



A DOCTRINA BUSH E A “DEFESA” DA DEMOCRACIA NO CINEMA PÓS-11 DE SETEMBRO

Daniel Ivori de Matos*
Instituto Federal Catarinense – IFC
danielmattos.historia@gmail.com

RESUMO: Tratar-se-á neste artigo um dos eventos de maior repercussão neste breve século XXI, os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 nos EUA. Nota-se, inicialmente a exploração das imagens do acontecimento como um novo marco que abalou a nação e a democracia estadunidense; em seguida, o terrorismo assumiu a ordem do dia, muitos discursos políticos do ex-presidente George Walker Bush sobre o “novo” inimigo, o terrorismo, foram apropriados por vários governantes, tornando-se uma estratégia internacional antiterrorista, que justificaram mudanças legislativas nos EUA, impulsionaram os conflitos no Afeganistão e no Iraque, incorporando, ainda, outras discussões, referentes ao Oriente Médio e ao islamismo. Subentendesse que esse capítulo da história dos EUA é impossível de ser escrito sem as imagens, já que a espetacularização das imagens dos atentados causaram grande impacto na sociedade estadunidense. Os filmes nesse processo constituíram-se numa prática significativa, seja a favor ou contra tais embates. Inicialmente, houve o escapismo/silenciamento/estranhamento, rememorando-se conflitos importantes da história dos EUA (como a Segunda Guerra Mundial, a Guerra do Vietnã e conflitos dos EUA na África e Oriente Médio) aplicados em outros contextos, ao mesmo tempo em que Hollywood se distancia de temas ainda delicados. Visto o grande número de filmes sobre a Guerra ao Terror, tratar-se-á neste artigo alguns dos filmes que estavam alinhados a Doutrina Bush e a defesa da democracia durante o governo de George W. Bush.

PALAVRAS-CHAVE: Guerra ao Terror – Cinema-História – Atentados Terroristas

THE BUSH DOCTRINE AND THE ‘DEFENSE’ OF DEMOCRACY IN POST-SEPTEMBER 11th CINEMA

ABSTRACT: In this article will be discussed one of the highest profile events in this short twenty-first century, the terrorist attacks of September 11, 2001 in the US. Initially the exploration of the images of the event as a new milestone that shook the American nation and democracy; afterwards, terrorism took over the agenda, many political speeches by former President George Walker Bush on the “new” enemy, terrorism, were appropriated by various governments, becoming an international counter-terrorist strategy, which justified legislative changes in the USA, boosted the conflicts in Afghanistan and Iraq, incorporating, still, other discussions, referring to the Middle East and Islam. It was understood that this chapter of US history is impossible to write without the images, since the spectacularization of the images of the attacks had a major impact on American society. The films in this process constituted a significant practice, either for or against such clashes. At first, there was escapism / silencing / estrangement, recalling important conflicts in US history (such as World War II, the Vietnam War and US conflicts in Africa and the Middle East) applied in other contexts, while Hollywood distances itself from still delicate

* Doutor em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

themes. Due to the large number of films about the War on Terror, this article will deal with some of the films that were aligned with the Bush Doctrine and the defense of democracy during the George W. Bush administration.

KEYWORDS: War on Terror – History-Film – Terrorist Attacks.

Após os ataques do dia 11 de setembro de 2001 houve o fortalecimento da política intervencionista no Oriente Médio, tipicamente republicana, com a justificativa da defesa da democracia, os “líderes do mundo livre” utilizaram os atentados terroristas para constituir uma política externa pautada na luta contra o terror, a *Doutrina Bush*. As constantes imagens televisivas que foram incessantemente exibidas, como também os discursos do governo, pautavam-se nas intenções e ações de grupos terroristas contra os EUA, o que contribuiu para o efeito discursivo na construção do *11 de Setembro* como um *marco*, ao mesmo tempo em que, inicialmente, minou interpretações diversas das que não compartilhassem o drama recente. Tais fatores justificaram alterações na política interna e externa, como a brusca mudança dos direitos civis, em um debate interno acerca da repressão dos direitos fundamentais (como a privacidade dos cidadãos estadunidenses) em favor de uma política preventiva e intervencionista contra o terrorismo internacional.

Nesse contexto, o terrorismo se tornou um tema delicado para o cinema. As narrativas que pudessem almejar discussões históricas envolvendo-o não tiveram grande espaço no *mainstream*, ao menos nos primeiros anos pós-atentados. No que se refere ao cinema hollywoodiano, até mesmo referências diretas as Torres Gêmeas não tiveram espaço. Ao contrário, exaltou-se a elaboração de enredos sobre guerras com modelos que exaltassem o patriotismo e o dever dos estadunidenses para com seu país. As representações do dia dos atentados, bem como críticas e questionamentos foram produzidas, inicialmente, por produções independentes/estrangeiras.

O lugar da história nos EUA, e como ela se aproxima de seus cidadãos, possui uma relação de proximidade com o cinema, linguagem que foi crucial em diferentes contextos históricos dos EUA, desde filmes com abordagens e perspectivas que reforçaram o *ethos* nacional à produções com críticas negativas ao governo. Por exemplo, anos após a Segunda Guerra Mundial, diversas críticas à história nacional surgiram, mais precisamente no decorrer das décadas de 1960/70, seja no âmbito da produção historiográfica como em vários meios de comunicação, como o cinema. Trata-

se de um contexto em que o engajamento político e social estavam em seu auge, com diversas películas que buscavam discutir a Guerra do Vietnã, a citar dois bons exemplos: *Apocalypse Now* (1979) e *Platoon* (1986). Contudo, nas décadas seguintes, os holofotes deixaram de priorizar questões políticas ou sociais, em grande parte em virtude do *boom* dos filmes *blockbuster* que se preocuparam em proporcionar o entretenimento e não necessariamente a reflexão crítica.

Ou seja, assim como a historiografia, o cinema enquanto linguagem – bem como na perspectiva de uma escritura fílmica da história – não é unísono. Dependendo do contexto social ou político, por um lado os *blockbusters* podem optar tanto por uma premissa básica – um tema ou um gênero que está na moda (gângster, anticomunismo, alienígenas, super-heróis, guerras/conflitos, críticas ao governo) – como também automaticamente se afastar de questões impopulares ou implicitamente censuradas, tal como no tratamento ao *11 de Setembro* de forma explícita.

