloca a população árabe em condições desumanas na tentativa de achar os terroristas, desrespeitando os limites impostos pela democracia. Já Samir Nazhde (Sami Bouajila) é um terrorista que utiliza o treinamento oferecido pela CIA no Oriente Médio na década de 1980 contra os EUA, logo, ele seria uma consequência da política externa estadunidense [XXXII].

Nesta produção também se mostra presente um discurso agressivo, justificando a caçada a terroristas, assim como a falta de comunicação entre as agências de segurança dos EUA (CIA e FBI), que também aparecerá em produções posteriores, como *O Traidor*. Esta dificuldade fica explícita na rivalidade entre estas agências, com o FBI representando uma maior organização nas investigações e trabalho em equipe, enquanto a CIA é mostrada através de trabalho anônimo em esconderijos e concentração de tarefas, mas com conhecimento prático das organizações terroristas. O papel desta última na formação de grupos muçulmanos que se voltaram contra os EUA também é discutido.

Assim como em *Duro de Matar*, a capacidade das forças de segurança é questionada em *Nova Iorque sitiada*. Isto fica explícito na dificuldade encontrada pelo FBI em lidar com as novas formas de terrorismo, mostrando uma polícia despreparada para lidar com o terror, o que resulta na convocação do exército graças a pressão popular. Tal convocação mostraria o poder da opinião pública sobre os políticos, que tem que se equilibrar entre a pressão eleitoral e a segurança de um país[XXXIII], além de exemplificar o modo de funcionamento do terrorismo, pressionando a população, que por sua vez pressiona os políticos a tomarem decisões, como mostrado no primeiro capítulo.

Durante o 11 de setembro de 2001 o mundo assistiu um dos espetáculos midiáticos mais dramáticos da história através de câmeras, comentaristas e espectadores ao redor do globo. Uma grande gama de imagens se repetiu continuamente, mostrando ao publico os atentados que violaram a sociedade estadunidense, seu sistema de segurança nacional e a imagem dos EUA frente à comunidade internacional. Através deste espetáculo ficou visível a fragilidade e vulnerabilidade de uma das nações mais poderosas do mundo, o que traumatizou os norte-americanos profundamente[XXXIV].

A televisão foi protagonista neste espetáculo, e graças a ela a comunidade estadunidense transitou entre espectadora e personagem, numa realidade na qual seus medos se tornavam reais. Os acontecimentos eram difundidos de maneira ampla, através de diversas mídias, todas muito hábeis na propagação do medo, violência e desinformação. O volume de cobertura midiática e suas consequências foi surpreendente, bem como a busca do público por informações sobre os atentados[XXXV].

Graças à multiplicidade dos meios de informação é que foi possível encontrar uma riqueza maior de análises. Intelectuais se dividiram entre os que defendiam uma reflexão mais profunda sobre os motivos do terrorismo, enquanto outros reagiam com desprezo a esta posição, afirmando que esta era um desculpa ideológica para o terror. Toda esta discussão alcançou Hollywood, por onde correntes como a da Guerra Preventiva conseguiram chegar à indústria

do entretenimento, levando a tensões entre intervencionistas e antimilitaristas que deixaram visíveis as dubiedades e particularidades do cinema neste período[XXXVI].

Como vimos, muito antes desta data o terrorismo já havia ganhado foco em Hollywood, se tornando uma fonte de fantasias, narrativas e mitos numa sociedade onde a cultura de armas, a violência cívica, a criminalidade e uma economia bélica tinham um apelo especial. Em 2001 os cineastas puderam ver cenários fictícios como os de *Nova York sitiada* se tornarem realidade, antecipando o terrorismo característico dos anos 2000, logo, os atentados de 11 de setembro apenas agravaram um sentido de ameaça, guerra e catástrofe, presente nesta sociedade e alimentado pelo medo e paranoia.

Logo após os ataques, filmes mostrando cenas violentas ou de fragilidade da segurança dos EUA foram adiados, devido ao sentimento de que a sociedade estadunidense não estava pronta nem disposta a ser exposta a mais cenas de horror, como as exploradas extensivamente pela mídia. No entanto, houveram algumas exceções, como *Falcão negro em perigo* (Black hawk down, 2001), *Fomos heróis* (We were soldiers, 2002) e *A soma de todos os medos* (The sum of all fears, 2002).

