



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**IRAQUE EM CENA: CINEMA, OPINIÃO PÚBLICA E O MITO DA
GUERRA NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA**

Maria Clara Ferreira Leite Garcia

Orientador: Prof. Dr. Paulo Knauss.

Niterói
2013

MARIA CLARA FERREIRA LEITE GARCIA

**IRAQUE EM CENA: CINEMA, OPINIÃO PÚBLICA E O MITO DA
GUERRA NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH/UFF), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Knauss.

Niterói

2013

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

G216 Garcia, Maria Clara Ferreira Leite.

Iraque em cena: cinema, opinião pública e o mito da guerra nos Estados Unidos da América / Maria Clara Ferreira Leite Garcia. – 2013.

215 f.

Orientador: Paulo Knauss de Mendonça.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013.

Bibliografia: f. 196-211.

1. Cinema americano. 2. Filme de guerra. 3. Mito. 4. Opinião pública. 5. Guerra do Iraque, 2003. I. Mendonça, Paulo Knauss de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 791.430973

MARIA CLARA FERREIRA LEITE GARCIA

**IRAQUE EM CENA: CINEMA, OPINIÃO PÚBLICA E O MITO DA
GUERRA NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História da
Universidade Federal Fluminense
(PPGH/UFF), como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre.

Dissertação aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

_____ Orientador

Prof. Dr. Paulo Knauss (UFF)

Profª Drª Cecília Azevedo (UFF)

Profª Drª Ana Paula Spini (UFU)

Suplentes:

Profª Drª Denise Rollemberg (UFF)

Prof Dr Maurício Lissovsky (UFRJ)

Niterói

2013

Agradecimentos

À minha mãe, meu espelho, que nunca deixarei quebrar.

Ao meu pai, que com preocupação e delicadeza sempre me empurra adiante.

À minha irmã, cuja existência prova que há casos em que $1 + 1 = 1$.

À minha avó, pessoa que mais admiro, mulher valente como a da música de João.

Ao vô Benjamin, que acreditava em mim cegamente. Voa, sabiá.

À minha segunda mãe, Márcia, que só é segunda no título, não no coração.

Ao meu marido Vinícius, com quem compartilhei as euforias e lamúrias durante esse processo, e sem o qual seria impossível tê-lo concluído.

Ao Colégio Pedro II, eterno estado de espírito, responsável por ter me tornado nada menos do que tudo que sou hoje. Houvesse Cartola estudado lá, existiriam hoje duas músicas chamadas “Sala de Recepção”.

À família que ganhei no Pedro II e na UFF, amizades que têm a beleza e a solidez da infinitude.

Um agradecimento especial ao Diego, cujo carinho e crença incondicional na minha competência me motivam desde a graduação. Também agradeço imensamente ao Luqui, amizade que o PPGH me proporcionou, ou que surgiu 40 minutos antes do nada?

Ao meu orientador Paulo, que desde o início acreditou nesta pesquisa, me incentivou nos momentos mais difíceis e foi um exemplo de paciência diante da minha indisciplina, minha gratidão maior.

À Cecília Azevedo e à Denise Rollemberg, pelas inestimáveis contribuições em meu exame de qualificação.

À Ana Paula Spini e novamente à Cecília Azevedo, por aceitarem fazer parte da banca de avaliação da defesa deste trabalho e por seus preciosos (e emocionados) comentários.

Ao cinema, fábrica dos meus sonhos.

- Three months and what have we found? No centrifuges, no *yellowcake*, no bio, no WMD's. (...)
- So why hasn't anybody stepped forward?
- Why do you think, Joe? We went to war. (...)
- We're talking about the president of the United States. The White House.
- Now go take a long look in the mirror and say that again.

(Diálogo entre Joe Wilson e seu amigo Pete, em *Jogo de Poder*)

- When you peddled that shit in DC, did they know it was a lie? Or did they just never bother to ask?
- Okay, okay. Come on, none of this matters anymore. WMD? This doesn't matter.
- What the fuck you talking about? Of course it fucking matters! The reasons we go to war always matter! It's all that matters! It fucking matters!

(Diálogo entre Roy Miller e Clark Poundstone em *Zona Verde*).

Resumo

Este trabalho tem como objetivo principal analisar os filmes de ficção norte-americanos sobre a Guerra do Iraque produzidos entre 2003 e 2010, associando-os ao mito da guerra e à opinião pública sobre o conflito. Inscrevendo-se na perspectiva da “história do tempo presente”, a pesquisa foi motivada pela preocupação com os rumos da política externa estadunidense no século XXI e pela importância da cultura da mídia na vida contemporânea. O cinema, concebido dialeticamente como produto e agente social, é uma rica fonte para a compreensão dos elementos que permeiam o mito da guerra em geral e de cada conflito em particular. Ao mesmo tempo, o discurso crítico sustentado pelos filmes que abordam a Guerra do Iraque se relaciona à opinião pública norte-americana, que se tornou gradualmente contrária à guerra ao longo dos anos. Buscou-se, ainda, traçar uma hipótese explicativa para o surpreendente fracasso nas bilheterias dessas obras. Por fim, adotando a caracterização da cultura da mídia como um terreno de disputas, procuramos avaliar, através do estudo dos filmes, se é possível produzir cinema de dissenso em Hollywood.

Palavras-chave: cinema, mito da guerra, opinião pública, Guerra do Iraque.

Abstract

This paper has as its main goal the analysis of American movies about the Iraq War produced between 2003 and 2010, associating them with the myth of war and also with the public opinion about the conflict. Within the perspective of “present time history”, this research was motivated by several concerns with the foreign politics of the United States in the 21st century and the importance of media culture in contemporary life. Cinema is conceived both as a product and as a social agent, becoming a rich source for the understanding of the elements involved in the myth of war in general and in each particular conflict. At the same time, the criticism present in several movies about Iraq War relates to the American public opinion, which gradually turned against that war. We also tried to find an explanation for the surprisingly low financial return from these movies. Finally, by defining the media culture as a field for disputes and debates, we tried to evaluate if it is possible to produce dissent in Hollywood cinema.

Keywords – cinema, myth of war, public opinion, Iraq War.

SUMÁRIO

Considerações Iniciais	11
 Capítulo 1: O mito da guerra no contexto do pós-11 de setembro	33
1.1. Mito da guerra	33
1.2. Síndrome do Vietnã, êxtase do Golfo	43
1.3. Onze de Setembro e Guerra ao Terror	53
1.4. A lógica discursiva da Guerra ao Terror	60
 Capítulo 2: Opinião pública e Guerra do Iraque.....	68
2.1. A Doutrina Bush: preparação para a guerra	69
2.2. Justificativas para a guerra	72
2.3. O crescimento da oposição	83
2.4. A teoria da guerra justa	89
 Capítulo 3: Os filmes de ficção sobre a Guerra do Iraque.....	106
3.1. Cinema e Guerra nos Estados Unidos	106
3.2. A bilheteria dos filmes	113
3.3. <i>Why we fail</i> : Tentando entender o fracasso nas bilheterias	129
3.4. Um ponto de convergência: o soldado como principal custo da guerra	137
 Capítulo 4: Versões da verdade em <i>Zona Verde</i> e <i>Jogo de Poder</i>	151
4.1. Apresentação de <i>Zona Verde</i>	152
4.2. Apresentação de <i>Jogo de Poder</i>	156
4.3. Os heróis	160
4.4. Os vilões	167
4.5. As instituições	172
4.5.1. A administração Bush	172
4.5.2. A CIA	173
4.5.3. O Exército	175

4.5.4. A mídia	177
4.6. O Iraque e os iraquianos	180
4.7. Duas versões da verdade	186
Considerações Finais	191
Referências	197
Fontes fílmicas	206
Anexo I: Temas de acordo com os quais foram divididas as pesquisas de opinião	213
Anexo II: Tabela contendo dados de bilheteria e premiações dos filmes	215

Considerações Iniciais

Em 30 de agosto de 2010, o presidente Barack Obama fez um discurso no qual anunciava o fim da missão de combate dos Estados Unidos no Iraque¹. Segundo ele, à custa de enormes sacrifícios norte-americanos, a operação “Iraqi Freedom”, que teve início com os bombardeios à cidade de Bagdá em 20 de março de 2003, atingiu seus objetivos de derrubar Saddam Hussein e garantir aos iraquianos a possibilidade de um futuro melhor. O presidente afirmou ainda que cabia agora ao Estado, às instituições e à população iraquiana dar continuidade à transição rumo à democracia; porém, uma vez que o compromisso dos Estados Unidos com os iraquianos permanecia, era de responsabilidade do governo norte-americano auxiliar nesta transição, e por isso tropas de ocupação permaneceram em território iraquiano até o fim de 2011.

Nesse mesmo discurso, Obama fez declarações que sinalizavam a política externa que o país adotaria naquele momento em diante, afirmando que os Estados Unidos pretendiam não apenas manter, como fortalecer sua liderança nesse novo século². Evocando a memória dos atentados de 11 de setembro de 2001, o presidente assegurou que o maior desafio para a segurança nacional ainda era a luta contra a Al-Qaeda que, segundo ele, continuaria a conspirar incessantemente contra os norte-americanos. Portanto, uma das grandes vantagens da retirada das tropas de combate do Iraque residiria na possibilidade de aplicação de maior volume de recursos materiais e humanos no Afeganistão, país que sediaria as bases terroristas da Al-Qaeda. Assim, no mesmo discurso em que declarou o fim de uma guerra, Obama anunciou a intensificação de outra.

Essas palavras introdutórias servem para ilustrar uma das principais motivações desta pesquisa: a preocupação com os rumos da política externa estadunidense no século XXI. As alterações dessa política no contexto do pós-11 de setembro, sintetizadas no documento “Estratégia de Segurança Nacional dos EUA” (17 de setembro de 2002) e usualmente denominadas “Doutrina Bush”, tornam a guerra nos Estados Unidos uma temática urgente e riquíssima para os historiadores que se aventuram no estudo do tempo presente.

¹ O discurso encontra-se disponível em: <http://abcnews.go.com/Politics/video/end-operation-iraqi-freedom-11528676>

² A declaração original de Obama é “The United States of America intends to sustain and strengthen our leadership in this Young century” (tradução nossa).

Essa preocupação se combinou a outro assunto que desperta grande interesse na atualidade: o cinema. Os filmes são um tipo de fonte cativante e cada vez mais explorada no campo da história, principalmente a partir da década de 70, quando as imagens em geral (e, por conseguinte, o cinema) passaram a integrar o universo do historiador com maior frequência. Conquanto a primeira obra a utilizar o filme como fonte seja contemporânea do próprio surgimento do cinema³, a discussão que ela propunha ainda está longe de ter atingido consenso entre historiadores no início do século XXI.

Podemos afirmar que uma das razões do crescimento da atenção dada à imagem na pesquisa histórica é o reconhecimento, por parte dos estudiosos, do papel fundamental da cultura da mídia⁴ e seus produtos nos dias atuais. Essa percepção, do quanto os meios de comunicação audiovisual em geral (e o cinema em particular) desempenham importância crescente na formação das ideias e visões de mundo das sociedades contemporâneas, é seguramente um fio norteador deste trabalho.

Douglas Kellner, em seu livro *A Cultura da Mídia* (2001), inicia sua argumentação ressaltando o quanto essa cultura que dá título a seu trabalho influencia todos os processos da vida na contemporaneidade:

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. (...) A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e de raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles”. Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral⁵.

Não é preciso ser especialista no tema para concordar que a cultura do rádio, da televisão, do cinema, das revistas e jornais domina completamente nossa vida cotidiana em sua totalidade. Durante grande parte do tempo que passamos acordados, estamos consumindo um ou vários desses produtos culturais. Portanto, tal fenômeno de explosão da cultura da mídia, que se torna fator primordial na formação de identidades, ideias e

³Segundo Mônica Kornis, ainda em 1898, o *cameraman* polonês Boleslas Matuszewski publica a primeira obra que trata das relações entre história e cinema. KORNIS, Mônica. História e Cinema: um debate metodológico. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p 237-250.

⁴Denominação de KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001. O autor usa esse termo em substituição ao de indústria cultural, cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer na década de 1940, uma vez que defende a necessidade de reconstrução do modelo clássico de indústria cultural proposto pelos autores.

⁵ KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001, p.09.

opiniões em tempos recentes, pode ser visto como um dos motivos para expansão do estudo que utiliza esse tipo de produção como fonte no campo da história, bem como das ciências sociais como um todo.