Constatasse que a linha narrativa de produções sobre os conflitos no Afeganistão e Iraque transita entre a exaltação de elementos que interrelacionam a vitória na Segunda Guerra Mundial e o amargor da Guerra do Vietnã – com exceção de alguns dos primeiros filmes jingoístas lançados logo após os atentados. O cinema estadunidense no início da Segunda Guerra Mundial, por exemplo, se resumia a filmes escapistas ou patrióticos, mas a partir do momento que o país entrou no conflito, juntamente com os Aliados, se voltou a uma abordagem propagandística. Da mesma forma, durante a Guerra Fria muitas produções voltadas a enredos com abordagens sociais e consideradas de qualidade pela crítica foram substituídas por uma avalanche de filmes anticomunistas. No caso das produções posteriores ao *11 de Setembro*, não houve uma imediata abordagem sobre o terrorismo, esse movimento foi lento e gradativo.

Talvez o cenário cinematográfico da Guerra do Vietnã seja o qual mais se assemelha ao dos atentados de 11/09/2001, em suas devidas proporções e especificidades. Segundo Robert Cettl, “[...] assim como o cinema durante a Guerra do Vietnã não abordou a Guerra do Vietnã até mesmo após o conflito, o cinema americano de terrorismo não tinha declaradamente abordado a guerra contra o terror entre 2001-2007” (2009, p. 14). Nessa associação, o cinema apenas levou ao público tímidas referências – talvez por uma espécie de censura implícita ao acontecimento e seu impacto – dos atentados às Torres Gêmeas e ao Pentágono, bem como dos temas que circundam a *Guerra ao Terror*. Todavia tal cenário se modifica após a intervenção no

Iraque e no ano da reeleição de Bush, com o lançamento de produções críticas aos conflitos recentes, com os *remakes* de filmes anticomunistas e o início das hoje famosas franquias de filmes de super-heróis, como *Homem de Ferro* (Iron Man, 2008).

A produção cinematográfica do período da Segunda Guerra Mundial, da Guerra do Vietnã e da Guerra Fria tiveram uma relação intensa com a produção fílmica da primeira década do século XXI, servindo como base para incontáveis enredos, argumentações históricas nos mais diversos segmentos e, conseqüentemente, teve grande participação na forma como grande parte do público “visualizou” tais momentos históricos, bem como os conflitos recentes. De tal modo, o cinema hollywoodiano foi apenas aos poucos tratando de filmes específicos sobre a atuação das tropas dos EUA no Oriente Médio, pois ao longo dos anos caminhou numa linha tênue entre o distanciamento e os usos políticos da espetacularização do *11 de Setembro*, afinal, o desenrolar dos acontecimentos ainda se encontravam no campo aberto de possibilidades históricas. A exaltação do drama dos atentados pela mídia impactou o cinema, que interrompeu, alterou e/ou adaptou produções em andamento ou recém finalizadas, e impulsionou produções que exaltavam momentos “grandiosos” da história dos EUA.

É de suma importância assumir que esse espetáculo foi capitaneado pela TV ao vivo e teve um papel crucial na construção dos atentados como um *marco* histórico, encobrendo os espectadores com a áurea do terrorismo, lado a lado com a versão oficial. O efeito das imagens dos ataques foi tão potente que somente aos poucos abordou-se, em específico, os ataques terroristas aos EUA em 2001 e os eventos que o circundam através das telas do cinema. A apreciação nesse momento situa-se em compreender essa tímida, por vezes mascarada, abordagem cinematográfica e os elementos que constituíram o terrorismo como fundamento para os discursos governamentais, bem como no uso do *11 de Setembro*, a fim de justificar ações bélicas, pensando o papel do cinema nesse momento e a composição de uma escrita histórica fílmica da história recente dos EUA.

Nesse ponto, a política tem um papel fundamental na construção e exaltação de episódios como o *11 de Setembro* e na efetiva exclusão de tantos outros ao longo da história dos EUA. Ressaltamos as palavras de René Rémond sobre a política interna e externa, que afirma que “[...] não há diferença de natureza, tampouco separação estanque entre *interior* e o *exterior*, mas interações evidentes entre um e o outro, com entretanto, uma primazia reconhecida do primeiro sobre o segundo” (2003, p. 370).

As colocações de Rémond se mostram pertinentes quando se considera as implicações posteriores aos atentados, tais como as mudanças legislativas implementadas pelo governo Bush em uma retaliação a *Al-Qaeda* e a fim de evitar novos ataques terroristas. Na apreciação do *11 de Setembro*, o território atacado não estava distante e, diferentemente de cupons de reposição de gasolina ou alimentos como na Segunda Guerra Mundial, mexeu-se em direitos básicos do cidadão comum: as tão disseminadas liberdade e democracia não possibilitavam sequer privacidade ou direito a julgamento a qualquer suspeito de envolvimento com o terrorismo. A guerra surge como resposta imediata, assim como o próprio ataque, pois não há tempo para diplomacia, apenas o direito a defesa por meio de uma guerra preventiva.

Torna-se plausível ressaltar que um acontecimento estará sempre suscetível ao devir, mesmo que apresente um desfecho, e, nesse caso, pode-se apreender que os atentados ficaram marcados por diversos questionamentos sobre o que significaram e o que representarão no futuro. Respostas diversas surgiram em entrevistas, livros, por jornalistas e acadêmicos das mais variadas áreas. Além dos questionamentos sobre o evento (quem, causas, objetivos), perscrutou-se o significado histórico do referido acontecimento.

François Hartog afirma que vivemos um regime *presentista*, as recentes pesquisas e a valorização da memória e do patrimônio histórico seriam sinais desse *presentismo*, sendo que não estaríamos mais buscando as respostas no passado, mas sim no presente. Sendo assim, o autor aponta que não se identifica um regime de historicidade através da linguagem das fontes, mas sim nas crises de tempo, na apreciação teórica. Parte das exposições de Hartog (2013) assemelham-se as de Reinhart Koselleck quando se consta que não há como desconsiderar as relações entre passado/presente/futuro na pesquisa histórica, pois é na tensão entre o *espaço da experiência* e o *horizonte de expectativa* que se encontra o *tempo histórico*. Sob esse prisma, os filmes são fruto dessa tensão e do *presentismo* dos ataques terroristas, o *horizonte de expectativas* já não era mais o mesmo para os estadunidenses e o cinema sofreu os impactos dessa crise de historicidade. Portanto, torna-se essencial pensar os filmes que recorrem ao *11 de Setembro*, tanto aqueles que são favoráveis à *Doutrina Bush* e a suposta defesa da democracia como àqueles que se posicionam contra.