Mesmo inflamando o sentimento anti-EUA no mundo árabe e muçulmano e manifestações antimilitaristas dentro deste país, a Guerra ao Terror apareceu na mídia estadunidense sustentada por um discurso simplista, que elegia vilões do terrorismo global. Assim, eram destacadas principalmente as oposições entre a civilização ocidental, democrática e moderna, e o barbarismo jihadista, muçulmano e primitivo. Mesmo tendo apoiado a Guerra ao Terror, o cinema também mostrou produções mais críticas ao contexto social e discursos governamentais. Logo, alguns filmes são propaganda pura, enquanto outros são contraditórios, até incoerentes[XXXVII].

No período pós-11 de setembro a produção cinematográfica sobre o terrorismo se tornou mais complexa, fazendo com que um formato de filme clássico, que tratava o assunto de forma maniqueísta através do embate entre o agente contraterrorismo e o terrorista, se tornasse ingênuo. Graças a este aumento de complexidade podemos ver mais filmes fora deste modelo, que se preocuparão, por exemplo, em exibir cidadãos comuns lidando com atentados e suas consequências, como podemos assistir em *Incendiário* (Incendiary, 2008), *O Atentado* (The Attack, 2012) ou *Vôo United 93* (United 93, 2006).

Outro tema recorrente na filmografia levantada neste recorte, e que se aproxima do que é discutido neste trabalho, são as dificuldades que os soldados enfrentaram durante as guerras do Afeganistão e do Iraque, como visto em *Guerra ao Terror* (The Hurt Locker, 2008) e *O grande herói* (Lone survivor, 2013), assim como na volta para casa, como em *Stop-loss: a lei da guerra* (Stop Loss, 2008) ou *O veterano* (The veteran, 2011), além de produções que retratam a política norte-americana e o seu modo de gerenciar a Guerra ao Terror, a exemplo da película *Leões e Cordeiros* (Lions for Lambs, 2007).

Apesar destes modelos diferenciados, manteve-se o clássico enredo com o agente contraterrorista caçando o terrorista enquanto tenta impedir ou amenizar as consequências de um atentado. Em algumas produções ainda foi possível encontrar alguns dos clichês mais recorrentes durante os anos 1980 e 1990, em diferentes profundidades. Logo, pudemos enxergar exemplos destas permanências, principalmente do agente durão que resolve todos os problemas sozinho, em *Missão Impossível: Protocolo Fantasma* (Mission: Impossible – Ghost Protocol, 2011), *O Ataque* (White House Down, 2013), *Duro de Matar 4.0* (Live free or Die Hard, 2007) e principalmente *Dupla Implacável* (From Paris with love, 2010). Porém, apesar da preservação de alguns clichês, pudemos encontrar histórias muito mais elaboradas, fugindo de estereótipos que tratam os personagens através de um embate entre extremos, do bom contra o mau.

Seguindo a relação apontada anteriormente o cinema continuou sendo influenciado por assuntos da Política Internacional. Graças a isto o árabe e/ou muçulmano continuou no papel de terrorista, considerando-se que o Oriente Médio esteve e continua no centro das discussões e embates políticos. Como prova disto apontamos a predominância do terrorismo ligado a esta região nos filmes reunidos aqui. No entanto, tais personagens não aparecerão mais apenas como vilões fanáticos desejando causar destruição em nome de Alá, ganhando mais profundidade em vários enredos, como os de *Paradise Now* (2005), *Munique* (Munich, 2005), *O Traidor* (Traitor, 2008) e *Rede de mentiras* (Body of lies, 2008).

Analisando a forma como os terroristas são apresentados nestes filmes podemos identificar uma humanização deste personagem. Estes filmes saem das tradicionais representações pobres, feitas principalmente pelo cinema hollywoodiano, retratando o terrorista maléfico, frio e sem escrúpulos ou que deseja assassinar e destruir em nome de uma religião, sem motivos especificados, como os apresentados em filmes dos anos 1980 e 1990.