Um dos aspectos mais debatidos quando tratamos da dimensão e do alcance da cultura da mídia na atualidade é seu poder na formação de ideias e opiniões. De acordo com Bagdikian, os chamados “senhores da aldeia global”⁶, ou seja, os donos das grandes corporações que controlam os meios de informação e entretenimento da atualidade, são detentores de tamanha autoridade que

(...) exercem um poder homogeneizante sobre as idéias, a cultura e o comércio que afeta as maiores populações de que se tem notícia na história. Nem César, nem Hitler, nem Franklin Roosevelt e nem qualquer papa tiveram tanto poder como eles para moldar a informação da qual tantas pessoas dependem para tomar decisões sobre qualquer coisa – desde em quem votar, até o que comer⁷.

O poder da mídia e dos meios de comunicação frequentemente denominados “de massa” já são objetos de estudo das ciências sociais há algumas décadas. Basta pensar, por exemplo, que ainda na década de 1940, Theodor Adorno e Max Horkheimer cunharam o termo indústria cultural⁸, que compreenderia o conjunto de produtos culturais que eram chamados, até então, de “cultura de massa” (termo este que implicaria, para os autores, em uma ideia falsa de algo produzido espontaneamente pelas massas, uma forma de manifestação da cultura popular). Abordando principalmente o processo que torna a cultura uma produção de tipo industrial, voltada para a comercialização, esses autores apontaram tendências da cultura da mídia que são de fato cada vez mais perceptíveis na contemporaneidade.

Evidentemente, ao longo das sete décadas que se seguiram à elaboração do conceito supracitado, diversos aspectos da teoria desses autores têm sido amplamente criticados. Podemos citar, notadamente, o radicalismo de suas concepções, que acaba por desconsiderar a possibilidade de existência de manifestações autônomas ou contra-hegemônicas no terreno da cultura popular ou da própria indústria cultural, e o elitismo da ideia de “arte autêntica”, que se oporia à indústria cultural. No entanto, como aponta Kellner, Adorno e Horkheimer “foram os primeiros a ver a importância daquilo que

⁶FERREIRA, Argemiro. As redes de TV e os senhores da aldeia global. In: NOVAES, Adauto (org.) Rede Imaginária: Televisão e Democracia. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 155-170.

⁷apud FERREIRA, Argemiro. As redes de TV e os senhores da aldeia global. In: NOVAES, Adauto (org.) Rede Imaginária: Televisão e Democracia. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 156.

⁸ Na obra *Dialética do Esclarecimento – fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

chamaram de “indústria cultural” na reprodução das sociedades contemporâneas”⁹, tornando as categorias de mercadorização, reificação, ideologia e dominação fundamentais para as diferentes análises sobre a cultura da mídia subsequentes. E, nesse sentido, alguns dos traços constitutivos da chamada indústria cultural identificados por Adorno e Horkheimer são essenciais para uma reflexão sobre a cultura da mídia hoje.

Uma das características observada pelos autores, bastante contributiva para uma análise da indústria cinematográfica, relaciona-se com o aspecto mercadológico dessas produções. Sem dúvida, as obras de arte sempre foram comercializadas e, como sua venda garantia a permanência de seus realizadores no mercado, a motivação comercial sempre se fez presente no processo de sua elaboração. Porém, de acordo com a concepção dos autores, a novidade trazida pela indústria cultural é que os produtos desta “não são mais *também* mercadorias, mas o são integralmente”¹⁰. Não se trata de produzir uma obra para depois vendê-la, e sim de concebê-la desde o início de sua produção como uma mercadoria. Assim, obra e artista se conformam às finalidades do mercado, objetivando o lucro rápido e constante.

No caso da indústria cinematográfica, essa necessidade de comercialização é ainda mais evidente, devido ao caráter específico desse tipo de produção. São enormes os gastos que envolvem a produção de um filme. Por conta disso, a produção fílmica sempre está voltada (em maior ou menor grau) para o mercado, sua existência não pode ser concebida sem público¹¹. O investimento feito exige compensação e, para isso, o filme necessita de pagantes. Assim, a indústria de cinema norte-americana (usualmente denominada Hollywood) pode ser vista como um excelente exemplo da lógica industrial da produção cultural à qual os autores se referiam, com uma estrutura organizacional que envolve centralização de capitais, concentração espacial, racionalização de técnicas de promoção e distribuição, integração com outros setores da economia, cálculo de eficácia de seus produtos, etc.

Adorno e Horkheimer também chamam atenção para a estandardização da produção, a formação de modelos a serem seguidos e a predominância de estereótipos como sendo outras características da indústria cultural. Segundo os autores, a repetição massiva e constante (com a utilização de artifícios para criar uma impressão de particularidade, gerando uma “pseudoindividualização” da produção cultural)

⁹ KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001, p.44.

¹⁰ ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural. In: *Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 94.

¹¹ ADORNO, Theodor W. Notas sobre o filme. In: *Sociologia*. São Paulo, Ática, Coleção Grandes Cientistas Sociais, nº 54, 1986, p.100-107.

acarretaria em uma sensação de reconhecimento e, posteriormente, aceitação. Dessa forma, a padronização da produção geraria a padronização do gosto, embora seja também verdade que a indústria procura sempre se adaptar à demanda de seus consumidores. Vejamos uma passagem que esclarece bem esse argumento:

(...) as massas não são, então, o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório da maquinaria. O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto. (...) As massas não são a medida, mas a ideologia da indústria cultural, ainda que esta última não possa existir sem a elas se adaptar.¹²

A reflexão sobre a estandardização da produção cultural é frutífera para pensarmos, por exemplo, a questão da estrutura de gêneros no cinema hollywoodiano. De maneira geral, grande parte das produções de Hollywood se encaixa em um ou mais desses consolidados gêneros ou ao menos contém uma série de elementos que os caracterizam. De acordo com Alexander Valim¹³, os gêneros criam pano de fundo para que um texto se torne compreensível para o espectador, funcionando, assim como uma estratégia de comunicabilidade. Os gêneros, nesse sentido, gerariam as sensações de reconhecimento e aceitação percebidas pelos teóricos da Escola de Frankfurt.

Além disso, Valim comenta que os gêneros também atuam na consolidação e perpetuação de mitos, valores e ideologias de uma determinada sociedade. De acordo com o autor:

(...) filmes que habitualmente usam os mesmos elementos, caracteres e situações, se desenvolvem, segundo Sérgio Alegre, como rituais, cimentando os pensamentos e ideais de uma sociedade e reforçando as normas sociais¹⁴.

Importante frisar que a disseminação de uma série de filmes que podem ser categorizados como pertencentes a um determinado gênero, em um momento histórico específico, frequentemente diz muito sobre as questões colocadas naquele contexto. Douglas Kellner, por exemplo, faz uma interessante análise sobre como a popularidade dos filmes do gênero terror-ocultismo durante os governos de Reagan e Bush pode ser interpretada como uma manifestação dos anseios da sociedade americana do período¹⁵. O autor argumenta ainda que, em diversos períodos de crise e tensões político-sociais na história mundial, houve maior proliferação da produção de filmes de terror (na

¹² ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural. In: *Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 93.

¹³ VALIM, Alexandre Busko. *Imagens Vigradas: Uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria*. Tese de Doutorado, orientadora: Ana Maria Mauad. Niterói: PPGH/UFF, 2006.

¹⁴ VALIM, Alexandre Busko. *Imagens Vigradas: Uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria*. Tese de Doutorado, orientadora: Ana Maria Mauad. Niterói: PPGH/UFF, 2006, p.47.

¹⁵ KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001

Alemanha do pós-guerra, nos EUA após a Grande Depressão, durante o período da corrida armamentista da Guerra Fria, etc.).

Adorno e Horkheimer também ressaltam, acertadamente, o poder da indústria cultural na consolidação e manutenção da ideologia dominante (que, segundo os autores, é camuflado pela satisfação de necessidades e fuga do cotidiano que os produtos da indústria cultural prometem oferecer). Entretanto, é necessário argumentar que a usual assertiva de que grande parte dos filmes norte-americanos veicula discursos que reiteram as relações de poder na sociedade não pode significar a repetição do discurso reducionista de que o cinema hollywoodiano é mero reproduzidor dos interesses oficiais¹⁶. Nesse sentido, dois fatores devem ser levados em conta: a multiplicidade de discursos distintos e muitas vezes contrastantes dentro de um mesmo filme, e a questão da recepção por parte do público.

No clássico artigo “O filme: Uma contra-análise da sociedade”¹⁷, Marc Ferro, pioneiro no estudo das relações entre cinema e história, analisa as possibilidades que o uso do filme como fonte oferecem ao historiador. O título do artigo se refere a sua ideia central de que a obra fílmica possuiria a particular característica de escapar do controle de qualquer pessoa ou instituição, inclusive dos órgãos de censura¹⁸. A imagem cinematográfica sempre excederia seu conteúdo, revelando aspectos da realidade e extrapolando os objetivos dos diretores; nesse sentido, um filme testemunha. Esse caráter autônomo do filme é que forneceria uma contra-análise da sociedade.

A argumentação de Ferro é essencial, pois mostra que os sentidos de um filme não se limitam às intenções dos diretores e demais agentes envolvidos em sua produção. Mesmo filmes propagandísticos (como os filmes soviéticos analisados por Ferro no artigo mencionado), ou aqueles nos quais o discurso é a princípio bastante claro (a exemplo dos filmes norte-americanos de ação da década de 80 que Kellner analisa,

¹⁶Um dos inúmeros exemplos que podemos citar em relação a isso, dentro da filmografia norte-americana sobre a guerra, é o filme *Nascido para Matar* (Stanley Kubrick, 1987), que faz críticas severas à guerra e ao exército norte-americano, e que teve a Warner Bros., uma das principais produtoras de Hollywood, como distribuidora. SPINI, Ana Paula. *Combates de Memórias – Detração e resgate dos veteranos do Vietnã*. *Revista eletrônica da ANPHLAC*, 2008.

¹⁷ FERRO, Marc. O filme: Uma contra-análise da sociedade? In: Goff, Jacques Le & Nora, Pierre (Orgs.) *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979, p. 199-215.

¹⁸ É interessante a ideia de Ferro de que os aparelhos de censura sempre julgavam a obra baseados em seus componentes escritos (no caso dos filmes, os diálogos). Essa falta de compreensão da necessidade de leitura visual teria levado à permissão de diversas obras cujo conteúdo extrapolava o roteiro, nas quais o caráter “subversivo” residia nas imagens. FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

vinculados à política externa intervencionista de Reagan¹⁹), acabam evidenciando contradições ou diferentes possibilidades de interpretação. Portanto, nenhum filme, independentemente do quão ideológico seja, é um bloco monolítico e coeso. Evidente que determinadas leituras de um filme são mais plausíveis e coerentes do que outras, mas isso não pode levar à desconsideração do caráter intrinsecamente polifônico da produção fílmica.

Além disso, os estudos históricos que utilizam o cinema como fonte devem atentar para a questão da recepção dos filmes por parte do público. Pois se é verdade que as produções fílmicas veiculam muitas vezes discursos contraditórios e conflitantes, é certo que as possibilidades de apropriação e ressignificação desses discursos são infinitas. A cultura da mídia é um “terreno de disputa no qual grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais lutam pelo domínio”²⁰, assim sendo, mesmo que os realizadores concebam um filme de determinada forma, desejando passar determinada mensagem (lembrando que intenção e os significados propriamente ditos nunca são exatamente iguais), o público cria sua própria leitura dessa mensagem, às vezes diametralmente oposta ao que havia sido idealizado pelos realizadores. Por isso, a possibilidade (podemos dizer até mesmo o poder) que o público tem de utilizar os elementos fornecidos por um filme para construir novos significados e interpretações deste não pode ser relegada a segundo plano. Dessa maneira, o receptor é ativo, e não passivo, nesse processo.

A necessidade de atentarmos para a ressignificação, por parte do receptor, dos códigos e elementos de um filme e as diferentes interpretações que derivam desse procedimento são particularmente importantes para os estudos no campo da história. Se o público resiste a uma determinada mensagem de um filme, ou transforma completamente seu sentido, o faz devido ao contexto social e histórico no qual está inserido. Assim, um mesmo texto (a palavra aí se refere à totalidade da obra fílmica ou outro qualquer outro tipo de produção cultural) é lido e apropriado de maneiras distintas porque diferentes sujeitos sociais o leem ao longo do tempo e no espaço. E, nesse sentido, as diferentes interpretações de um filme são extremamente frutíferas para pensarmos a historicidade da produção e recepção cinematográfica.