Compreende-se que na apreciação dos referidos ataques, as imagens tiveram um papel fundamental na definição da vítima e do algoz, na medida em que diversas

ações posteriores do governo estadunidense, e claro sob efeito das imagens, direcionaram o país em uma narrativa dos acontecimentos que lhe davam pleno controle das ações futuras, onde desenhavam suas expectativas sobre o lembrar dos atentados. A construção de sentido frente ao evento marcou os anos iniciais da política antiterrorista e, evidentemente, na chance do predomínio dos EUA no Oriente Médio, as imagens dos atentados se tornaram uma espécie de aval para a investida no território.

Muitos filmes se apoiaram no tratamento do impacto do *11 de Setembro*, ao ponto de tratá-lo como o ponto de origem dos recentes embates com o terrorismo – e muitos na rememoração – sem debater a historicidade das complexas relações dos EUA com o Oriente Médio. Nesse ponto, se torna fundamental perceber o *11 de Setembro* como *marco*, pois hora ou outra o mesmo aparece como a explicação lógica para todas as ações do governo Bush pós-atentados. Desse modo, as análises dos diferentes filmes demonstram como, embora existam diferenças de interpretações e de abordagens – tal como os atentados de 11/09/01 (*WTC*, Pentágono, Pensilvânia), as mudanças legislativas, as políticas antiterroristas, a Guerra no Afeganistão, o Iraque –, houve certa construção de um *marco* geral tendo como ponto de origem o *11 de Setembro*, ou seja, ponto de significação de acontecimentos posteriores e mesmo anteriores. De tal modo, dentro dos limites deste artigo, e do grande número de produções, analisaremos aqui os filmes que estavam alinhados a chamada *Doutrina Bush*.

O CINEMA PÓS-11 DE SETEMBRO NA CONFLUÊNCIA COM A DOCTRINA BUSH

O *11 de Setembro* possibilitou um “breve retorno” da concepção de uma cultura política uníssona nos EUA em favor da defesa da nação e da democracia, o que contribuiu para concepções cinematográficas que exaltassem heróis e momentos de glória da História estadunidense. Atenta-se que tal condição pode trazer à tona indícios fundamentais para a compreensão de determinado momento histórico, a ponto de eventual unidade ter ganhado impulso como, por exemplo, através da abordagem da mídia imediata a respeito de um acontecimento. É nesse sentido que as imagens dos atentados cumpriram um papel “cinematográfico” em meio a forma como os estadunidenses visualizaram a fragilidade que apenas tinham vivenciado nas telas do cinema.

As imagens dos ataques de *11 de Setembro* e sua constante exibição televisiva aos cidadãos influenciou, ampliou e possibilitou as mudanças ocorridas no interior da política estadunidense, ao mesmo tempo em que influenciaram a narrativa cinematográfica. Constata-se que, através do cinema, se vê as primeiras prerrogativas dessa visão momentânea do bem da nação através da guerra, para então aplica-las ao terrorismo, através de alegorias que se passa em outros conflitos.

Em um cenário marcado pelas discussões políticas sobre o terrorismo, sustentadas pelo terror provocado pelas imagens ao vivo do impacto do Voo 175 da *United Airlines* na Torre Sul do *World Trade Center* e a posterior queda de ambas as torres, Hollywood modificou/alterou vários filmes em processo de finalização ou em produção, principalmente nas cenas que expusessem as Torres Gêmeas. Um bom exemplo foi o filme *Homem Aranha (Spider-Man, 2002)* que, em seu clímax, apresentava um helicóptero envolto em uma teia de aranha gigantesca tecida entre as referidas torres. Tal sequência foi divulgada através de um trailer promocional que, após os atentados, foi retirado de circulação e a referida sequência foi excluída e regravada. Contudo, outras cenas que traziam o *World Trade Center* foram mantidas, como forma de resistência aos terroristas, segundo declarou o diretor Sam Raimi (GERMAIN, 2002).

Outros filmes foram: *Escrito nas Estrelas (Serendipity, 2002)*, lançado um mês após os ataques continha imagens do WTC que foram removidas digitalmente; *Pessoas Que Eu Conheço (People I Know, 2002)*, na sequência que foi deletada, Al Pacino desce de um táxi e a câmera muda o enquadramento da cena apresentando-nos as Torres Gêmeas e, com um leve movimento para a direita, deixa-as na horizontal com um *fade in* apresentando o ator dormindo; *Homens de Preto II (Men in Black II, 2002)* exibiria em sua sequência final o WTC, mas os produtores optaram pela exclusão e utilizaram como substituto a Estátua da Liberdade; *Efeito Colateral (Collateral Damage, 2002)* teve seu lançamento adiado em virtude de seu enredo, no qual Arnold Schwarzenegger interpretou um bombeiro de Los Angeles em busca de vingança por sua família, morta na explosão de um edifício causada por terroristas colombianos (PRINCE, 2009, p. 44).

A primeira produção hollywoodiana a mostrar Nova Iorque após os atentados ao WTC foi *A Última Noite (25th Hour, 2002)*, baseada no romance homônimo de David Benioff, lançado antes de 2001. O filme mostra Monty, personagem interpretado por Edward Norton, em sua última noite de liberdade após ser condenado por tráfico de

drogas. O diretor da adaptação, Spike Lee, é conhecido por abordar temas sobre a cidade de Nova Iorque em seus distintos semblantes e, por isso, não foi surpresa ser um dos primeiros a tratar a cidade ainda sob a névoa dos atentados. Ao inserir breves imagens do que restou do *World Trade Center* o diretor não buscou se posicionar politicamente, mas almejou naturalizar o novo cenário de Nova Iorque, sobretudo, mostrando-o como um novo *marco* – seja para os nova-iorquinos, como para todo o país.

O que se pode observar no cenário fílmico de Hollywood é que a recepção do público se tornou uma dúvida, ou mesmo um ponto delicado, para diversos diretores, produtores, estúdios e também para os críticos, pois não se sabia exatamente como abordar o tema – vide a tímida abordagem de *A Última Hora*. Assim, nesse cenário cuja as orientações políticas permeavam o antiterrorismo, com a TV transmitindo discursos do presidente e notícias sobre a intervenção no Afeganistão, não à toa o cinema *mainstream* se distanciou do tema do terrorismo, em um cenário escapista com filmes de guerra que exaltavam o espírito jingoísta em conflitos anteriores, ao mesmo tempo em que dava os primeiros passos das franquias de super-heróis.