Assim, ao ver tais produções o espectador pode entender os sofrimentos e situações que levaram personagens como Said e Khaled a se tornarem homens-bomba na luta contra a ocupação israelense, ao mesmo tempo que podem assistir Samir, muçulmano fervoroso, correr para impedir terroristas, assim como Hani Salaam ou o Coronel Faris Al Ghazi (Ashraf Barhom) de *O Reino*, personagens árabes e muçulmanos que combatem o terrorismo. Há uma tentativa de mostrar que eles também são pessoas, com uma diversidade de personalidades e pensamentos sobre diversos assuntos, inclusive sobre o islamismo e seu uso como justificativa para ações violentas.

Consideramos que com isto estes diretores tentam desmontar o estereótipo do terrorista e fazer com que o público se questione sobre a imagem de ameaça pública para a qual o uso de violência é legitimo. Ao abordá-la deste jeito estes diretores se posicionam contra uma política defendida na época e tentam mostrar seu ponto de vista ao público, fazendo-o pensar além do sentido geralmente dado ao terrorismo pelo senso comum.

Estas produções também exibem agentes contraterroristas bem multifacetados e mais ou menos afastados de um estereótipo clássico, dependendo do personagem. Isto mostra uma humanização, porém, de uma forma diferente da que acontece com os terroristas. Assim, nos filmes analisados encontramos em menor quantidade o modelo de agente durão e solitário, na maioria das obras foi possível enxergar agentes que dependem de uma equipe para executar seu trabalho.

Já outros aspectos permanecem, como os problemas e sacrifícios pessoais aos quais tais personagens se submetem em nome da segurança do seu país e da sua sociedade. Porém, estes não tem mais tanto espaço quanto em filmes mais antigos, Ferris, por exemplo, não se concilia com a esposa no fim de *Rede de mentiras*, como pudemos ver em *True Lies*.

Os aspectos que mais se destacam nos agentes contraterroristas representados neste recorte são os questionamentos sobre o seu trabalho, principalmente se tratando de limites morais e eficiência do seu ofício. Graças a isto vemos os protagonistas em *Rede de mentiras* e em *Munich* com a fé na sua atividade sendo colocada sob questionamento, tanto na forma da dúvida dos agentes israelenses sobre a justificativa para assassinar os seus alvos quanto na desistência de Ferris, ao perceber que seus esforços o levariam a lugar nenhum. Outro filme que encena este questionamento é *O Suspeito*, através de Douglas Freeman (Jake Gyllenhaall), que ignorando ordens superiores liberta um prisioneiro capturado e torturado de forma injusta.

Assim, podemos afirmar que, como ocorre com o terrorista, há uma humanização do agente contraterrorismo nos filmes analisados aqui, porém, a diferença é que no caso dos últimos ocorre a desconstrução da imagem do herói absoluto, que age sem nenhuma dúvida

sobre suas ações. Fica óbvio para o espectador que os agentes retratados nestas produções estão se questionando sobre se o que fazem é a coisa certa, ou se realmente tem algum efeito benéfico.

Com isto podemos afirmar que as produções trabalhadas aqui colocam a imagem dos países que eles representam, e que estão ligados a Guerra ao Terror, em dúvida. É como se eles desconstruíssem a imagem dos agentes heróis buscando questionar a autoridade moral das instituições e países envolvidos neste empreendimento para caçar, julgar e condenar indivíduos por terrorismo.

Isto fica aparente principalmente ao compararmos os personagens que denominamos como agentes burocratas aos protagonistas, geralmente agentes de campo. Os primeiros demonstram ações e opiniões geralmente alinhadas com discursos oficiais a favor da Guerra ao Terror, o que os coloca como representações de governos e agências de segurança, como a CIA, geralmente em contraponto aos protagonistas destas obras.

Com isto, percebemos uma crítica a estes órgãos sendo feitas através destes personagens, que são retratados como insensíveis às dificuldades encontradas em campo, já que agem a uma distância segura, ou tomando medidas moralmente condenáveis, tudo em nome da defesa do país e de seu povo. Assim, foram pensados para atrair a antipatia dos espectadores, e fazê-los se questionar se realmente há uma diferença prática entre terrorismo e contraterrorismo.

Considerando o contexto no qual estes filmes foram lançados, podemos afirmar que eles se utilizam destas representações para fazer uma clara crítica a Guerra ao Terror, principalmente à moral do lado contraterrorista para condenar e punir os terroristas. Assim, tais produções tentam mostrar ao público que há muito mais do que os tons em preto e branco apontados no discurso dominante da época sobre o terrorismo. Que na verdade, as ações de terroristas, tão apontadas como ameaça pra o mundo, são muito pouco diferentes das executadas pela maioria dos governos que os persegue.