¹⁹ Em um de seus trabalhos, sobre o qual falaremos mais à frente, Douglas Kellner analisa uma série de filmes de ação norte-americanos da década de 80 cujo discurso ideológico é notavelmente alinhado ao neoconservadorismo de Reagan e Bush. Entretanto, mesmo esses filmes acabam por (involuntariamente) expor contradições e fornecem instrumental de críticas ao governo e à instituição militar. KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.

²⁰ KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001. p.10-11.

A historicidade dos produtos culturais e de seus produtores, ou seja, o fato de que tanto a obra quanto seu realizador são sempre frutos de seu tempo, é essencial em qualquer estudo histórico sobre o cinema ou sobre a produção fílmica. Um exemplo disso é o caso dos chamados “filmes históricos”, obras ficcionais cuja particularidade é procurar representar eventos e sociedades que existiram no passado, que compreendem provavelmente o tipo de produção cinematográfica mais utilizada como fonte no campo da história.

Salientamos anteriormente a importância da cultura da mídia na contemporaneidade. Diante disso, muitos historiadores passaram a refletir sobre o fato de que, na atualidade, é através das imagens que o passado ganha sentido para a maioria das pessoas. Tanto as pinturas e fotografias, quanto principalmente os meios de comunicação audiovisual são fundamentais na formação das ideias da maior parte da população sobre eventos e sociedades do passado, construindo e reconstruindo estas ideias, até o ponto em que é muitas vezes difícil separar a memória social da memória construída pelos filmes. Assim sendo, após longo tempo, a relação de um povo com seu passado está muito relacionada a sua memória fílmica sobre esse passado²¹. E é de extrema importância ressaltar que todas essas formas de representação produzem sentidos e discursos distintos sobre o passado.

No entanto, o pesquisador não pode perder de vista que o filme histórico “encena o passado com os olhos voltados para o presente”²². Isso significa que o discurso veiculado por esse tipo de filme está sempre permeado por questões e conflitos que se apresentam no momento histórico de sua produção. Portanto, o estudioso não deve basear sua análise de um filme histórico na verificação da veracidade de seu conteúdo. Não se trata de examinar esse tipo de obra de acordo com sua fidelidade em relação aos processos e eventos que esta retrata, operação normalmente feita através da confrontação das representações do filme com as informações obtidas sobre o tema através de fontes escritas. O que é interessante, na análise de um filme histórico, é buscar perceber qual é o papel da história na elaboração do filme, que sentidos de passado ele busca construir e como as questões do presente, do momento em que ele é produzido, se relacionam com essa construção.

²¹ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

²² NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 235-291.

Um exemplo disso são as produções norte-americanas sobre a Segunda Guerra Mundial realizadas no final dos anos 1990, analisadas por Gary Gerstle em um artigo na revista *Tempo*²³. Ao avaliar essas produções, o autor percebe que a celebração do heroísmo, a reafirmação dos valores dos tempos da guerra, e a ideia de que o horror cometido é redimido pelos nobres ideais que a motivam são características comuns a muitos filmes sobre o conflito produzidos ao longo da década de 90. Nessas obras, é principalmente notável a figura do soldado cidadão, que abomina o que é obrigado a fazer na guerra, mas o faz por um dever cívico e compromisso com a democracia americana.

Buscando compreender as origens do aumento do interesse pela Segunda Guerra Mundial nesse período, Gerstle sustenta a ideia de que este resgate se relaciona com a tentativa dos liberais norte-americanos em recuperar um nacionalismo que havia sido em grande medida abandonado por eles desde a Guerra do Vietnã, devido a sua oposição a este conflito. O fato de que os republicanos venceram quase todas as eleições entre 1964 e 1992 teria motivado estes liberais a adotar um novo discurso nacionalista, e eles se utilizam do resgate dos “grandes valores norte-americanos” através dos filmes sobre a Segunda Guerra para fazê-lo, direcionando o foco da traumática Guerra do Vietnã para aquela que é considerada a *good war*. O estudo de Gerstle, portanto, é um dos vários exemplos de como a construção de sentidos sobre o passado é pautada por problemas do presente.

Se afirmamos que a cultura da mídia e seus produtos são parte essencial da formação de uma memória social sobre o passado, o mesmo é verdadeiro em relação ao presente. De fato, como salienta Elias Saliba²⁴, uma das novas dimensões da vida contemporânea é a transformação do acontecimento em imagem. Isso significa que nos dias atuais o chamado “fato histórico” não só é visível como é transmitido para nós de maneira simultânea, imediata. Por isso, as pessoas concebem um determinado acontecimento não quando o vivenciam, mas quando o veem. O surgimento e disseminação da televisão, o aprimoramento tecnológico, a expansão das câmeras filmadoras (hoje em dia disponíveis na maioria dos aparelhos celulares) são alguns dos fatores que contribuem para essa “visibilidade do real”, fazendo com que a

²³ GERSTLE, Gary. Na Sombra do Vietnã: Nacionalismo Liberal e o Problema da Guerra. Niterói: *Revista Tempo*, vol.13, nº25, 2008. p. 37-63.

²⁴ SALIBA, Elias Thomé. Experiências e Representações Sociais: Reflexões Sobre o Uso e o Consumo das Imagens. In: BITTENCOURT, Circe (org.). *O Saber Histórico na Sala de Aula*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 117-127.

imensa maioria dos acontecimentos atuais seja registrada e reproduzida. É esse fenômeno que dá base à afirmação de Pierre Sorlin de que, hoje, “um fato é o que vemos na televisão, e mais nada”²⁵.

Quando falamos da rápida transmissão de acontecimentos, e da transformação destes em imagem, impossível não nos remetermos à Guerra do Vietnã, certamente um marco da cobertura televisiva de um conflito, ou de um evento contínuo de maneira mais ampla. Conquanto a Guerra da Coreia possa ser considerada a primeira a apresentar uma cobertura televisiva efetiva, as restrições técnicas existentes no período (imagens em preto e branco, grande defasagem entre as ocorrências e as transmissões, etc.) fizeram com que outros meios de comunicação, principalmente a imprensa escrita e o rádio, fossem mais eficazes na cobertura deste conflito²⁶.

Entretanto, o aprimoramento técnico dos meios audiovisuais ao longo da década de 60, marcado pelo surgimento das câmeras portáteis, pela difusão das imagens coloridas e principalmente pela criação do sistema de satélites (que possibilita a transmissão quase simultânea dos eventos) fez com que a Guerra do Vietnã fosse amplamente televisionada. E, uma vez que boa parte do material documentado não passava por nenhuma ou quase nenhuma edição, imagens fortíssimas invadiam lares americanos diariamente, geralmente no telejornal noturno.

Existem grandes discordâncias entre estudiosos quando se trata de mensurar quão importante foi o papel da cobertura televisiva da Guerra do Vietnã para o crescimento da oposição e contestação do conflito (com alguns autores colocando essa cobertura como o fator primordial para a formação de uma opinião pública contrária à guerra, e outros minimizando esta influência)²⁷. Todavia, podemos afirmar que a veiculação diária de imagens do conflito, se não foi o principal motivo para a oposição popular, certamente foi um fator importante. Isso não se deve ao fato de que a imprensa norte-americana procurava veicular mensagens de oposição à guerra; pelo contrário, as redes de televisão tinham normalmente discurso favorável à intervenção, pelo menos durante os primeiros anos da mesma. Entretanto, conforme dito anteriormente, os sentidos da produção audiovisual nunca se limitam à intenção dos realizadores. No caso

²⁵ VIEIRA, João Luiz. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história de Pierre Sorlin. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol.07, n.13, 1994. p. 95.

²⁶ BIAGI, Orivaldo Leme. Imprensa, história e imagens: questões sobre a cobertura das guerras da Coreia (1950-1953) e do Vietnã (1964-1973). *Revista de História Regional*. Ponta Grossa: vol.09, n.02, inverno de 2004. p. 83-110.

²⁷ BIAGI, Orivaldo Leme. Imprensa, história e imagens: questões sobre a cobertura das guerras da Coreia (1950-1953) e do Vietnã (1964-1973). *Revista de História Regional*. Ponta Grossa: vol.09, n.02, inverno de 2004. p. 83-110.

da Guerra do Vietnã, “o conjunto de imagens/sons/movimentos ultrapassava, em muito, os desejos das emissoras (e do governo norte-americano), abrindo ‘espaços’ para a sua contestação.”²⁸

O caso da produção cinematográfica sobre a Guerra do Vietnã foi bastante diferente do da televisão. De acordo com Kellner²⁹, apenas um filme ficcional sobre a intervenção americana foi feito enquanto esta ainda estava em andamento – *Os Boínas Verdes* (1968), de John Wayne, Ray Kellog e Mervyn Leroy (caracterizado pelo autor como uma “fantasia ultradireitista”³⁰). Não obstante muitas produções do período, apesar de não terem como tema o conflito na Indochina, representassem críticas à política externa americana relacionadas a este conflito (a exemplo de *Mash* (Robert Altman, 1970), *Ardil 22* (Mike Nichols, 1970), entre outros), quase não são feitos filmes ficcionais abordando-o diretamente até a segunda metade da década de 70³¹.

A cronologia da produção cinematográfica sobre a Guerra do Iraque, conflito que será estudado neste trabalho, é totalmente diversa da sobre a Guerra do Vietnã. Nos dois anos que se seguiram ao início dos ataques, foram produzidos vários documentários sobre o tema: *Fahrenheit 11 de Setembro* (Michael Moore, 2004), *Gunner Palace* (Petra Epperlein, 2004), *Control Room – Central Al Jazeera* (Jehane Noujaim, 2004) *Occupation: Dreamland* (Ian Old, Garrett Scott, 2005), *Razões para a Guerra* (Eugene Jarecki, 2005), entre outros. Além disso, a partir de 2006, também passaram a ser lançados diversos filmes ficcionais que tratavam da invasão. Ademais, assim como no caso dos filmes sobre o Vietnã, também foram produzidas obras que, apesar de não tratarem diretamente da Guerra do Iraque (retratando, por exemplo, conflitos com outros países do Oriente Médio), remetem claramente a ela, ou à política externa estadunidense do pós-11/09³².

A produção de filmes sobre a Guerra do Iraque, enquanto ela ainda estava em andamento e, principalmente, o fato de que a maior parte destes sustenta algum tipo de

²⁸ BIAGI, Orivaldo Leme. Imprensa, história e imagens: questões sobre a cobertura das guerras da Coreia (1950-1953) e do Vietnã (1964-1973). *Revista de História Regional*. Ponta Grossa: vol.09, n.02, inverno de 2004. p.103.

²⁹ KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.

³⁰ KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001. p. 154

³¹ Entretanto, no fim da década de 70 e principalmente ao longo da década de 80, a produção cinematográfica sobre a Guerra do Vietnã aumenta vertiginosamente, até um ponto em que o conflito torna-se um grande filão para a produção cultural. Essa incessante presença da Guerra do Vietnã no cinema pode ser lida, principalmente, como fruto da necessidade, por parte dos norte-americanos, de reelaborar esta perda e resgatar a legitimidade da guerra. SPINI, Ana Paula. Memória Cinematográfica da guerra do Vietnã. Campinas: *Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC*, 2006.

³² Podemos citar como exemplo *O Suspeito* (Gavin Hood, 2007), *Leões e Cordeiros* (Robert Redford, 2007), *Rede de Mentiras* (Ridley Scott, 2008), entre outros.

crítica à intervenção, é ainda mais significativo tendo em vista que estes são produzidos no contexto do pós-11 de setembro nos Estados Unidos. Isso porque esse é um momento marcado por medidas extremadas por parte do governo visando ao aumento da segurança interna (sendo a mais notável delas o Ato Patriota - *USA Patriot Act*). Sendo assim, os Estados Unidos vivem nesse período uma situação de exceção, uma vez que essas medidas representam a institucionalização de severos mecanismos de controle e restrição das liberdades individuais da população permitindo, entre outros, a detenção de suspeitos por tempo indeterminado sem denúncia ou acusação formal, o transporte de suspeitos para interrogatório em países menos restritivos a torturas e o monitoramento de diferentes meios de comunicação pessoal sem autorização legal³³.