Soma-se a isso outro fator importante naquele momento em Hollywood: o gênero fílmico de guerra estava sob os holofotes das grandes produtoras, seguindo o efeito causado pelo sucesso de *O Resgate do Soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998), o qual mostrava os campos de batalha em meio a dilemas morais e exaltação patriota, traços presentes nos filmes pró-guerra após os ataques de setembro de 2001. Os executivos de Hollywood não estavam interessados em arriscar investimentos com temas ainda delicados, abordando diretamente os recentes ataques terroristas. Ressalta-se ainda que houve um apelo da Casa Branca para que os executivos não tocassem no assunto e sim que focassem num esforço de guerra.

Os filmes *mainstream* de guerra se voltava a perspectiva de ver mostrar nas telas o “calor” do campo de batalha, com representações calcadas em sequências tal como a do “Dia D” filmado por Spielberg. Com os ataques terroristas houve grande impulso para o crescimento de produções que exaltassem o patriotismo e as tropas, mostrando os soldados em diferentes conflitos nos quais os EUA se envolveram em busca da defesa da nação e/ou levar os ideais de liberdade e democracia a outros países.

Marilyn B. Young, em seu artigo “*In Combat Zone*”, traz informações pertinentes para nossa apreciação desse cenário que surgiu pós-atentados:

Tendo dado suporte ao país por tantos anos antes de 11 de setembro de 2001, a primeira reação de Hollywood foi colocar a indústria à disposição do governo. Menos de um mês depois, quarenta executivos de Hollywood fizeram uma peregrinação a Casa Branca para uma discussão de duas horas com Chris Henick, vice-assistente do presidente, e Adam Goldman, diretor associado do escritório de relações públicas. Leslie Moonves, presidente da CBS, explicou sua missão: “Eu acho que você tem um monte de gente aqui que está apenas dizendo: ‘Diga-nos o que fazer. Nós não voamos com aviões a jato, mas possuímos habilidades que podem ser úteis’. Com sua habitual atitude descontraída em relação à precisão histórica, o *New York Times* afirmou que, embora ‘não fosse novo em Hollywood’, esses sentimentos patrióticos foram ‘raramente evidenciados desde a Segunda Guerra Mundial’. Mas em particular, o repórter, Jim Ruttenberg (2001, B-9), estava correto: a Segunda Guerra Mundial era ‘o período no qual os executivos buscavam orientação’. Mais especificamente, ‘várias pessoas que participaram da reunião se referiram, como modelos de cooperação, ao diretor Frank Capra’. Outros esperavam produzir versões contemporâneas de filmes como *Mrs. Miniver* [Rosa de Esperança, 1942], embora que ao comparar o 11 de setembro a um ataque repentino pareça um conforto um tanto duvidoso (YOUNG, 2007, p. 244).

A proximidade entre Hollywood e o governo dos EUA não é novidade. Como questionou Young (sobre a “precisão histórica” do *New York Times*), é ao menos uma afirmação questionável apontar que o patriotismo foi pouco evidenciado ao longo da segunda metade do século XX, excluindo-se praticamente todo o período da Guerra Fria e os inúmeros estudos sobre o impacto do próprio cinema e a exaltação do patriotismo, bem como a famigerada “caça às bruxas” macarthista. Ademais, as informações de Young indicam a força que a escrita fílmica da Segunda Guerra Mundial tem sobre a história estadunidense, condicionando eventos recentes a abordagens que buscam orientação e, porque não dizer, inspiração para o novo empreendimento bélico, deixando de lado o drama dos atentados e utilizá-lo com outro propósito. Meses depois houve um reencontro:

Em 8 de novembro de 2001, um grupo menor de executivos de Hollywood respondeu a um convite de Karl Rove, conselheiro da Casa Branca, para uma discussão mais focada e “poderosa” sobre como Hollywood poderia ajudar o esforço de guerra. Ao negar qualquer interesse em fazer filmes de propaganda, os executivos reiteraram seu desejo de adicionar um novo capítulo da série *Why We Fight* de Capra (Luman 2001a). Enquanto isso, o jornal *Los Angeles Times* relatou que Sylvester Stallone, que possui uma vasta experiência na reciclagem dos temas da Segunda Guerra Mundial

através de novas guerras, estava trabalhando em um roteiro que iria lançar [John] Rambo no Afeganistão para combater o Talibã. Na verdade, esta seria a segunda visita de Rambo ao país; Em 1998, ele lutou com os “guerreiros afegãos” anteriormente conhecidos como “Freedom Fighters” (Harlow 2001) (YOUNG, 2007, p. 245).

Curiosamente, modelos fílmicos críticos a atuação dos EUA foram deixados de lado e assumiu-se uma postura favorável ao ideário de guerra, como nas produções de Frank Capra. E não é de se estranhar a notícia do *Los Angeles Times*, já que John Rambo foi o símbolo do patriotismo na releitura fílmica da Guerra do Vietnã, principalmente após o primeiro filme sobre o personagem. Toda essa movimentação para com o esforço de guerra possui uma profunda relação com a *cultura histórica* dos EUA, já que a guerra percorre dimensões diversas do terreno social e cultural, por vezes vista como benéfica, em outros contextos maléfica e, eventualmente, como um mal necessário.

Não à toa, mesmo no esforço de guerra governamental, partir para a utilização do cinema enquanto ferramenta soa até mesmo como um movimento natural na história da sétima arte estadunidense, bem como pensando a própria escrita fílmica da história. Grande parte dos primeiros filmes abordados neste capítulo apresenta, algumas vezes explícita ou implicitamente, indícios dessa importância.

Trata-se de um conjunto de filmes que contribuiu para um imaginário social regrado a representações cujos símbolos permeavam a ideia de guerra como um mal necessário – as imagens criadas aos moldes dos grandes filmes sobre a Segunda Guerra Mundial –, servindo como sustentação para a guerra preventiva contra o terror. As grandes produtoras buscaram distanciar-se do drama televisivo que assolou os dias seguintes aos atentados do 11 de setembro, enquanto a Casa Branca tinha uma pauta política: o antiterrorismo.