Considerações finais

Com tudo o que foi visto, a partir destas análises podemos traçar alguns apontamentos, baseado na comparação e no desenvolvimento das representações do terrorismo no cinema. Primeiramente é interessante observarmos como a nacionalidade dos personagens mudou gradativamente. Ainda no fim da Guerra Fria os terroristas eram em sua maioria europeus do leste, soviéticos ou, em menor quantidade, alemães. Isto nos leva a crer como isto espelhava os conflitos presentes no imaginário de Hollywood, a Guerra Fria e, em menor intensidade, a Segunda Grande Guerra.

Porém, com o a desagregação da URSS há uma reorganização de poder no cenário mundial, que traz novos problemas para a única superpotência da época, os EUA, personificados principalmente num novo tipo de terrorismo, originário do Oriente Médio. Com isto, a nacionalidade dos terroristas em tela muda, gradativamente, do europeu do leste para o árabe e/ou muçulmano. Após o atentado de 11 de setembro de 2001 isto se consolida, com os filmes, em sua grande maioria, apresentando árabes como terroristas.

Porém, há diferenças sensíveis nos conteúdos presentes na produção fílmica dos dois períodos. Após o 11 de setembro e suas consequências políticas Hollywood aumenta a produção sobre temas como terrorismo e a dificuldade do governo dos EUA em capturar os culpados e proteger a população sem restringir a liberdade. Com isto, várias obras tentaram explicar ou criticar as ações do governo no combate ao terror[XXXVIII].

Os filmes produzidos neste período abordaram questões sociais e políticas, tornando os que vieram antes ingênuos. O agente contraterrorista, antes mostrado à imagem do caubói americano dos anos 1930 e 1940, modelo de liderança e justiça, através do clássico policial durão, tido como solução para casos difíceis passa a demonstrar fraquezas que o tiram do pedestal de herói, trazendo-o para um nível mais humano. Assim, este personagem, antes sempre preparado para qualquer acontecimento, passa a percorrer um caminho de superação até a conclusão da história, passando por problemas na vida pessoal ocasionados pela dedicação ao trabalho e hesitações quanto às suas ações.

Já o terrorista passa do personagem com problemas mentais, frio e calculista, que não se importa em atacar inocentes para alcançar seus objetivos, cometendo atos incapazes de serem executados por seres humanos e que facilitam a aceitação da sociedade quanto ao uso de violência contra seus perpetradores, a uma nova visão, mais humana. Esta nova perspectiva passa a retratar como as ações destes personagens tem objetivos pessoais ou doutrinários, mostrando suas famílias, ritos e costumes, o que os aproxima do espectador[XXXIX].

Obviamente estas humanizações não aparecem de forma homogênea em todas as produções. Logo, ainda é possível enxergar vários dos estereótipos mais tradicionais em diversas produções, com diversas profundidades. No entanto, a ocorrência deste movimento que busca humanizar terroristas e tirar os agentes contraterrorismo de um pedestal heroico é significativa, e merece atenção. Ao aproximar os dois grupos, ele deixa os limites que os diferem muito mais confusos para o espectador.

Também pudemos perceber como há uma crítica quase geral à Guerra ao Terror, principalmente através das análises sobre os personagens contraterroristas, vendo como grande parte deles demonstram uma imagem negativa deste empreendimento, seja desrespeitando limites morais, sendo prejudicado psicologicamente e fisicamente ou pelos questionamentos feitos pelos personagens. Já através dos terroristas podemos ver o sentimento anti-EUA, alimentado por anos de ações imperialistas no Oriente Médio e fomentado pelas intervenções da coalizão internacional anti-terrorismo nesta região.

É por isto que consideramos as produções apontadas aqui importantes, já que questionam o uso do termo terrorismo feito nesta época e tentam repassar esta mensagem ao público, como se tentassem dizer para este que na realidade, ao se falar em terror, há muito mais do que uma divisão entre mocinhos e vilões. É buscando alcançar este objetivo que terrorismo e contraterrorismo tem suas divisões colocadas em dúvida através da representação dos personagens que os simbolizam.