Todavia, o governo norte-americano não foi o único responsável pela vigilância e o controle da população no pós-11 de setembro. Como exemplo, podemos citar um fenômeno que se tornou notável no período: a proliferação de organizações que, manifestando um patriotismo exacerbado, passaram a monitorar e perseguir indivíduos e grupos críticos à administração, principalmente no ambiente acadêmico. Dessa forma, estudantes foram incentivados a denunciar professores cujos posicionamentos fossem considerados antiamericanos, fazendo com que alguns destes fossem demitidos de universidades por “conduta inadequada”. Lynne Cheney, esposa do vice-presidente Dick Cheney, foi uma das grandes responsáveis por fazer circular textos denunciando declarações “antipatrióticas” de docentes universitários³⁴. O comentarista político David Horowitz chegou a lançar um livro intitulado *The Professors: The 101 Most Dangerous Academics in America*, no qual acusava nominalmente os pesquisadores que, segundo ele, estavam engajados em “doutrinação política” nas universidades³⁵.

Diante desse cenário, podemos inferir que uma forma comum de censura em um contexto de virulentas reações a atos e ideias considerados antiamericanos é a autocensura. Tanto os acadêmicos supracitados, quanto setores da mídia estadunidense se viram em uma delicada posição em relação a que postura adotar nesse contexto de violenta pregação patriótica.

³³ RESENDE, Erica Simone A. *Americanidade, Puritanismo e Política Externa – a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2012.

³⁴ KELLNER, Douglas. Bushspeak and the Politics of Lying: Presidential Rhetoric in the “War on Terror”. *Presidential Studies Quarterly*, v. 37, 12/2007. p 622-645.

³⁵ RESENDE, Erica Simone A. *Americanidade, Puritanismo e Política Externa – a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2012.

No que concerne à mídia e à imprensa norte-americana, o linguista Noam Chomsky comenta que, na realidade, o governo dos Estados Unidos tem pouca opção e capacidade de controlar a imprensa. Porém, conforme aponta o autor,

(...) o fato de que o governo tem pouco poder para controlar a imprensa não significa que na prática a imprensa seja livre (...) A imprensa enfrenta pressões poderosas, que podem induzi-la, e frequentemente quase a obrigam, a ser tudo, menos livre. Afinal, os principais meios de comunicação fazem parte do setor empresarial que domina a economia e a vida social.³⁶

Portanto, é notável que, mesmo em um contexto extremamente desfavorável à produção cultural de discurso contrário à Guerra do Iraque, diversas obras de conteúdo amplamente crítico à intervenção tenham sido produzidas e exibidas nos cinemas enquanto o conflito ainda estava em andamento. Mais relevante ainda era o fato de que os filmes eram realizados dentro do circuito de Hollywood, indústria comumente vista como porta-voz dos interesses governamentais.

A reflexão sobre essa questão fez surgir um paralelo entre os filmes sobre a Guerra do Iraque e boa parte das obras sobre a Guerra do Vietnã. Embora os filmes de crítica a esta última tenham sido produzidos em sua ampla maioria após o término do conflito, enquanto os filmes sobre a Guerra do Iraque são contemporâneos a ela, nos dois casos havia um grupo considerável de filmes críticos à intervenção (e que, como veremos ao longo do trabalho, partilhavam características semelhantes). Além disso, as duas guerras apresentavam outro traço significativo em comum: em ambos os casos, a oposição da população estadunidense à guerra foi considerável. Indiscutivelmente, a oposição à Guerra do Vietnã foi muito mais intensa, tanto em território americano quanto em outros países do globo. Porém, a Guerra do Iraque, ao longo de sua extensa duração, foi gradualmente perdendo o apoio inicial da população e transformou-se em um conflito extremamente impopular.

Isso levou à formulação da hipótese de que o discurso crítico à intervenção dos filmes se relacionava com a mudança na percepção sobre a guerra por parte da população. Uma vez que os filmes que serão estudados são produções norte-americanas, seus discursos possivelmente retratavam essa opinião pública. Ao mesmo tempo, percebendo que a comercialização e o lucro são grandes objetivos dos envolvidos nestas produções, era provável que estes procurassem acompanhar as mudanças de posição da

³⁶ CHOMSKY, Noam. *Ambições Imperiais: o mundo pós-11/09 em entrevistas a David Barsamian*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p. 142-143.

população. Portanto, para tentar averiguar essa hipótese, foi necessário eleger um tipo de fonte para análise da opinião pública sobre o conflito.

O principal tipo de fonte utilizado nesta pesquisa para a análise das mudanças e oscilações da opinião pública norte-americana sobre a Guerra do Iraque foram as pesquisas de opinião (os chamados *polls*, como são denominados nos Estados Unidos). As sondagens, vastas e de fácil acesso, possibilitam um estudo interessante da opinião pública em uma perspectiva de curta duração – que, neste trabalho, compreende o período entre 2001 (atentados de 11 de setembro) e 2011 (declaração oficial de fim da guerra). Contudo, é indispensável traçar alguns comentários sobre o uso de pesquisas de opinião como fonte, uma vez que esse tipo de material, embora riquíssimo em termos quantitativos nos dias atuais (já que a realização desse tipo de pesquisa sobre inúmeras temáticas vem se difundindo cada vez mais nas últimas décadas), apresenta também muitos problemas e desafios.

De acordo com Jean-Jacques Becker³⁷, as pesquisas de opinião nasceram na França, pouco antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial. Embora só tenham se difundido como uma prática costumeira ao longo da década de 1960 do século XX, o surgimento das sondagens de opinião foi um divisor de águas para as pesquisas históricas que buscavam trabalhar com essa temática. Até então, as principais fontes utilizadas para investigar a opinião pública eram, segundo o autor, deveras aleatórias: documentos de cunho religioso, demográfico, escolar, literário, enfim, de tipos bastante diversificados e que, de maneira geral, não possibilitavam a identificação das reações da população diante de determinado evento.

Ainda assim, a disseminação das pesquisas não gerou uma aproximação entre o campo da história e a temática da opinião pública. Ao contrário, Becker aponta que, embora trabalhos sobre o tema não fossem novidade na historiografia, uma vez que no início do século XX já havia pesquisas que faziam menção a essa questão, ao longo de cinquenta anos a opinião pública teria ficado afastada da história. Afastamento esse que o autor atribui a uma falta de compreensão, por parte dos estudiosos, das possibilidades que a história da opinião pública oferece para análise das estruturas mentais das sociedades.

Essa afirmação, de que a opinião pública pode ser fonte valiosa para um estudo das mentalidades, se relaciona à distinção que o autor faz, com base nos escritos do

³⁷BECKER, Jean-Jacques. A opinião pública. In: REMOND, RENÉ (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p. 185-211.

alemão Wilhelm Bauer, entre “opinião pública dinâmica” e “opinião pública estática”. A primeira se refere à reação das pessoas diante de determinado acontecimento, ou seja, estaria ligada à história de curta duração, de tempo breve. A segunda, mais complexa, por remeter às estruturas da sociedade, daria conta dos hábitos, costumes, tradições, enfim, do sistema de ideias de uma sociedade em um determinado momento histórico. É essa “opinião pública estática” que, segundo Becker, forneceria instrumental valioso para elaboração de uma “história das mentalidades”.

Todavia, o autor não defende uma dicotomia entre esses dois tipos distintos de opinião pública. Becker propõe essa categorização apenas no nível dos objetivos do historiador com sua pesquisa e não como se ambos os tipos de opinião fossem mutuamente excludentes. Pelo contrário, segundo ele, para compreendermos os movimentos e tendências da “opinião pública dinâmica”, ou seja, para entendermos o porquê de determinada sociedade reagir a um evento de tal forma, é fundamental o conhecimento sobre o contexto mais amplo no qual tal acontecimento se insere, bem como sobre características essenciais das “estruturas mentais” daquela sociedade. Assim, de acordo com Becker, “não existem limites visíveis e claros entre a história das mentalidades e a da opinião pública, já que o andamento das duas é o mesmo: ‘um vaivém constante do coletivo ao pessoal’”³⁸.

De fato, mesmo que o historiador trabalhe principalmente com a chamada “opinião pública dinâmica”, não pode perder de vista que as respostas dos entrevistados a um determinado acontecimento estão sempre relacionadas ao contexto e a um sistema de ideias e valores mais amplo. Se considerarmos, por exemplo, uma pesquisa em que 72% dos entrevistados (norte-americanos) se dizem a favor da guerra do Iraque na semana em que ela tem início³⁹, não podemos analisá-la apenas como uma manifestação do apoio a essa guerra em específico, mas relacionar esse alto índice positivo ao trauma gerado pelo 11 de setembro, à visão norte-americana sobre o Iraque, à tradição bélica do país, etc. Ao traçar a relação entre a “opinião pública dinâmica”, relacionada à curta duração, com os elementos das “mentalidades”, de duração mais longa, o historiador rechaça a análise da opinião pública como sendo formada por ideias isoladas.

Outro debate que se encontra no cerne da própria ideia de “opinião pública” se relaciona com a pluralidade desta (cuja controvérsia se evidencia no fato de o termo ser

³⁸BECKER, Jean-Jacques. A opinião pública. In: REMOND, RENÉ (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p.188.

³⁹Pesquisa disponível em <http://www.gallup.com/poll/1633/iraq.aspx#2>, conduzida em 22-23/03/2003

utilizado no singular). A problemática da multiplicidade de opiniões que formam a opinião pública está presente na obra de Becker, o qual sustenta que o historiador deve proceder sua análise da opinião, diferentemente dos sociólogos, considerando-a um “fervilhamento de opiniões particulares”⁴⁰.

Pierre Bourdieu também trata dessa questão em “A opinião pública não existe”⁴¹. Apesar do que sugere o título, a ideia do autor não é de que não existe uma opinião pública, e sim que ela não existe da maneira como é definida pelas pesquisas de opinião. Para ele, a principal função das sondagens é criar a ilusão de que existe uma opinião pública, no singular, como simples adição de opiniões individuais; e essa falsa ideia de coesão teria a função de obliterar que “o estado da opinião num certo momento é um sistema de forças, de tensões, e que não existe nada mais inadequado para representar o estado da opinião do que uma porcentagem”⁴². Isso se explicita em sua diferenciação entre a opinião mobilizada (constituída, sólida, e, por isso, com maior peso) e aquela das pessoas que, confrontadas com uma pergunta em uma situação artificial (que seria o caso das sondagens por ele criticadas), se vêem obrigadas a tomar uma posição, a dar uma resposta. É nesse sentido que Bourdieu argumenta que nem todas as opiniões se equivalem ou têm a mesma força.

Jean-Jacques Becker também se manifesta a respeito da existência de uma opinião pública mobilizada. Embora não trabalhe com a mesma perspectiva de Bourdieu, o autor também compreende que nem toda opinião tem o mesmo “peso”, atribuindo essa variação ao grau de mobilização dos indivíduos. Assim, “minorias atuantes (podem) influir mais no acontecimento que majorias silenciosas”⁴³.

Outro autor que levanta questões em relação às pesquisas de opinião é Pierre Laborie, um dos maiores estudiosos do tema no campo da história. De acordo com Laborie, “a afirmação incessante de uma equivalência entre sondagens e opinião tornou-se um fato sociocultural que não pode ser ignorado”⁴⁴. A disseminação das sondagens

⁴⁰BECKER, Jean-Jacques. A opinião pública. In: REMOND, RENÉ (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p. 190.

⁴¹BOURDIEU, Pierre. A opinião pública não existe. Tradução de Ruth Joffily Dias do original "L'opinion publique n'existe pas". *Les Temps Modernes*, n. 318, p. 1292-1304, jan. 1973. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/21979592/Bourdieu-A-opiniao-publica-nao-existe>

⁴²BOURDIEU, Pierre. A opinião pública não existe. Tradução de Ruth Joffily Dias do original "L'opinion publique n'existe pas". *Les Temps Modernes*, n. 318, p. 1292-1304, jan. 1973. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/21979592/Bourdieu-A-opiniao-publica-nao-existe>. p.2.

⁴³BECKER, Jean-Jacques. A opinião pública. In: REMOND, RENÉ (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p. 191.

⁴⁴LABORIE, Pierre. Memória e opinião. In: AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha (orgs.). *Cultura*

de opinião geraria uma noção, equivocada, de que tais sondagens “provam” a existência de uma opinião pública e, mais, que esse complexo fenômeno seria facilmente acessível e mensurável em termos quantitativos. Rechaçando a ideia de que a opinião pública é algo de fácil apreensão e interpretação, o autor afirma que “trata-se de um fenômeno coletivo complexo, opaco, de legibilidade imediata enganosa”⁴⁵.