Os questionamentos iniciais foram suprimidos ao longo do primeiro mandato de George W. Bush, suplantados pelo poder da retórica cinematográfica em um primeiro momento marcado pelo patriotismo e pela exaltação da guerra. Esse movimento contribuiu para uma espécie de “cegueira momentânea” nos EUA, a qual foi transportada para o cinema e para a escrita fílmica da história do período. Após o *11 de Setembro* houve a exaltação do espírito patriótico dos estadunidenses, deixando-se de lado o tratamento das consequências diretas para dar sequência a construção de um imaginário de guerra ao terrorismo, nas medidas da *Doutrina Bush*. Para tal fez-se do

cinema o início de uma nova empreitada no esforço de guerra. Todavia esse movimento de exaltação dos filmes de guerra já vinha de uma crescente celebração, inclusive com o envolvimento do próprio exército.

As primeiras grandes produções de *Hollywood* sobre a guerra, no contexto pós-11 de Setembro, enalteciam os soldados mostrando o calor das batalhas e a importância da presença dos EUA em diferentes países. Enquanto isso, reformas legislativas imperaram ao longo dos primeiros anos pós-atacados e interferiram drasticamente na política interna, reprimindo direitos civis fundamentais, sobretudo na nova diplomacia estadunidense para com o Oriente Médio, especificamente no Afeganistão, como retaliação e, posteriormente, no que ficou conhecido como “novo Vietnã”, com a intervenção no Iraque.

Nesse processo, é pertinente a reflexão feita por Paul Virilio que destaca o fato de que, a partir da Segunda Guerra Mundial, o intuito da guerra não mais se volta propriamente a conquistas materiais, mas à vitória dos campos de percepção, da imaterialidade. Sob esse prisma, “[...] o verdadeiro *filme de guerra* não deve necessariamente mostrar cenas de guerra em si ou de batalhas. O cinema entra para a categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica” (VIRILIO, 1993, p. 15). Essa apreciação de Virilio aproxima-se muito do contexto da *Guerra ao Terror* empreendida pelos EUA, pois nesse contexto houve também a aproximação das produções fílmicas com o governo em favor da luta contra o terrorismo internacional. Muitas cenas/sequências se passavam em meio a cidades/regiões do Oriente Médio, sobretudo, houve grande preocupação com a forma como esse empreendimento militar era recepcionado no cenário nacional, pelo cidadão comum.

O crítico John Hoberman, ao falar sobre o cenário fílmico em 2002, expôs:

Todos os filmes da última primavera [Falcão Negro em Perigo; Códigos de Guerra; A Última das Guerras; Homens de Preto II; K-19: the Windowmaker; Submersos; Fomos Heróis; A Soma de Todos os Medos; Star Wars: episódio II – o ataque dos clones; Efeito Colateral], tirando os programas de TV, são anteriores ao 11 de setembro. Sua inspiração não veio dos ataques a Nova York e Washington ou a guerra contra o terror de Bush, mas a forte presença de “O Resgate do Soldado Ryan” (que arrecadou 216 milhões de dólares e liderou a bilheteria por um mês, durante o verão Lewinsky de 1998, quando Bill Clinton estava se esforçando para mostrar que não era apenas um amante, mas um lutador). Hollywood saltou para a cama com o

Pentágono no outono passado, mas o namoro em curso começou no governo Clinton. E este é apenas o começo (HOBERMAN, 2003).

O comentário de Hoberman sobre o contexto de lançamento dos filmes é muito interessante para a apreciação do período. Pois tanto o público estadunidense, quanto as produtoras, diretores, produtores, roteiristas, tinham como modelo de filme de guerra a produção *O Resgate do Soldado Ryan* (1998). Isso pode ser observado em muitas das críticas cinematográficas sobre os primeiros filmes de guerra pós-ataques de 2001.

Essas reflexões nos levam a notar a dimensão histórica desse gênero fílmico, no momento de definição de políticas antiterroristas, evidenciando que o movimento dessas produções não focou numa direta abordagem do terrorismo fundamentalista islâmico e muito menos discutiu explicitamente o impacto dos ataques terroristas sobre Nova York. Aqui o modelo clássico, oriundo dos filmes da Segunda Guerra Mundial em conjunto com uma nova forma de mostrar o conflito em campo, se tornou a melhor maneira de exaltar o patriotismo, mesmo que tenha tratado de temas mais complexos para o público, como a Guerra do Vietnã – deixando-se de lado os assuntos mais controversos do conflito, como as produções da década de 1970 e 1980. A partir dos atentados de 2001 houve o impulso da produção das imagens da guerra sem um crivo crítico, sem tratar dos eventos, pois, a princípio, o que importava era mostrar a historicidade dos conflitos, o campo de batalha, as dificuldades enfrentadas pelos soldados, para então exaltá-los.

Atrás das Linhas Inimigas (*Behind Enemy Lines*, 2001) seja talvez a produção que deu o pontapé inicial nos filmes pró-guerra após o *11 de Setembro*. De forma bastante simbólica, seu lançamento (antes do previsto) ocorreu no porta-aviões *USS Carl Vinson* (EBERT, 2001), espaço utilizado nas gravações, o que mostra o tom patriótico da narrativa e a própria participação do exército no longa, como forma de também estimular a exaltação do poderio militar dos EUA. Apesar de seu enredo ser inspirado vagamente em um episódio ocorrido durante a Guerra da Bósnia – a queda de um caça dos EUA –, grande parte dos críticos elencou a alegoria do filme em relação ao recente aumento do patriotismo dos estadunidenses.

Da mesma forma, a produção *Falcão Negro em Perigo* (*Black Hawk Down*, 2001) foi lançada três meses após os atentados e contribuiu para o jingoísmo crescente na sociedade estadunidense (UNEÑA, 2014, P. 41-53). Como consequência da desastrosa Batalha de Mogadíscio, Bill Clinton retirou as tropas da Somália – o que

também afetou o envolvimento do EUA no continente africano por anos –, ação que levou o líder da *Al-Qaeda*, Osama Bin Laden, a declarar que isso mostrava “[...] a fraqueza, a debilidade e a covardia do soldado norte-americano que fugiu no escuro da noite” (THORNTON, 2007, p. 10). O filme acabou por representar a força e a determinação dos soldados estadunidenses em meio a batalha assimétrica, houve uma ressignificação do evento sob um diferente prisma, pois não se via mais uma derrota, mas uma vitória, a resistência.