No recorte temporal trabalhado aqui o terrorismo ganhou uma importância que nunca havia alcançado antes, graças aos atentados de 11 de setembro de 2001 e a resposta lançada pelos Estados Unidos, a chamada Guerra ao Terror. Porém, uma análise mais aprofundada mostra que este empreendimento atendeu a alguns interesses não necessariamente ligados à caça aos terroristas, como os relacionados a um avanço imperialista sobre o Oriente Médio e da indústria bélica norte-americana, que para poderem ser alcançados precisavam de uma unidade internacional.

Foi buscando esta unidade que esta guerra foi anunciada, adotando uma definição deficiente de terrorismo que permitiu que diversos regimes pelo mundo taxassem adversários políticos como terroristas. Foi graças a isto que produções como *Paradise Now* e *Munique* renderam críticas ferrenhas, o que confirma a força pedagógica e política do cinema. Israel, um dos estados que aproveitaram a Guerra ao Terror para legitimar ações contra grupos políticos adversários, no caso os palestinos, não aceitou nem a humanização dos homens bomba que faz o público sentir empatia por eles, presente em *Paradise Now*, nem o obscurecimento dos limites

entre as ações de agentes do Mossad e dos terroristas do Setembro Negro demonstradas em *Munique*.

Assim, estas reflexões tornam evidente como ao observarmos o desenvolvimento da imagem do terrorista em produções fílmicas e, consequentemente, dos seus contrapontos, os agentes contraterrorismo, é possível perceber a lógica da construção do inimigo por meio da força do cinema. Por meio desta análise buscamos justamente mostrar como as representações de terroristas e agentes contraterrorismo no cinema serviram como ferramenta numa disputa de narrativas muito ligada a questões que ocorriam na arena internacional, buscando apoio e legitimação frente à opinião pública por meio do apelo que as obras cinematográficas possuem.

Notas

[I] Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC/UFRJ); Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); Integrante do Grupo de Pesquisa sobre Política Internacional (GPPI/UFRJ) e do Grupo de Estudos do Tempo Presente (GET/UFS).

[II] Movimento popular antiocidental e anticristão ocorrido na China.

[III] FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 70-71.

[IV] FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 72.

[V] Ibidem, p. 73.

[VI] FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 32-34.

[VII] VALIM, Alexandre Busco. Cinema e Guerra Fria: entre Hollywood e Moscou. In: LAPSKY, Igor. LEÃO, Karl Schurster Sousa. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Orgs.). **O Cinema vai à Guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015, p. 181.

[VIII] Ibidem, p. 183.

[IX] MAYNARD, Andreza S. Cruz; MAYNARD, Dilton Cândido. A guerra entre mundos: não estamos sozinhos! In: LAPSKY, Igor. LEÃO, Karl Schurster Sousa. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Orgs.). **O Cinema vai à Guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015, p. 211-228.

[X] VALIM, Alexandre Busco. Cinema e Guerra Fria: entre Hollywood e Moscou. In: LAPSKY, Igor. LEÃO, Karl Schurster Sousa. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Orgs.). **O Cinema vai à Guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015, p. 184.

[XI] Ibidem, p. 185.

[XII] Ibidem, p. 186.

[XIII] VALIM, Alexandre Busco. Cinema e Guerra Fria: entre Hollywood e Moscou. In: LAPSKY, Igor. LEÃO, Karl Schurster Sousa. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Orgs.). **O Cinema vai à Guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015, p. 187-188.

[XIV] Termo que se refere à prática de acusar alguém de subversão ou de traição. Tem suas origens no período conhecido como segunda ameaça vermelha, nos EUA, que durou de 1950 a 1957 e foi caracterizado por uma acentuada repressão política aos comunistas, assim como por uma campanha de medo à influência deles nas instituições estadunidenses e à espionagem por agentes da União Soviética.

[XV] VALIM, Alexandre Busco. Cinema e Guerra Fria: entre Hollywood e Moscou. In: LAPSKY, Igor. LEÃO, Karl Schurster Sousa. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Orgs.). **O Cinema vai à Guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015, p. 188.

[XVI] Ibidem, p. 189-190.

[XVII] LAPSKY, Igor. A Guerra ao Terror: o pós Guerra Fria. In: LAPSKY, Igor. LEÃO, Karl Schurster Sousa. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Orgs.). **O Cinema vai à Guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015, p. 232-233.