É imperioso fazer uma reflexão mais atenta das problemáticas colocadas nos últimos parágrafos, sobre a multiplicidade de opiniões agrupadas na categoria “opinião pública”, a diferente importância de opiniões mobilizadas e não mobilizadas na política e na história e as distintas temporalidades que devem ser abordadas em um estudo sobre a opinião. Em primeiro lugar, concordamos com os autores de que não existe uma “opinião pública”, no singular, e que o uso da expressão pode levar ao reducionismo e tem muitas vezes fins arbitrários. De fato, isso oculta uma diversidade enorme de opiniões e, pior, o que essa diversidade representa. Pois, salvo exceções, as sondagens de opinião têm perguntas simplistas, e não fornecem dados suficientes para uma análise detalhada dos motivos pelos quais as pessoas respondem de uma determinada maneira, tampouco das razões que elas declaram para fornecer tal resposta.

Entretanto, isso não constitui um entrave intransponível para o uso de sondagens de opinião na pesquisa histórica. Ao observarmos que 73% dos entrevistados respondem positivamente à pergunta “Você acredita que a ação dos EUA no Iraque é moralmente justificável, ou não?” em 2003, e apenas 47% o fazem em 2006 (sendo a relação de respostas negativas 24% e 50%, respectivamente)⁴⁶, temos que ter em mente que isso realmente não significa que “a opinião pública considera que a guerra é moralmente justificável em 2003, e não mais em 2006”. Significa, entretanto, que um número elevado de pessoas respondeu a essa pergunta positivamente em um dado momento e, três anos depois, esse número decresceu consideravelmente. E, por mais que não saibamos quem são esses indivíduos e quais seriam suas alegações (e suas motivações mais profundas) ao fazê-lo, sabemos que, ao longo destes três anos, algo aconteceu (ou deixou de acontecer) para gerar essa mudança, algo que fez grande parte

política, memória e historiografia. FGV Editora, 2009, p. 79-87. Acessado em PDF através do link: http://www.historia.uff.br/nupehc/files/LABORIE_Cap_4_-_Memoria_e_opinioao.pdf.

⁴⁵LABORIE, Pierre. Memória e opinião. In: AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. FGV Editora, 2009, p. 79-87. Acessado em PDF através do link: http://www.historia.uff.br/nupehc/files/LABORIE_Cap_4_-_Memoria_e_opinioao.pdf.

⁴⁶Pesquisa disponível em <http://www.gallup.com/poll/1633/iraq.aspx#2>, conduzida em 29-30/03/2003 e 10-12/03/2006.

dos entrevistados se colocarem de maneira inversa sobre o mesmo tema. E isso é algo muito interessante do ponto de vista da história.

É nesse sentido que não vemos um problema insolúvel na simplificação das perguntas das sondagens, apontada por Becker e Bourdieu. Conforme mencionado, de fato a grande maioria dessas perguntas pressupõe respostas curtas e sem justificativas (excetuando-se as poucas que introduzem subcategorias que detalham um pouco mais os motivos das respostas, mas que, mesmo assim, são incapazes de apreender essas razões em toda sua complexidade). Entretanto, há possibilidades metodológicas de abordagem das pesquisas que minimizam esse problema. Uma delas, apresentada como exemplo acima, é a confrontação de pesquisas que fazem a mesma pergunta em períodos distintos, combinada à análise dos eventos ocorridos entre as duas datas.

Outros autores que tratam de cuidados necessários na análise de sondagens de opinião são Steven Kull e I.M. Destler, no livro significativamente intitulado *Misreading the Public: The Myth of a New Isolationism*⁴⁷. Nessa obra de 1999, vinculada ao Programa sobre Atitudes em Política Internacional (PIPA) da Universidade de Maryland (cujas sondagens e análises serão bastante utilizadas neste trabalho), os autores debatem a ideia de que, após o fim da Guerra Fria, a posição da população norte-americana em relação à política externa demonstraria um novo isolacionismo. Essa era a visão dos políticos estadunidenses: de que a população era majoritariamente contrária ao engajamento do país em ações da ONU, às contribuições financeiras para esta instituição, às medidas de auxílio internacional, etc. No entanto, os autores rebatem essa tese, mostrando diferenças significativas entre a interpretação dos “praticantes de política” sobre a opinião pública e o que a população realmente pensava.

Uma vez que as sondagens de opinião constituem um dos principais tipos de fonte usados por Kull e Destler, os autores trazem em seu livro algumas considerações sobre o trabalho com esse tipo de dado. Segundo eles, o principal uso indevido de sondagens se dá quando se trata uma única pesquisa como sendo prova definitiva das ideias e atitudes do público. Por isso, é essencial o uso de todas as sondagens disponíveis sobre determinado tema, feitas por institutos diversos, para que seja possível traçar um painel coerente sobre a opinião pública. A necessidade de utilização de uma ampla gama de pesquisas se explica, por exemplo, pelo fato de que variações no uso de palavras muitas vezes modificam os resultados de uma sondagem; em outros casos,

⁴⁷KULL, Steven e DESTLER, I.M. *Misreading the Public: The Myth of a New Isolationism*. Washington: Brookings Institution Press, 1999.

determinadas respostas podem ser dadas devido a percepções equivocadas que os entrevistados têm sobre o assunto. Ambos os problemas, se não podem ser solucionados completamente, são atenuados através da análise de múltiplas pesquisas feitas por organizações distintas. Assim, embora Kull e Destler afirmem que de fato é impossível provar que a opinião pública pensa de determinada forma, uma análise cautelosa de um conjunto de sondagens oferece material interessante para uma pesquisa.

Em relação à assertiva de Becker, de que minorias engajadas podem ser mais influentes do que majorias desmobilizadas, acreditamos que na grande maioria das vezes de fato seja assim. Entretanto, isso só se torna um problema para a pesquisa histórica de acordo com os objetivos do pesquisador. Se o estudo trata do peso da opinião pública para tomada de determinada decisão política, por exemplo, sem dúvida a opinião mobilizada é mais influente do que a opinião da população como um todo. De maneira geral, para a maioria das pesquisas que têm como tema a influência da opinião para algum acontecimento, as manifestações de grupos mobilizados, o posicionamento de figuras políticas, são fontes mais frutíferas do que as sondagens de opinião.

No entanto, isso não é verdadeiro para todo tipo de pesquisa. Nos trabalhos que objetivam apreender a opinião dos indivíduos não mobilizados, dos “homens e mulheres comuns”, a utilização das sondagens de opinião como fonte é interessantíssima. Isso é, portanto, muito mais uma questão de objetivos do que de importância dos dois tipos de opinião em si. Podemos exemplificar esse argumento através de um texto de E. P. Thompson, no qual o autor avaliava que a historiografia do trabalho inglesa era muito marcada, por um lado, por uma abordagem quantitativa (o que seria uma história econômica da Revolução Industrial) e, por outro, por um enfoque excessivo no movimento operário e suas organizações sindicais, provavelmente devido a sua importância e pioneirismo histórico⁴⁸. Defendendo que o trabalho do historiador não se limitava a investigar apenas atores sociais mais diretamente relacionados com as transformações estruturais e mudanças da história, e sim de todos os sujeitos sociais, Thompson debruçou-se, ao longo de sua carreira, sobre temáticas até então bastante ausentes da historiografia inglesa, propondo uma história do trabalho voltada para a experiência da “gente comum”.

É possível fazer uma analogia entre a proposta de Thompson em relação à história do trabalho inglesa e uma abordagem da opinião pública com foco nas

⁴⁸THOMPSON, E. P. A história vista de baixo. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

pesquisas de opinião. Evidente que as sondagens, como fonte, apresentam uma série de desafios, como a generalização da opinião, a superficialidade das respostas possíveis, a própria elaboração das perguntas, que comumente gera interpretações divergentes ou induz certo tipo de resposta, etc. Entretanto, essas pesquisas também são uma fonte rica para o estudo da opinião pública de maneira mais global, dando “voz” à população não mobilizada e, provavelmente, fazendo-nos conhecer um pouco mais sobre sua opinião.

Por fim, mencionamos que um problema delicado do ponto de vista da história em relação à utilização de pesquisas de opinião como fonte reside na divisão proposta por Becker entre “opinião pública dinâmica” e “opinião pública estática”. De acordo com Bauer, esta última se relacionaria com a primeira da mesma forma como a moda se relaciona com o costume⁴⁹. Ou seja, as duas modalidades de opinião, ambas “formas de representações coletivas”⁵⁰, se distinguiriam pela duração do tempo na qual se inscrevem: a “opinião pública dinâmica” é aquela ligada à história de curta duração, enquanto a “opinião pública estática” está circunscrita na longa duração.

A opinião pública que se busca mensurar por meio das sondagens de opinião é a “opinião pública dinâmica”: aquela que reage aos eventos e ocorrências do presente, modificando-se em períodos curtos de tempo – meses, semanas ou até mesmo dias. Nesse sentido, inscreve-se principalmente na perspectiva da “curta duração” da história, de acordo com a dialética da duração de Fernand Braudel, cujas três temporalidades principais são explicitadas no trecho abaixo:

A história situa-se em patamares diferentes; eu diria, de bom grado, três patamares, simplificando bastante. Dez, cem patamares é o que seria preciso levar em conta; dez, cem durações diversas. Na superfície uma história ‘événementielle’ inscreve-se no tempo curto; é uma micro-história. À meia-encosta uma história ‘conjuncturelle’ segue um ritmo mais largo e mais lento (...) Mais além desse ‘recitativo’ da conjuntura, a história ‘structuralle’, ou de longa duração, envolve séculos inteiros; ela se encontra no limite do movimento com o imóvel e, pelos seus valores há muito tempo fixos, ela parece invariável frente a outras histórias, mais fluentes e prontas a realizar-se, e que, em suma, gravitam em torno dela. Em resumo, três séries de níveis históricos (...) ⁵¹.

⁴⁹ BECKER, Jean-Jacques. A opinião pública. In: REMOND, RENÉ (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p. 191.

⁵⁰ LABORIE, Pierre. Memória e opinião. In: AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. FGV Editora, 2009, p. 79-87. Acessado em PDF através do link: http://www.historia.uff.br/nupehc/files/LABORIE_Cap_4_-_Memoria_e_opiniao.pdf.

⁵¹ BRAUDEL, Fernand (1961) apud SOUTO, Américo Augusto da Costa. Fernand Braudel em Três Dimensões: Dialética da Duração, Didática e Geo-História. *PerCursos – Revista do Centro de Ciências da Educação da UDESC*, Florianópolis, v.4, n.1, p. 11-28

O aspecto reativo e continuamente oscilante da opinião pública manifesta nas sondagens nos permite enquadrá-la na perspectiva da curta duração. No entanto, conforme postula Braudel, cada “(...) ‘atualidade’ reúne movimentos de origem, de ritmos diferentes: o tempo de hoje data, ao mesmo tempo, de ontem, de anteontem, de outrora⁵²”. Assim, os estudos da “opinião pública dinâmica” devem necessariamente vinculá-la aos aspectos conjunturais e estruturais da sociedade analisada. Para que as respostas das sondagens não flutuem no tempo e no espaço, há que se adotar uma perspectiva dialética e inter-relacional das múltiplas temporalidades, já que o tempo, para os historiadores, é “o próprio plasma em que banham os fenômenos, e como que o lugar da sua inteligibilidade”⁵³.

Nesse sentido, destaca-se principalmente a necessidade de relacionar a opinião pública com o que Becker denomina “estruturas mentais” das sociedades ou, para usarmos a denominação de Pierre Laborie, com o imaginário social. Por concebermos os fenômenos de opinião como formas de representações coletivas sobre o presente, seu estudo implica a investigação sobre os elementos que integram o sistema de ideias e imagens de representações coletivas dessa sociedade, ou seja, seu imaginário social. A perspectiva de Laborie, que procuraremos adotar neste trabalho, sensatamente postula que “nenhum fato de opinião poderá ser corretamente apreendido, elucidado, se for tomado por si só, artificialmente destacado da espessura do tempo e de seu ambiente *mental-emocional*”⁵⁴.

Devido à compreensão de que a opinião pública se insere nesse ambiente mental-emocional mais amplo, são precisamente as “estruturas mentais” da sociedade norte-americana que norteiam o primeiro capítulo deste trabalho. Nele, buscamos primeiramente definir a guerra como um mito dessa sociedade (de acordo com a semiologia de Roland Barthes) e estabelecer quais são as principais características deste mito. Em seguida, procuramos averiguar de que forma a memória de duas outras guerras – Vietnã e Golfo – se fazem presentes na percepção da população sobre a Guerra do Iraque. Também analisamos o contexto do pós-11 de setembro nos Estados Unidos, no qual emerge a chamada “Guerra ao Terror”, e refletimos sobre como a lógica discursiva desta guerra dialoga com os principais mitos da nação.