De certo modo, *Falcão Negro em Perigo* dialogou precisamente com as demandas políticas e estéticas pós-11 de Setembro, mesmo considerando que suas filmagens foram iniciadas em março e concluídas em junho de 2001, ou seja, mesmo que seu argumento tenha sido escrito no âmbito dos ataques. Esse furor patriótico perdurou até a intervenção no Iraque (ano eleitoral), estopim para uma série de protestos contra Bush, com produções críticas às ações do presidente que começaram a surgir, dando início a retomada de consciência sobre a *Guerra ao Terror*. Para além do deleite estético, o que se observa é que, a batalha toca em pontos cruciais que ainda estão mornos no imaginário social, principalmente sobre o terrorismo. Em todo caso, a produção de Ridley Scott pode ser pensada a partir do viés da valorização do sacrifício dos soldados, mesmo que tenha sido um desastre na vida real. Todavia, nas telas de cinema, o efeito foi outro.

Por sua vez, outro evento ganhou nova perspectiva a partir do filme *Fomos Heróis* (*We Were Soldiers*, 2002), ambientado na Guerra do Vietnã, especificamente em umas das primeiras batalhas ocorridas em novembro de 1965, e narrado do ponto de vista do protagonista, o tenente-coronel Hal Morre (coautor, com Joseph L. Galloway, do livro *We Were Soldiers Once... and Young*, de 1992). A produção trata de mostrar a força e a perseverança do exército estadunidense em meio a batalha, visto a grande desvantagem em relação aos numerosos vietcongs. Há certa preocupação em mostrar o ambiente doméstico em contraposição ao campo de batalha, demonstrando ao público que os soldados também são pessoas comuns que poderiam estar em suas casas, mas escolheram servir ao país.

Outra produção que se destacou no esforço de guerra foi *Códigos de Guerra* (*Windtalkers*, 2002), dirigido por John Woo. O filme trata dos embates entre os EUA e o Japão no pacífico sul, durante a Segunda Guerra Mundial, especificamente sobre a utilização da língua dos Navajo para codificar mensagens secretas estadunidenses. Na

produção, o fuzileiro naval Joe Enders (Nicolas Cage) é responsável por conduzir o índio navajo Bem Yahzee (Adam Beach) na entrega de um código secreto, podendo matá-lo caso seja necessário para se manter a integridade da mensagem. Por ocasião do seu lançamento, criou-se uma grande expectativa em virtude de seu diretor, visto que John Woo possui um histórico de filmes com boas cenas de ação e violência, principalmente sua passagem pelo cinema chinês. *Códigos de Guerra*, no entanto, desconsidera questões raciais a fim de mostrar uma questão uníssona em meio a um contexto em que tal exaltação era importante, unir o país.

Nota-se que todos os filmes de guerra possuem pontos em comum: todos são explicitamente patrióticos, tratam de temas que são largamente conhecidos pelo público (Segunda Guerra Mundial, Guerra do Vietnã, a batalha em Mogadíscio teve grande repercussão na mídia da época) e praticamente todos seguem uma linha de valorização dos soldados. Tendem a utilizar o modelo de cenas de combate para mostrar a bravura dos soldados e, conseqüentemente, a dificuldade por eles enfrentadas.

De modo geral, todas as produções citadas fizeram referências diretas a grandes conflitos que envolvem a memória coletiva estadunidense, dialogando com uma cultura histórica a partir de narrativas conhecidas, aproximando-se dos espectadores. O contexto de produção e recepção dessas produções cinematográficas nos EUA está imerso nas ações políticas implementadas logo após os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001. Destaca-se que a *Doutrina Bush* estava em andamento desde a promulgação do *Ato Patriótico*, em 26 de outubro de 2001, e em 2002 se torna lei com a *Estratégia de Segurança Nacional (National Security Strategy)*. Ao lado disso, caminhava para ser aplicada ao Iraque em questão de meses, com diversos discursos sobre o “Eixo do Mal”. A referência a esse “eixo” nada mais é que uma artimanha linguística e histórica de Bush para se aproximar dos antigos inimigos da Segunda Guerra Mundial.

As menções do então presidente estão repletas de maniqueísmos e devaneios sobre o papel dos EUA, colocando-se como defensor da democracia e da liberdade. “Hoje, a humanidade tem em suas mãos a oportunidade de promover o triunfo da liberdade sobre todos esses inimigos. Os Estados Unidos dão as boas-vindas à nossa responsabilidade de liderar essa grande missão” (UNITED STATES, 2002, p. V). Citações como essa são recorrentes no texto-lei da *Estratégia de Segurança Nacional*, bem como em diversos comunicados de Bush nesse primeiro ano pós-atentados.

Os discursos presidenciais nos EUA são peças de apreciação popular, sempre possuem referências históricas e vão afundo na *cultura histórica* dos cidadãos. A ideia de grande nação é sempre exaltada – o “Destino Manifesto” – e, no caso de Bush, não foi diferente. Ao contrário, se mostrou talvez até mais agressiva já que buscava o apoio incondicional do povo estadunidense para a política externa, agora num âmbito preventivo. Não por acaso, os filmes com críticas, e até mesmo as representações dos atentados, foram marginalizados ou tiveram pouca representatividade. As produções de guerra, por sua vez, ganharam espaço não apenas por intervenção, ou apoio da Casa Branca e diversos produtores de Hollywood, mas porque também se tornaram peças de apreciação histórica pelos cidadãos/espectadores e, por isso, qualquer aspecto fora dos elementos artísticos dominantes apenas confirmaria o distanciamento estético.

Nesse primeiro momento, o cinema hollywoodiano estava alinhado com os interesses da Casa Branca, sob a administração Bush. Conseqüentemente, os filmes contrários a valorização do exército e do ideal de lutar pelo país tiveram seus lançamentos adiados por conclusões das produtoras/distribuidoras, as quais decidiam se as obras teriam uma boa recepção em meio ao público estadunidense. Ao avaliar a eventual experiência estética e seus efeitos no espectador, os produtores e distribuidoras poderiam modificar, adiar ou deixar na prateleira qualquer filme até que considerassem adequado lança-lo nas salas de cinema dos EUA.

No que diz respeito a esses aspectos, pode-se notar o impacto do *11 de Setembro* e sua exploração política. As produtoras e distribuidoras – alinhadas com a Casa Branca – ponderaram sobre o possível efeito estético de tratar um tema tão delicado, optando por filmes de guerra ambientados em momentos históricos anteriores – alguns já prontos ou em andamentos antes dos atentados –, todavia com um discurso patriótico e adequado ao momento de sua elaboração. Portanto, o cinema *blockbuster* buscou exaltar a memória coletiva, mas os *atentados* se tornaram o ponto de referência para a rememoração e ressignificação de momentos históricos anteriores.