[XVIII] Jogo final da National Football League (NFL), a principal liga de futebol americano dos Estados Unidos.

[XIX] LAPSKY, Igor. A Guerra ao Terror: o pós Guerra Fria. In: LAPSKY, Igor. LEÃO, Karl Schurster Sousa. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Orgs.). **O Cinema vai à Guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015, p. 233-234.

[XX] Motion Picture Association of America, uma entidade sem fins lucrativos formada para defender os interesses dos maiores estúdios norte-americanos.

[xxi] LAPSKY, Igor. A Guerra ao Terror: o pós Guerra Fria. In: LAPSKY, Igor. LEÃO, Karl Schurster Sousa. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Orgs.). **O Cinema vai à Guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015, p. 233-234.
[xxii] Ibidem.
[xxiii] LAPSKY, Igor. A Guerra ao Terror: o pós Guerra Fria. In: LAPSKY, Igor. LEÃO, Karl Schurster Sousa. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Orgs.). **O Cinema vai à Guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015, p. 234.
[xxiv] LAPSKY, Igor. **A popularização da guerra através do cinema: uma análise comparada dos terroristas antes e depois do 11 de setembro**. 2012. 129p. Dissertação (Mestrado em História Comparada), Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 67.
[xxv] LAPSKY, Igor. **A popularização da guerra através do cinema: uma análise comparada dos terroristas antes e depois do 11 de setembro**. 2012. 129p. Dissertação (Mestrado em História Comparada), Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 76.
[xxvi] LAPSKY, Igor. **A popularização da guerra através do cinema: uma análise comparada dos terroristas antes e depois do 11 de setembro**. 2012. 129p. Dissertação (Mestrado em História Comparada), Universidade Federal do Rio de Janeiro.
[xxvii] SHAHEEN, Jack G. **Reel bad arabs: how Hollywood vilifies a people**. Massachusetts: Olive Branch Press, 2015, p. 07-08.
[xxviii] Ibidem, p. 15.
[xxix] SHAHEEN, Jack G. **Reel bad arabs: how Hollywood vilifies a people**. Massachusetts: Olive Branch Press, 2015, p. 34-35.
[xxx] LAPSKY, Igor. A Guerra ao Terror: o pós Guerra Fria. In: LAPSKY, Igor. LEÃO, Karl Schurster Sousa. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Orgs.). **O Cinema vai à Guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015, p. 235-236.
[xxxi] LAPSKY, Igor. **A popularização da guerra através do cinema: uma análise comparada dos terroristas antes e depois do 11 de setembro**. 2012. 129p. Dissertação (Mestrado em História Comparada), Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 95.
[xxxii] Ibidem, p. 87-88.
[xxxiii] LAPSKY, Igor. **A popularização da guerra através do cinema: uma análise comparada dos terroristas antes e depois do 11 de setembro**. 2012. 129p. Dissertação (Mestrado em História Comparada), Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 77-79.
[xxxiv] SANTANA, Carolina Nacimento. **Hollywood e a Guerra ao Terror: o papel do cinema no imediato pós-11/09**. 2015. 76p. Monografia (Graduação em Relações Internacionais), Universidade Federal de Santa Catarina, p. 33-34.
[xxxv] Ibidem, p. 34-35.
[xxxvi] Ibidem, p. 41-42.
[xxxvii] SANTANA, Carolina Nacimento. **Hollywood e a Guerra ao Terror: o papel do cinema no imediato pós-11/09**. 2015. 76p. Monografia (Graduação em Relações Internacionais), Universidade Federal de Santa Catarina, p. 49-50.
[xxxviii] LAPSKY, Igor. **A popularização da guerra através do cinema: uma análise comparada dos terroristas antes e depois do 11 de setembro**. 2012. 129p. Dissertação (Mestrado em História Comparada), Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 67.
[xxxix] LAPSKY, Igor. **A popularização da guerra através do cinema: uma análise comparada dos terroristas antes e depois do 11 de setembro**. 2012. 129p. Dissertação (Mestrado em História Comparada), Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 89-90.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de Cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e História – Entre expressões e representações. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, 167 (431), p. 37-68, abr./jun. 2006.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