⁵²BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 54.

⁵³BLOCH, Marc. *Introdução à História*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965. p. 30.

⁵⁴LABORIE, Pierre. Memória e opinião. In: AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. FGV Editora, 2009, p. 79-87. Acessado em PDF através do link: http://www.historia.uff.br/nupehc/files/LABORIE_Cap_4_-_Memoria_e_opinioao.pdf. p. 6.

No segundo capítulo, apresentamos os resultados do estudo das pesquisas de opinião sobre a Guerra do Iraque, desde antes de seu início até a declaração de fim da guerra. Buscamos também relacionar as permanências e as alterações nos dados obtidos através das sondagens com os principais eventos ocorridos ao longo do conflito e com as justificativas para a guerra divulgadas pela administração Bush. Por fim, propomos uma análise do crescimento da oposição à intervenção com base na teoria da guerra justa.

Quando da elaboração desta pesquisa, deparamo-nos com o singular fato de que grande parte dos filmes de ficção sobre a Guerra do Iraque havia tido um péssimo desempenho nas bilheterias estadunidenses. Muitos sequer cobriram os custos de produção com a renda das bilheterias, incluindo aqueles de orçamento elevado, que apresentavam atores renomados em seus elencos. Embora haja significativas diferenças na arrecadação de cada um dos filmes, podemos argumentar que nenhum deles foi muito bem sucedido comercialmente. Por isso, no terceiro capítulo nos dedicamos a esse problema, apresentando dados sobre a bilheteria dos filmes e estabelecendo uma hipótese explicativa desse problema de acordo com a categoria de silêncio, presente nas discussões sobre opinião pública e memória. Também procuramos refletir sobre os filmes em conjunto, concluindo que há um ponto de convergência que une a maior parte deles: a representação dos soldados e suas famílias como as principais vítimas da guerra.

Dentro do conjunto dos filmes estudados, dois deles se destacam dos demais por serem os únicos que abordam explicitamente as justificativas da administração Bush para a Guerra do Iraque, em particular os discursos sobre as armas de destruição em massa do país. *Zona Verde* (Paul Greengrass, 2010) e *Jogo de Poder* (Doug Liman, 2010) serão tema do quarto capítulo deste trabalho, no qual os dois filmes serão analisados de acordo com suas representações de heróis e vilões, das instituições norte-americanas e do Iraque e sua população.

Por fim, travamos algumas considerações finais, a partir da interrogação inicial sobre a possibilidade de produção de cinema de dissenso em Hollywood. Tentando sintetizar as relações entre cinema e opinião pública, e seus diálogos com a mitologia da guerra e os discursos governamentais, percebemos que tanto a opinião quanto o conteúdo dos filmes estudados demonstram, no caso da Guerra do Iraque, a existência variações e brechas no mito da guerra e de um dissenso em relação ao posicionamento oficial.

Capítulo 1: O mito da guerra e o contexto do pós-11 de setembro

1.1. Mito da guerra

Quando refletimos sobre a história dos Estados Unidos, desde sua luta por independência no período colonial até os dias atuais, nos deparamos com um processo de construção da nação que, em certa medida, se constituiu pelas guerras que foram travadas. Isso é verdadeiro não só em relação à consolidação físico-territorial nacional, que envolveu uma série de conflitos – contra os nativos na conquista do Oeste, a guerra contra o México, etc. – quanto no sentido da formação de um imaginário nacional norte-americano. Ana Paula Spini apresenta uma síntese sobre como a maioria dos “grandes feitos” da nação norte-americana estão vinculados às guerras nas quais o país se engajou, desde a Revolução até a Guerra do Afeganistão:

(...) através da guerra a união nacional impôs-se à fragmentação territorial e política; através da guerra a escravidão foi banida; através da guerra os *americanos* expandiram suas fronteiras ocupando territórios dos índios e dos mexicanos; através da guerra puderam sentir-se fortes e escolhidos; através da guerra tornaram-se a grande potência mundial; através da guerra puderam livrar o mundo da tirania garantindo-lhe a liberdade; contudo, através da guerra mergulharam em uma profunda crise de identidade que, (de volta à positividade da guerra), outra guerra resolveria uma década e meia mais tarde, devolvendo-lhe o sentido positivo; através da guerra um presidente que foi eleito em um processo eleitoral conturbado e duvidoso conquistou sua legitimidade no cargo⁵⁵.

Portanto, a mítica da guerra na sociedade estadunidense, cujas origens remontam à retórica dos primeiros peregrinos religiosos, que vislumbravam a colônia em criação como uma terra sagrada cuja missão seria levar a democracia e a liberdade para todo o planeta⁵⁶, está diretamente relacionada aos sentidos de nação e identidade nacional que permeiam o imaginário da população do país.

A categoria de imaginário, utilizada acima, é bastante problematizada no campo da história, em parte devido a usos dessa noção de forma a dissociar a dimensão real e mental da vida humana. As próprias raízes etimológicas da categoria são os termos

⁵⁵SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo. Niterói: PPGH/UFF, 2005.p. 215.

⁵⁶AZEVEDO, Cecília. *Corpos da Paz: Etnocentrismo, Ativismo e Utopia*. In: NETO, Jose Miguel Arias (Org.). *História: guerra e paz - XIII Simpósio Nacional de História*. Londrina: ANPUH, 2007. p. 282-306.

“imagem” e “imaginação”⁵⁷, com frequência tratados como opostos à ideia de “real”. O imaginário pode ser concebido, de forma bastante sucinta, como um sistema de ideias e imagens de representação coletiva⁵⁸, sendo o conceito de representação fundamental, pois as imagens mentais compartilhadas (que constituiriam o imaginário) não são reflexo fiel do mundo concreto e sim representação deste.

Assim, o imaginário pode ser compreendido como uma forma de mediação entre o real e o imaginado, mundo interior e exterior⁵⁹. No entanto, isso não significa que o imaginário não deva ser considerado uma dimensão real da vida humana. Pelo contrário: por um lado, é sim uma dimensão simbólica da vida, que se forma (e se transforma) em sua inter-relação com o mundo concreto; mas, por outro, o imaginário não só é constituído nessa relação, como também, em sua existência, é dotado de materialidade, no sentido em que também transforma as dimensões materiais da vida. Logo:

O discurso e a imagem, mais do que meros reflexos estáticos da realidade social, podem vir a ser instrumentos de constituição de poder e transformação da realidade. Concluindo, a representação do real, ou o imaginário, é, em si, elemento de transformação do real e de atribuição de sentido ao mundo⁶⁰.

Como se daria, portanto, a formação do imaginário social de uma nação? Conforme expõe Erica Resende, comentando as ideias de Stuart Hall sobre as relações entre imaginário e nação, “imaginar nação requer um acervo de representações que dê sentido à experiência do “nacional”⁶¹. Assim, os significados de nação com os quais nos identificamos, ou seja, que geram uma sensação de pertencimento a ela, “estão contidos nas histórias contadas sobre ela (nação), memórias que conectam o presente ao passado, e que imaginam quais (desses significados) a constroem”⁶². Ora, uma vez que toda a

⁵⁷CASTRO, Iná E. Imaginário político e território: natureza, regionalismo e representação. In: Iná Elias de Castro; Paulo Cesar da Costa Gomes; Roberto Lobato Corrêa. (Org.). *Explorações geográficas*. 1 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 155-196.

⁵⁸PESAVENTO, Sandra J. Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol.15, n°29, 1995. p.9-27.

⁵⁹CASTRO, Iná E. Imaginário político e território: natureza, regionalismo e representação. In: Iná Elias de Castro; Paulo Cesar da Costa Gomes; Roberto Lobato Corrêa. (Org.). *Explorações geográficas*. 1 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 155-196.

⁶⁰PESAVENTO, Sandra J. Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol.15, n°29, 1995. p. 9-27.

⁶¹RESENDE, Erica Simone A. *Americanidade, Puritanismo e Política Externa – a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012. p. 112.

⁶²RESENDE, Erica Simone A. *Americanidade, Puritanismo e Política Externa – a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012. p. 112.

história dos Estados Unidos é perpassada por conflitos, as guerras são constitutivas do próprio significado de nação estadunidense.

O fato de que a guerra é dotada de um simbolismo tão profundo para a população norte-americana gerou diversos usos metafóricos deste vocábulo ao longo da história do país. Embora o termo seja usado comumente para tratar de conflitos e episódios violentos, foi utilizado também como instrumento retórico por diferentes governantes norte-americanos para designar políticas adotadas em momentos de tensão ou instabilidade interna. Podemos citar como exemplo a Guerra à Pobreza, programa social lançado por Lyndon Johnson em 1964, o discurso de “guerra contra a Depressão” de Franklin Roosevelt, após a crise de 1929, e a campanha de “guerra contra as drogas” de Ronald Reagan. Assim, a alegoria da guerra foi (e ainda é) evocada, em diversos momentos, para tratar de problemas de ordem doméstica. Esta metáfora apresenta-se também em diversos outros cenários que não o da política – no mundo empresarial, por exemplo, alude com frequência à concorrência e à ação empreendedora⁶³.

Isso nos leva a questionar por que motivo a imagem da guerra nos Estados Unidos é tão poderosa que faz com que o termo seja utilizado por figuras políticas como metáfora em tempos de crise. E mais, se de fato existe uma imagem da guerra, qual é ela? O que exatamente a palavra guerra evoca no imaginário norte-americano que a torna um poderoso instrumento retórico, e como isso é possível? Para responder a essas questões, é frutífero recorrer à semiologia de Roland Barthes, particularmente sua definição do que é e como se forma um mito.

Em sua obra *Mitologias*⁶⁴, Roland Barthes se dedica, principalmente, a definir o conceito de mito na atualidade, relacionando-o com o conceito marxiano de ideologia como representação invertida da realidade. O mito seria a manifestação, no terreno da linguagem, do processo de inversão e reificação da consciência que pressupõe a ideologia em Marx. A preocupação de Barthes em definir o que é um mito deriva justamente de sua percepção de que o sistema mítico é fundamental, nas sociedades contemporâneas, para a transformação das ideias e valores da classe burguesa em ideias e valores universais sem o uso da força.

Barthes procura explicar como se dá a construção de um mito partindo da semiologia de Saussure. Segundo a ciência dos signos teorizada por este último, o

⁶³SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo. Niterói: PPGH/UFF, 2005.

⁶⁴BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

sistema semiológico seria formado por três termos: o significante, que no caso da língua é a “imagem acústica” (o som de uma palavra), mas que pode ser qualquer objeto, que é vazio de sentido, não representa nada; o significado, que é o conceito, o sentido que se atribui àquele significante; e o signo, que é a junção de ambos (no caso da linguagem, é a palavra, entidade concreta e dotada de um sentido).

O sistema mítico, segundo o autor, deslocaria de um nível o sistema formal das primeiras significações sendo, portanto, outro sistema semiológico. Aquele que é o último termo do sistema linguístico, o signo, que une forma e conteúdo, é o termo primeiro do sistema mítico. Ou seja, o signo do primeiro sistema torna-se o significante no mito. Nesse sentido, o mito é uma fala, pois ele é um modo de significação que existe no terreno do discurso.

É precisamente através dessa operação que podemos compreender a formação de um mito. A ideia é que o mito esvazia todo o conteúdo histórico original do signo, afasta seu sentido e transforma-o novamente em forma. A matéria-prima do mito, independentemente de seu tipo (pode ser tanto a linguagem, como imagens, objetos, etc.), uma vez que é apresada pelo mito se reduz a uma função significante. Assim, esta forma está pronta para receber outro significado, formando um novo signo, que é o mito. Isso não significa que o sentido do signo deixa de existir, até porque é desse sentido inicial que o mito se alimenta, mas ele é empobrecido, esvaziado, para transformar-se na forma do mito. O mito tem necessariamente um fundamento histórico, mas ao mesmo tempo oblitera o sentido, também histórico, que o signo tinha originalmente.

Um dos exemplos utilizados pelo autor, abordando a relação do mito com a identidade nacional, é a capa da revista francesa *Paris-Match*, na qual um jovem soldado negro faz a saudação militar com os olhos erguidos. Por meio de um significante visual (a fotografia do soldado), toda uma gama de significados relacionados ao mito da devoção ao império francês vem à tona, criando um signo mítico. Dessa forma, segundo Barthes, o aspecto mítico da fotografia explica-se da seguinte maneira:

(...) vejo decerto o que está me sendo significado: que a França é um grande império, que todos os seus filhos, sem discriminação de cor, a servem fielmente sob a sua bandeira, e que não há melhor resposta para os detratores de um pretense colonialismo do que a dedicação desse jovem negro servindo os seus pretensos opressores.⁶⁵

⁶⁵BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009. p. 207.