Esse efeito jingoísta, no entanto, aos poucos se desgastou, não apenas pela ação dos detratores de Bush, mas também por pessoas que o apoiavam, tendo em vista a construção discursiva de todo um aparelho governamental para levar o país a uma guerra contra o Iraque. Pode-se observar que o contexto pré intervenção no solo iraquiano está envolto nesse patriotismo exacerbado pela defesa da democracia, bem como pela paranoia de novos ataques ao território estadunidense. Os filmes de guerra

têm grande parcela na construção desse cenário, já que muitas produções, como já exposto, tiveram apoio da Casa Branca na elaboração desse imaginário do invencível exército e seus corajosos soldados, inflamando, dessa forma, o ego dos estadunidenses. Sobretudo, esse impulso às ações do governo seguiram ao longo do governo Bush, incorporando pequenas críticas, mas sem sair da linha.

Além dos filmes de guerra, houve também pequenos esforços de representação da ação de George W. Bush. Um bom exemplo é a produção *D.C. 9/11: Time of Crisis* (2003) que buscou apresentar a atuação do presidente nos nove dias seguintes aos atentados, exaltando-o enquanto figura forte na condução do país em meio a tragédia que o assolou. Para o autor J. Hoberman, do *The Village Voice*, a película de certo modo deu início à campanha de reeleição, mas não passou de uma representação aos moldes republicanos, quase cômica. Nela, buscou-se modificar a imagem atribuída a Bush, pois, segundo o crítico, muitos consideravam que quem realmente ficou no comando foi o vice-presidente Dick Cheney (HOBERMAN, 2003).

Apesar da direção de Lionel Chetwynd – diretor conservador em Hollywood e próximo de Bush –, Tim Goodman, do *San Francisco Chronicle*, chegou a escrever que o filme era tão ruim que o próprio presidente poderia dizer se tratar de uma artimanha dos democratas para desmoralizá-lo (GOODMAN, 2003). A película foi exibida na TV e teve pouca disseminação em meio ao público, sendo uma clara propaganda patriótica com o objetivo de exaltar a personalidade do então presidente. Todavia, como veremos, aos poucos esse cenário de exaltação da nação altamente institucionalizada se alterou, com o lançamento de muitas produções que, de forma sutil, questionavam a política de Bush, bem como lidavam com o *11 de Setembro* a partir de novos contornos.

Imerso nesse clima eleitoral, e pouco mais de uma semana antes das eleições presidenciais dos EUA, foi lançado de forma limitada o documentário *Celsius 41.11: the temperature at which the brain... begins to die* (2004), uma resposta republicana às críticas do documentário *Fahrenheit 11 de Setembro*. O objetivo da produção era contrapor os argumentos de Michael Moore sobre diversos temas, como as eleições de 2000 e os abusos da administração na luta antiterrorista com a privação das liberdades civis. Nota-se que ao longo do primeiro mandato de Bush, grande parte do cinema buscou não discutir diretamente o *11 de Setembro*, ficando à sua sombra desses eventos. A ação política emanava da exploração do próprio acontecimento enquanto justificativa para a *Guerra ao Terror*.

Tal horizonte começou a ser modificado em 2006, com produções que buscaram representar os *ataques* sob a perspectiva de um *marco* periodizador na história estadunidense. Nesse cenário fílmico, duas produções estadunidenses se destacaram em meio à crítica: *Voo United 93* (*United 93*, 2006), que segue a premissa de reconstituir os eventos em torno da união dos passageiros contra os sequestradores terroristas; e o *blockbuster* *As Torres Gêmeas* (*World Trade Center*, 2006), dirigido por Oliver Stone, que teve como objetivo “reviver” o acontecimento sob a óptica de dois agentes do porto da cidade de Nova Iorque.

Essas produções surgem em um cenário fílmico abordando um tema específico, os ataques terroristas, que até o momento não tinha sido explorado no cinema hollywoodiano, em parte por ser visto como “muito recente” – quesito acentuado pela crítica. Um dos aspectos presentes nessas obras foi o seu pretense “distanciamento” e “neutralidade” política, ponto que pode ser facilmente questionado através da análise das críticas. Nesse contexto, fica claro que o cenário fílmico estava permeado por um distanciamento da abordagem política, ao menos explicitamente, tendo em vista os efeitos da *Guerra ao Terror* e a impopular Guerra do Iraque. Logo, se tornou claro que tratar do *11 de Setembro* era muito diferente do que tratar das políticas antiterroristas (as mudanças legislativas dos direitos do cidadão) e/ou da intervenção no Afeganistão (como ato de retaliação) e no Iraque (com resistência da população).

Voo United 93 foi o primeiro filme de ficção sobre os *Atentados de 11 de Setembro*. Muito bem recepcionado pela crítica estadunidense, meses após o seu lançamento continuava sob elogios da mídia especializada, bem como se tornou ponto de referência em resenhas sobre outras produções, inclusive nas críticas do filme de Oliver Stone *As Torres Gêmeas*, lançado posteriormente. Por sua vez, a produção de *As Torres Gêmeas* é essencialmente patriótica e faz uma conexão entre o *11 de Setembro* e o Iraque, conflito bastante impopular, especialmente pela divulgação de alguns escândalos envolvendo a prisão de Abu Ghraib e a morte de civis por soldados estadunidenses em Haditha – eventos potencializados pela produção de documentários sobre o conflito: *Sobre Bagdá* (*About Baghdad*, 2004); *Verdade Revelada: a guerra no Iraque* (*Uncovered: the war in Iraq*, 2004). Nessa, como nas películas anteriormente analisadas, o *11 de Setembro* é o grande *marco*, inquestionável, com poucos lapsos de criticidade sobre as consequências das políticas antiterroristas. Por mais que o terrorismo esteja estritamente ligado aos *ataques de 2001*, sendo justificativa para as

guerras subsequentes, ele encontra-se presente nessas representações como o mal a ser combatido.