LAPSKY, Igor. A Guerra ao Terror: o pós Guerra Fria. In: LAPSKY, Igor. LEÃO, Karl Schurster Sousa. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Orgs.). **O Cinema vai à Guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

_____. **A popularização da guerra através do cinema: uma análise comparada dos terroristas antes e depois do 11 de setembro**. 2012. 129p. Dissertação (Mestrado em História Comparada), Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MAYNARD, Andreza S. Cruz; MAYNARD, Dilton Cândido. A guerra entre mundos: não estamos sozinhos! In: LAPSKY, Igor. LEÃO, Karl Schurster Sousa. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Orgs.). **O Cinema vai à Guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

MEIRELLES, William Reis. O Cinema como Fonte para o Estudo da História. **História & Ensino (UEL)**, Londrina, v. 3, p. 113-122, 1997.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SANTANA, Carolina Nacimento. **Hollywood e a Guerra ao Terror: o papel do cinema no imediato pós-11/09**. 2015. 76p. Monografia (Graduação em Relações Internacionais), Universidade Federal de Santa Catarina.

SHAHEEN, Jack G. **Reel bad arabs: how Hollywood vilifies a people**. Massachusetts: Olive Branch Press, 2015.

VALIM, Alexandre Busco. Cinema e Guerra Fria: entre Hollywood e Moscou. In: LAPSKY, Igor. LEÃO, Karl Schurster Sousa. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Orgs.). **O Cinema vai à Guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

Filmografia citada

007 – O espião que me amava. Título original: The spy who loved me. Direção: Lewis Gilbert. Reino Unido, 1977.

A Conversa de Roosevelt. Título original: Herr Roosevelt pläudert. Alemanha, 1942.

A cortina de ferro. Título original: Iron Curtain. Direção: William A. Wellman. Estados Unidos, 1948.

A Hora mais Escura. Título original: Zero Dark Thirty. Direção: Kathryn Bigelow. Estados Unidos, 2012.

A Lista de Schindler. Título original: Schindler's list. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos, 1993.

A soma de todos os medos. Título original: The sum of all fears. Direção: Phil Alden Robinson. Estados Unidos; Alemanha, 2002.

Alarme na linha Maginot. Título original: Double crime sur la ligne Maginot. Direção: Félix Gandéra. França, 1937.

Ameaça Terrorista. Título original: Unthinkable. Direção: Gregor Jordan. Estados Unidos, 2010.

As Torres Gêmeas. Título original: World Trade Center. Direção: Oliver Stone. Estados Unidos, 2006.

Cidade Atacada pelos Vermelhos. Título original: Dorf im roten Sturm. Direção: Peter Hagen. Alemanha, 1935.

Confissões de um espião nazista. Título original: Confessions of a nazi spy. Direção: Anatole Litvak. Estados Unidos, 1939.

Cruzada. Título original: Kingdom of Heaven. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos; Reino Unido; Espanha, Alemanha; Marrocos, 2005.

Dangerous hours. Direção: Fred Niblo. Estados Unidos, 1920.

Domingo Negro. Título original: Black Sunday. Direção: John Frankenheimer. Estados Unidos, 1977.

Dupla Implacável. Título original: From Paris with love. Direção: Pierre Morel. França, 2010.

Duro de matar. Título original: Die Hard Direção: John Mctiernan. Estados Unidos, 1988.

Duro de Matar 4.0. Título original: Live free or Die Hard. Direção: Len Wiseman. Estados Unidos; Reino Unido, 2007.

Duro de matar: a vingança. Título original: Die Hard: with a vengeance. Direção: John Mctiernan. Estados Unidos, 1995.

Falcão negro em perigo. Título original: Black hawk down. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos; Reino Unido, 2001.

Fomos heróis. Título original: We were soldiers. Direção: Randall Wallace. Estados Unidos; Alemanha, 2002.

Força aérea um. Título original: Air Force One. Direção: Wolfgang Petersen. Estados Unidos; Alemanha, 1997.

Fuga. Título original: Escape. Direção: Merwin Leroy. Estados Unidos, 1940.

Guerra ao Terror. Título original: The Hurt Locker. Direção: Kathryn Bigelow. Estados Unidos, 2008.

Incendiário. Título original: Incendiary. Direção: Sharon Maguire. Reino Unido, 2008.