Os conceitos e sentidos formadores do mito são necessariamente históricos. Nesse sentido, “(...) não existe rigidez alguma nos conceitos míticos: podem construir-se, alterar-se, desfazer-se, desaparecer completamente. E é precisamente porque são históricos que a História pode facilmente suprimi-los”⁶⁶. Assim, o mito muitas vezes apresenta-se para o leitor como algo eterno e imutável, mas não o é. Ele se constitui através do tempo, e é constantemente reformulado ao longo do desenvolvimento histórico das sociedades. A particularidade dele, entretanto, é justamente sua capacidade de obliterar suas origens, de transformar história em natureza, de se apresentar ao leitor não como um sistema semiológico, “(...) mas sim um sistema indutivo: onde existe apenas uma equivalência, ele vê uma espécie de processo causal: o significante e o significado mantêm, para ele, relações naturais”⁶⁷. Daí a afirmação de Barthes de que é através do sistema mítico que a burguesia consegue fazer com que seus valores, normas e gostos se naturalizem como sendo compartilhadas por todos, quando na verdade são normas e valores de uma determinada classe dominante.

A teoria de Roland Barthes sobre a formação dos sistemas míticos é deveras instrutiva para pensarmos o significado do vocábulo guerra para a sociedade norte-americana. A carga simbólica que o termo possui e seu uso constante como metáfora levam à conclusão de que a guerra é um mito dessa sociedade, no sentido concebido pelo autor. Ou seja, a própria palavra guerra foi, ao longo da história, sendo apropriada por um mito que pressupõe um amplo leque de elementos e significados que se sobrepõe ao seu sentido original, mito esse que está vinculado à própria ideia de nação e identidade americana.

Isso explica o uso retórico de “guerra” em diversos momentos ao longo da história, mencionado anteriormente. Pois, quando Franklin Roosevelt alardeou a necessidade de uma guerra à depressão, e Lyndon Johnson nomeou seu programa de Guerra à Pobreza, não o fizeram apenas pensando no vocábulo guerra como sendo sinônimo de combate, luta ou batalha. Ambos os presidentes compreendiam que a imagem da guerra despertava determinados sentimentos e compromissos na população – dentre os quais se destacam a união nacional e o sacrifício individual – e era precisamente isso o que eles estavam buscando evocar. É a isso que o filósofo William James se referia quando postulou que o desafio da política em tempos de paz era

⁶⁶BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009. p. 212.

⁶⁷BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009. p. 223.

encontrar um equivalente moral da guerra⁶⁸. Esse equivalente moral suscitaria o mesmo tipo de disposição ao sacrifício e unidade nacional que (só) a guerra é capaz de gerar⁶⁹.

Uma vez que defendemos que a guerra é um mito essencial da nação estadunidense, faz-se mister analisarmos quais foram os elementos que construíram este mito. Um primeiro ponto que aparece em trabalhos historiográficos sobre o tema é que o mito da guerra tem origens que remontam ao passado colonial norte-americano. A herança do pensamento dos peregrinos religiosos, de que os Estados Unidos eram destinados à grandeza e que, ao buscarem alcançar este destino, difundiriam os benefícios de sua organização social (a democracia e a liberdade)⁷⁰ – ou seja, se expandiriam, física e ideologicamente, para outros territórios – pode ser considerada uma das bases do mito da guerra no país até os dias atuais (sendo também um elemento retórico bastante utilizado em discursos sobre intervenções norte-americanas em outros países ao longo do tempo).

Entretanto, pode-se afirmar que a moderna mitologia de guerra estadunidense é fundamentada em seu passado revolucionário, particularmente a Revolução Americana e a Guerra Civil⁷¹. É principalmente com base neste último conflito que se formam os três elementos que James Oliver Robertson afirma comporem a lógica deste mito⁷². O primeiro desses elementos é a visão da guerra como um instrumento de progresso. A guerra gera união nacional pelo bem comum, gera eficiência, prosperidade e comprometimento, faz com que o povo compartilhe o medo e a privação e, quando lutada com total empenho, resulta em aumento do poder e da grandeza da nação, que assim cumpre seu destino.

O segundo elemento é a crença de que as guerras são, invariavelmente, caóticas, violentas e destrutivas. De acordo com essa linha de pensamento, a guerra “é um

⁶⁸JOHNS, Andrew L. Hail to the Salesman in Chief – Domestic Politics, Foreign Policy, and the Presidency. In: OSGOOD, Kenneth e FRANK, Andrew K. (orgs.) *Selling War in a Media Age - The Presidency and Public Opinion in the American Century*. Flórida: University Press of Florida, 2010.

⁶⁹Ao analisar a forma como a questão étnica se fazia presente no filme *Fomos Heróis* (Randall Wallace, 2002), Ana Paula Spini transcreve um discurso do protagonista no qual a guerra é claramente apresentada como o local onde a superação das diferenças e efetiva unidade nacional é possível; assim, o “(...) campo de batalha passa a ser o lugar mítico da conquista daquilo que tem se mostrado impossível na vida civil.” SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo. Niterói: PPGH/UFF, 2005. p. 108.

⁷⁰AZEVEDO, Cecília. *Corpos da Paz: Etnocentrismo, Ativismo e Utopia*. In: Jose Miguel Arias Neto. (Org.). *História: guerra e paz - XIII Simpósio Nacional de História*. Londrina: ANPUH, 2007. p. 282-306.

⁷¹ROBERTSON, James Oliver. *American Myth, American Reality*. New York: Hill & Wang, 1980.

⁷²ROBERTSON, James Oliver. *American Myth, American Reality*. New York: Hill & Wang, 1980.

inferno”⁷³, que perverte os ideais, a democracia e o próprio destino americano no mundo e, por isso, deve ser evitada.

O terceiro e último elemento fundamental desta mitologia seria a ideia de que a guerra é uma experiência excepcional, uma aberração completamente desvinculada da vida democrática cotidiana, um parêntesis no desenvolvimento histórico do país. Ela não é desejável, e o ideal é evitá-la, porém, se ela for realmente necessária, deve-se lutar com o máximo possível de dedicação para que a população possa voltar às suas vidas “normais” rapidamente.

Apesar de essas três concepções distintas parecerem irreconciliáveis (principalmente a primeira e a segunda, que aparentam ser diametralmente opostas), todas elas coexistem, concomitantemente, na mítica da guerra norte-americana. Conforme aponta James Robertson, os mitos “são o mecanismo de acordo com o qual as pessoas acreditam em coisas contraditórias simultaneamente”⁷⁴. Portanto, a guerra é pensada como algo que traz progresso e grandeza nacional; é destrutiva, caótica e indesejável; e é uma experiência excepcional, tudo isso ao mesmo tempo. Os vários elementos que constituem este mito não são racionalmente coerentes, e nem dicotômicos – ou bons, ou maus. Ao contrário; a ambiguidade é, de fato, uma das principais características da mitologia de guerra.

A participação dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial é um exemplo de como todos esses elementos podem coexistir em relação a um mesmo conflito. Um dos principais fundamentos míticos dessa guerra, que se manteve muito presente nos conflitos posteriores, tomando dimensões ainda maiores, é a ideia de “cruzada”. A imagem da “cruzada” é carregada de religiosidade e pressupõe a inexistência de motivações egoístas ou individuais por parte do país que a trava. Ela é muito maior do que somente os interesses nacionais, é uma cruzada pela democracia e a liberdade, contra o mal, a tirania e a opressão existentes no mundo⁷⁵.

⁷³ No original, “(...) war is hell”. Frase atribuída a William Sherman, general do exército da União durante a Guerra Civil Americana. ROBERTSON, James Oliver. *American Myth, American Reality*. New York: Hill & Wang, 1980. p. 324. (tradução nossa).

⁷⁴ No original, “Myths are the mechanism by which people believe contradictory things simultaneously (...)”. ROBERTSON, James Oliver. *American Myth, American Reality*. New York: Hill & Wang, 1980. p. 346. (tradução nossa).

⁷⁵ É digno de nota que no caso específico da Guerra ao Terror, e dos dois grandes conflitos derivados dela – Afeganistão e Iraque – o uso do termo “cruzada” foi rapidamente abortado. No início a palavra foi usada, mas isso gerou reações muito negativas no mundo árabe, já que “cruzada” remeteria a uma guerra religiosa contra o Islã. Preocupada com o afastamento de aliados muçulmanos por conta disso, a administração parou de usar o termo. CHOMSKY, Noam. *11 de setembro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

Uma vez que a entrada do país na guerra apresentava-se como uma cruzada, naturalmente pressupunha uma ampla união nacional neste momento tão excepcional. A guerra era uma aberração, um parêntesis na normalidade, mas era uma guerra justa que demandava o apoio irrestrito de toda a população. Nesse sentido, a lealdade ao governo também passou a ser muito cobrada: opor-se aos governantes era uma forma de traição que rompia com a união tão necessária. Essa cobrança de unidade nacional, fundamental no mito, se radicalizou a tal ponto que os diferentes grupos de imigrantes passaram a ser vistos como uma ameaça e, por isso, muitos deles sofreram perseguições e foram excluídos socialmente⁷⁶ (interessante notar como isso voltaria a ocorrer em outras guerras, sendo ainda mais potencializado no contexto da chamada Guerra ao Terror).

Por um lado, o fim da Primeira Guerra Mundial trouxe consequências bastante positivas para os Estados Unidos. Em âmbito econômico, o aumento da produção e do emprego e, principalmente, a supremacia mundial norte-americana fortaleceram a visão da guerra como instrumento de progresso. Já do ponto de vista simbólico, o fato de que o “Novo Mundo” foi ao resgate (e salvou, de acordo com o mito) o “Velho Mundo”, teoricamente sem possuir objetivos egoístas, fez com que os norte-americanos pensassem sua nação como a grande esperança mundial.

Por outro lado, a Primeira Guerra teve como consequência a morte de milhões de pessoas (entre elas, milhares de soldados estadunidenses), o declínio das civilizações europeias, e o aumento da violência doméstica, principalmente com a repressão aos opositores da guerra e a perseguição aos imigrantes, por conta do acirramento do patriotismo. Ademais, os anos seguintes ao conflito foram marcados pelo aumento do desemprego, declínio da produção agrícola e caos industrial. Deste modo, a mítica da Primeira Guerra nos Estados Unidos contém (e, nesse sentido, reforça) os três elementos fundamentais do mito, citados anteriormente.

Já afirmamos que os mitos, uma vez que são frutos da história, modificam-se e são reelaborados no curso desta. Assim, todos os conflitos nos quais os Estados Unidos se engajaram desde a Guerra Civil trouxeram alterações e consolidações para este mito. E, se frisamos acima que uma das particularidades do mito é seu caráter aparentemente contraditório, podemos afirmar também que houve momentos na história norte-americana em que um dos três elementos citados acima se sobrepôs aos demais, ou que um deles deixou de existir quase completamente.

⁷⁶ROBERTSON, James Oliver. *American Myth, American Reality*. New York: Hill & Wang, 1980.

É o caso, por exemplo, da Segunda Guerra Mundial, cujo desfecho acabou por contribuir para uma mudança fundamental na lógica do mito da guerra. Podemos afirmar que, ao longo do conflito, a interpretação predominante era da guerra como algo positivo. Isso se deu, em parte, porque a entrada dos Estados Unidos na guerra não se apresentou como uma opção e sim como uma necessidade: após o ataque à base militar de Pearl Harbor, a participação no conflito era necessária para a própria sobrevivência da nação americana, e o país novamente se engajava em uma cruzada contra a tirania e o autoritarismo. Por outro lado, os efeitos da depressão imediatamente desapareceram, já que o esforço de guerra gerou um aumento na produção e na oferta de empregos.

No entanto, foi principalmente com o fim da guerra que a maior parte dos civis americanos se deparou com os horrores cometidos. O retorno dos veteranos, a abertura dos campos de concentração e os crimes denunciados nos tribunais de Nuremberg e Tóquio jogavam luz às atrocidades cometidas ao longo do conflito. Mas nada simboliza tão bem a ambiguidade da guerra, simultaneamente progresso e destruição, como a bomba atômica. Ao mesmo tempo em que ela deslumbra a população por ser um símbolo do progresso científico e do imenso poder gerado pelo avanço tecnológico norte-americano, também se torna a grande epítome do mal, do caos e do inferno que é a guerra, levando o temor de que aquela tecnologia “caia em mãos erradas” (e mais, o questionamento sobre a existência de “mãos certas” para controlar uma arma com tamanho poder de devastação)⁷⁷.