Têm-se, assim, duas produções ficcionais que lidam com os *ataques*. *Voo United 93* optou por contar a história do avião que não atingiu seu alvo e, apesar de pouco se saber sobre o que realmente ocorreu a bordo, mostra uma boa estratégia em exaltar o heroísmo dos passageiros seguindo a hipótese de que tomaram o controle da aeronave e evitaram um *11 de setembro* ainda mais trágico. Por outro lado, o filme de Oliver Stone, *As Torres Gêmeas*, se aproxima do que não foi transmitido na TV mostrando a perspectiva de dois socorristas, policiais da Autoridade Portuária, a fim de expor o seu heroísmo e drama dentro do WTC, ponto que o aproxima da comoção dos mais de trezentos socorristas que morreram em resgate. Em ambas as produções, o *11 de Setembro* é tratado como *marco* periodizador, onde aparentemente todas explicações estão fundadas.

Os filmes citados acima buscaram tecer alguns pequenos questionamentos, principalmente o *Voo United 93*, mas sem grande profundidade, já que seus objetivos era trazer o evento com mais quantidade de detalhes para o espectador, principalmente com a ideia de representação dos bastidores dos atentados. Entretanto, com o agravamento da ação das forças militares estadunidenses no Iraque, ficou inevitável tratar dos efeitos da *Guerra ao Terror* até mesmo para os filmes favoráveis ao governo Bush, pois o público, ou seja, os cidadãos, estavam a mercê da grande mídia e da intensa cobertura do conflito no Iraque, bem como no Afeganistão.

A Volta dos Bravos (Home of the Brave, 2006) foi referenciado pela crítica como sendo o primeiro *blockbuster* sobre a Guerra do Iraque a explorar a volta dos soldados para suas casas. Nota-se que a produção buscou seguir o *horizonte de expectativas* do tratamento heroico dos soldados que retornam para os EUA depois de seus esforços em uma guerra desgastante e traumática, tônica presente nos documentários. Contudo, sua recepção parece estar permeada de nuances sobre a dúvida acerca da eficácia da *Guerra ao Terror*, assim como pelo próprio cenário *mainstream*, já que foi lançado cerca de quatro meses após as película *Voo United 93*, de abril 2006, e *As Torres Gêmeas*, de agosto do mesmo ano. Mesmo acentuado o distanciamento político, estavam envolvidos na exaltação do *marco*, do *11 de Setembro*, com forte teor patriótico e de apoio à guerra no Iraque.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se propagou ao longo do governo W. Bush se pautava na concepção de que o terrorista fundamentalista islâmico era uma pauta, diga-se de passagem, relativamente “nova” e que ganhou os holofotes a partir do *11 de Setembro*, mas que se já figurava na agenda de ameaças após a Segunda Guerra Mundial. Sobretudo, com o passar dos anos os argumentos do governo estadunidense se mostraram frágeis e em muitos momentos sem fim à vista, o que aos poucos diminuiu o apoio dos cidadãos estadunidense e da comunidade internacional. A crescente impopularidade do presidente e o problema da presença das tropas estadunidenses no Iraque intensificaram a pressão da opinião pública, de tal modo que as grandes produtoras começaram a tratar do terrorismo, principalmente nos *thrillers* e nos documentários de guerra.

Ademais, determinados temas presentes nos filmes geravam consenso e outros levavam a comentários negativos. Sobre o *11 de Setembro* havia certa censura a trazer uma representação do árabe e da religião muçulmana, este evento deveria ser tratado como um memorial visual do ataque aos EUA. Não à toa, como se viu, produções tidas como “antiamericanas” ficaram a margem e tinham sua exibição adiada. A Guerra do Afeganistão, teve pouco espaço em meio a filmografia produzida no governo W. Bush, e sem muitas referências em meio aos críticos. Mas a intervenção no Iraque, foi intensamente criticada, em grande parte por documentários, e teve respaldo em meio a crítica especializada, e se intensificou com os escândalos do exército e da má administração do governo em lidar com os movimentos insurgentes. A representação negativa da administração Bush/Cheney ganhou espaço e respaldo em meio a crítica, após 2007, mostrando que filmes críticos a luta contra o terror ganhavam espaço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CETTL, Robert. **Terrorism in American Cinema**: an analytical filmography, 1960-2008. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, 2009.
- EBERT, Roger. Behind Enemy Lines. **Chicago Sun-Times**, Chicago, 30 Nov. 2001. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/reviews/behind-enemy-lines-2001>>. Acesso em: 02 mar. 2017.

GERMAIN, David. [Images of trade center preserved in fresh films shot before Sept. 11. The Berkeley Daily Planet](http://www.berkeleydailyplanet.com/issue/2002-04-20/article/11500?headline=Images-of-trade-center-preserved-in-fresh-films-shot-before-Sept.-11---By-David-Germain-The-Associated-Press), Berkley, 20 Abr. 2002. Disponível: <<http://www.berkeleydailyplanet.com/issue/2002-04-20/article/11500?headline=Images-of-trade-center-preserved-in-fresh-films-shot-before-Sept.-11---By-David-Germain-The-Associated-Press>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

GOODMAN, Tim. **Two films on Sept. 11, one silly and one remarkable**. San Francisco Chronicle, São Francisco, 05 de Set, 2003. Disponível em: <<http://www.sfgate.com/entertainment/article/Two-films-on-Sept-11-one-silly-and-one-2558519.php>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HOBERMAN, John. Lights, Camera, Exploitation. **The Village Voice**, Nova Iorque, 26 Ago. 2003. Disponível em: <<http://www.villagevoice.com/news/lights-camera-exploitation-6409541>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

PRINCE, Stephen. **Firestorm: American film in the age of terrorism**. New York: Columbia University Press, 2009.

RÉMOND, René. (Org.). **Por uma história política**. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

THORNTON, Rod. **Asymmetric Warfare: threat and response in the twenty-first century**. Cambridge: Polity Press, 2007.

UNEÑA, Antonio Malalana. La exégesis de la guerra global contra el terrorismo a través del cine y la televisión. **HAO**, n. 34, p. 41-53, Primavera, 2014.

UNITED STATES. White House Office. **The national security strategy of the United States of America**. Washington: President of the U.S., 2002, p. V. Disponível em: <<https://www.state.gov/documents/organization/63562.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

YOUNG, Marilyn B. In Combat Zone. In: RAO, Aparna; BOLLING, Michael; BÖCK, Monika. **The Practice of War: Production, Reproduction and Communication of Armed Violence**. New York: Berghahn Books, 2007.

RECEBIDO EM: 14/06/2020

PARECER DADO EM: 22/10/2020