Inimigos. Título original: Sprung in den Feind. Alemanha, 1942.

Invasão USA. Título original: Invasion USA. Direção: Joseph Zito. Estados Unidos, 1985.

JFK- a pergunta que não quer calar. Título original: JFK. Direção: Oliver Stone. França; Estados Unidos, 1991.

Judeu Süss. Título original: Jud Süb. Alemanha, 1940.

Leões e Cordeiros. Título original: Lions for Lambs. Direção: Robert Redford. Estados Unidos, 2007.

Minha Vida pela Irlanda. Título original: Mein Leben für Irland. Direção: Max W. Kimmich. Alemanha, 1941.

Missão Impossível: Protocolo Fantasma. Título original: Mission: Impossible – Ghost Protocol. Direção: Brad Bird. Estados Unidos; Emirados Árabes Unidos; República Tcheca, 2011.

Munique. Título original: Munich. Direção: Steven Spielberg. França; Canadá; Estados Unidos, 2005.

Ninotchka. Direção: Ernst Lubitsch. Estados Unidos, 1939.

Nova Iorque sitiada. Título original: The siege. Direção: Edward Zwick. Estados Unidos, 1998.

O Ataque. Título original: White House Down. Direção: Roland Emmerich. Estados Unidos, 2013.

O Atentado. Título original: The Attack. Direção: Ziad Doueiri. Líbano; França; Catar; Bélgica, 2012.

O grande ditador. Título original: The great dictator. Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos, 1940.

O grande herói. Título original: Lone survivor. Direção: Peter Berg. Estados Unidos, 2013.

O monstro do ártico. Título original: The thing from another world. Direção: Christian Nyby, Howard Hanks (não creditado). Estados Unidos, 1951.

O mundo em perigo. Título original: Them! Direção: Gordon Douglas. Estados Unidos, 1954.

O Pacificador. Título: The Peacemaker. Direção: Mimi Leder. Estados Unidos, 1997.

O Reino. Título original: The Kingdom. Direção: Peter Berg. Estados Unidos, Alemanha, 2007.

O Sistema. Título original: The East. Direção: Zal Batmanglij. Reino Unido; Estados Unidos, 2013.

O Suspeito. Título original: Rendition. Direção: Gavin Hood. Estados Unidos, 2007.

O Traidor. Título original: Traitor. Direção: Jeffrey Nachmanoff. Estados Unidos, 2008.

O veterano. Título original: The veteran. Direção: Matthew Hope. Reino Unido, 2011.

Os falcões da noite. Título original: Nighthawks. Direção: Bruce Malmuth, Gary Nelson (não creditado), 1981.

Os filhos da grande ursa. Título Original: Die Söhne der großen Bärin. Direção: Josef Mach. Alemanha Oriental; Iugoslávia, 1966.

Os invasores de Marte. Título original: Invaders from Mars. Direção: William Cameron Menzies. Estados Unidos, 1953.

Os Rotschilds. Título original: Die Rotschilds. Direção: Erich Waschneck. Alemanha, 1940.

Paradise Now. Direção: Hany Abu-Assad. Palestina; Alemanha; França; Holanda; Alemanha; Israel, 2005.

Quatro filhos. Título original: Four sons. Direção: Archie Mayo. Estados Unidos, 1940.

Rambo III. Direção: Peter MacDonald. Estados Unidos, 1988.

Raposa de fogo. Título original: Firefox. Direção: Clint Eastwood. Estados Unidos, 1982.

Rede de mentiras. Título original: Body of lies. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos; Reino Unido, 2008.

Rocky IV. Direção: Sylvester Stallone. Estados Unidos, 1985.

Stop-loss: a lei da Guerra. Título original: Stop Loss. Direção: Kimberly Peirce. Estados Unidos, 2008.

Tempestades D'alma. Título original: Mortal Storm. Direção: Frank Borzage. Estados Unidos, 1940.

The new moon. Direção: Chester Whitey. Estados Unidos, 1919.

Traidor. Título original: Conspirator. Direção: Victor Saville. Reino Unido; Estados Unidos, 1949.

True Lies. Direção: James Cameron. Estados Unidos, 1994.

Vôo United 93. Título original: United 93. Direção: Paul Greengrass. Estados Unidos, 2006.