Mas é o terceiro elemento do mito, a excepcionalidade da guerra, que sofre uma significativa alteração no fim do conflito. Conforme esse ponto de vista, a guerra é uma aberração, um parêntesis na história, e seu fim seria marcado pelo retorno à normalidade. Entretanto, a noção de normalidade de antes da guerra que os norte-americanos daquele período tinham em mente era a realidade de uma década de depressão, com enormes taxas de desemprego e retração econômica. Após a Segunda Guerra, o regresso à vida cotidiana anterior ao conflito não só não é mais desejado, como é principalmente temido.

Assim, a transformação do mito tenta resolver o fato de que, após 1945, a guerra se transforma no “(...) único modelo ou padrão disponível para sucesso e produtividade

⁷⁷ ROBERTSON, James Oliver. *American Myth, American Reality*. New York: Hill & Wang, 1980.

econômica”⁷⁸ nos Estados Unidos. Uma vez que se torna impossível dissociar a guerra (tanto no seu aspecto mítico quanto na vida social concreta) dos benefícios econômicos que ela traz para o país, surge a necessidade de manutenção de um estado de guerra permanente. Por isso, o mito tem que ser reelaborado de forma a tornar justificável e desejável o estado permanente de guerra, não apenas com base em seu aspecto econômico.

Isso ocorre basicamente através da mudança nas próprias concepções de paz, segurança e estabilidade, que antes eram associadas à vida cotidiana em períodos em que não havia guerra. A partir de então, a própria ideia de “normalidade fora da guerra” deixa de existir. O mundo não é um lugar seguro e estável e, enquanto antes a guerra era vista como uma anomalia que deveria ser vencida para que se retornasse ao período de paz, agora essa paz deixa de ser o “estado natural” do mundo e passa a ter que ser conquistada a todo tempo. Logo, a paz só é atingida através da guerra, da cruzada, ela é algo pelo que se deve lutar constantemente. Como coloca Robertson, “a paz se tornou uma crise, uma emergência”⁷⁹, e nos Estados Unidos as crises – tanto externas quanto internas – são resolvidas por meio da guerra. O símbolo e a solução deste “problema”, que gerou uma transformação fundamental no mito, foi o engajamento dos Estados Unidos na chamada Guerra Fria, que permitiu que o país se mantivesse durante décadas em permanente estado de guerra e cruzada contra a opressão que ameaçava a paz e a estabilidade no mundo.

O exemplo das duas Grandes Guerras elucidada o fato de que o mito da guerra nos Estados Unidos não é estático; sofre significativas alterações diante de novas realidades. Ao percebermos a guerra como um mito que compõe o conjunto de símbolos do imaginário social norte-americano, pressupomos também que a experiência de todas as guerras travadas pelo país remodela e transforma o mito. Porém, para abordarmos o caso específico da Guerra do Iraque, é necessário antes resgatarmos a memória – sempre vinculada à opinião – de dois outros conflitos da história contemporânea estadunidense mais recente: Guerra do Vietnã e Guerra do Golfo. Em nosso entendimento, a memória de ambas, e suas representações no imaginário nacional, nos

⁷⁸ No original: “(...) the only available model or pattern for economic success and productivity”. ROBERTSON, James Oliver. *American Myth, American Reality*. New York: Hill & Wang, 1980. p. 335. (tradução nossa).

⁷⁹ No original: “Peace became a crisis, an emergency (...)”. ROBERTSON, James Oliver. *American Myth, American Reality*. New York: Hill & Wang, 1980. p. 335. (tradução nossa).

ajudam a compreender melhor as visões, opiniões e posições da população estadunidense sobre a intervenção no Iraque.

1.2. Síndrome do Vietnã, êxtase do Golfo

Em um pequeno trecho de “Memória e Opinião”, Pierre Laborie sintetiza a relação intrínseca entre os dois conceitos:

Em suma (...) a memória intervém na fabricação da opinião pela influência das representações dominantes do passado. Por sua vez, a opinião tem papel decisivo na validação social e na legitimação da memória ao dar credibilidade a seu discurso por meio de sua divulgação, processo que pode ser amplificado pela mídia⁸⁰.

O exposto na primeira frase é a razão pela qual optamos por abordar mais detidamente o caso da Guerra do Vietnã e da Guerra do Golfo. As duas, de maneiras distintas, tiveram decisiva influência sobre a forma como a população percebeu a Guerra do Iraque, uma vez que as representações e memórias sobre essas guerras permeiam o imaginário nacional norte-americano de maneira contundente.

Já demonstramos que, para Robertson, a guerra é simultaneamente progresso, destruição e exceção⁸¹. Vimos também que em determinados momentos históricos um desses aspectos se sobrepõe aos demais; no caso da Segunda Guerra Mundial, o caráter positivo se tornou predominante, gerando o mito da “Guerra Boa”. Entretanto, em outro conflito ocorre exatamente o contrário: o aspecto caótico da guerra oblitera seu lado positivo gerando um trauma que só seria parcialmente superado com outra guerra.

A Guerra do Vietnã acarretou a predominância do elemento do “horror” da guerra em relação aos demais conteúdos do mito, gerando posteriormente a chamada “síndrome do Vietnã”⁸². Isso se deu principalmente depois que o massacre de My Lai veio à tona para o público, conforme aponta Richard Slotkin em sua obra

⁸⁰ LABORIE, Pierre. Memória e opinião. In: AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. FGV Editora, 2009, p. 79-87. Acessado em PDF através do link: http://www.historia.uff.br/nupehc/files/LABORIE_Cap_4_-_Memoria_e_opinioao.pdf. p. 02-03.

⁸¹ ROBERTSON, James Oliver. *American Myth, American Reality*. New York: Hill & Wang, 1980.

⁸² Definida por David L. Anderson como a patológica aversão de políticos norte-americanos em fazer uso da força como instrumento da política externa após o conflito. ANDERSON, David L. No More Vietnams: Historians Debate the Policy Lessons of the Vietnam War. In: ANDERSON, David L. e ERNST, John. *The War That Never Ends: New Perspectives on the Vietnam War*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007. p. 13-33.

(sugestivamente) intitulada *Gunfighter Nation*⁸³. Segundo o autor, a grande consequência da divulgação desses atos criminosos para a população norte-americana é a inversão do mito. Traçando uma analogia entre a Guerra do Vietnã e o mito de captura e resgate, comum nos filmes de faroeste e nas narrativas sobre conflitos com povos indígenas, Slotkin coloca que, de acordo com o mito, os norte-americanos seriam responsáveis pelo salvamento e proteção das mulheres e crianças que sofrem com as atrocidades cometidas pelos indígenas.

Entretanto, My Lai representa justamente o contrário desse mito. O massacre, que ocorreu em março de 1968, mas que só foi divulgado pela imprensa no ano seguinte, levou ao extermínio de uma vila inteira, incluindo mulheres e crianças, perpetrado por um grupo de militares estadunidenses. Os soldados, ao invés de cumprirem sua função de resgate e amparo, mataram e estupraram dezenas de civis vietnamitas. A inversão da mitologia, portanto, fez com que os norte-americanos se tornassem os selvagens, e os povos nativos, vítimas da barbárie.

Assim, depois que My Lai veio à tona, a opinião pública se tornou cada vez mais contrária à Guerra do Vietnã, já que, tendo em vista que os estadunidenses é que eram os selvagens (papel dos indígenas, de acordo com a tradicional mitologia da fronteira), não podiam proteger os vietnamitas. Na verdade, o que era necessário era salvar a América de si mesma, de sua corrupção. É este processo que Richard Slotkin denomina “desmoralização da cultura americana”⁸⁴, e que gera, de acordo com Spini, uma fratura no mito da guerra e outros mitos que o compõe: o mito da inocência, o mito civilizatório e o mito da guerra justa⁸⁵.

James Robertson, ao abordar a maneira como o conflito no Vietnã afeta a mitologia de guerra estadunidense, levanta uma questão de grande importância. Segundo o autor, a desilusão com a Guerra do Vietnã fez com que, pela primeira vez, toda a lógica da Guerra Fria fosse percebida como um mito pelo público⁸⁶. De acordo com o que já foi colocado, Barthes defende que uma das principais características do sistema mítico é transformar história em natureza, ou seja, tornar natural o que é

⁸³ SLOTKIN, Richard. *Gunfighter Nation – The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York: Harper Perennial, 1993.

⁸⁴ SLOTKIN, Richard. *Gunfighter Nation – The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York: Harper Perennial, 1993.

⁸⁵ SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo. Niterói: PPGH/UFF, 2005.

⁸⁶ ROBERTSON, James Oliver. *American Myth, American Reality*. New York: Hill & Wang, 1980.

socialmente construído⁸⁷. Quando a necessidade de um estado permanente de guerra se apresenta para os norte-americanos, a Guerra Fria se torna a solução para esse problema: um conflito no qual os Estados Unidos a princípio não teriam perdas significativas, contra um inimigo extremamente temido (e odiado) pela população, e que representava uma ameaça ao modo de vida e à democracia americana.

Contudo, o crescente desgosto gerado pela Guerra do Vietnã levou o público a duvidar do discurso de que aquela guerra fazia parte de outra – maior – contra o comunismo. Mais do que isso, parte desse público passou a questionar a própria dimensão do tão alardeado “perigo comunista”. Ou seja, a oposição ao conflito acaba por provocar a “desnaturalização” do mito, que se torna mais “visível” e, nesse sentido, fraturado. A partir do momento em que o mito passa a ser enxergado como tal, perde (mesmo que não inteiramente) parte de seu poder, tornando-se passível de questionamento. Assim, se é verdade que a Guerra do Vietnã subverteu a lógica do mito de resgate dos povos nativos, também expôs a lógica da Guerra Fria enquanto uma lógica mítica.

Dissemos que o aspecto caótico da Guerra do Vietnã sobrepujou os demais componentes principais do mito elencados por Robertson, principalmente após a denúncia das atrocidades cometidas pelos soldados em My Lai. O impacto sem precedentes do Vietnã gerou a perda de confiança nas autoridades governamentais, a renegação do Exército norte-americano e, principalmente, uma ruptura na sociedade, diante da percepção de uma América desmoralizada. O tema, desde então, vem sendo amplamente analisado pela historiografia, retratado em filmes e livros, abordado de diferentes maneiras por intelectuais, além de ser palco de disputas de memórias de veteranos que buscam impor (suas) verdades⁸⁸. Diante da abundância de produções recentes de todos os tipos sobre o tema, percebe-se que ele está longe de ser esgotado. Fato é que, mesmo diante de múltiplas e conflituosas representações sobre a Guerra do Vietnã, a ideia de que esta ainda é a “guerra que nunca acaba”⁸⁹ não pode ser refutada.

Os efeitos do trauma não só fraturaram o sólido mito da guerra, como fizeram com que o Vietnã passasse a servir como referencial – do que se evitar – para todas as outras guerras nas quais os Estados Unidos se engajaram desde então. Marilyn Young

⁸⁷ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

⁸⁸ Sobre essas disputas, ver: SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo. Niterói: PPGH/UFF, 2005.

⁸⁹ Expressão tirada do título da obra de ANDERSON, David L. e ERNST, John. *The War That Never Ends: New Perspectives on the Vietnam War*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007.

comenta que todo e qualquer conflito após 1975 “começa com declarações de políticos e generais, afirmando com confiante ênfase: Isso não é o Vietnã”⁹⁰. O que se quer afirmar com isso é que os incidentes e efeitos da Guerra do Vietnã não se repetirão; que, “dessa vez”, os Estados Unidos não vão perder a guerra⁹¹, não ocorrerão novos massacres a civis, e a decisão de entrar em guerra é a decisão certa. O Vietnã, nesse sentido, vira metáfora de tudo que a guerra não deve ser, e diante disso alguns princípios foram adotados para as guerras subsequentes: os EUA não deveriam se engajar em guerras sobre as quais não houvesse consenso político interno; deveriam sempre prever a possibilidade de desengajamento, e deveriam usar a superioridade técnico-financeira para moldar o campo de batalha à sua maneira⁹².

O mesmo processo que permite o uso do “Vietnã” como analogia torna My Lai o símbolo de massacre por excelência. Exemplo disso é que, durante a operação Tempestade no Deserto, na Guerra do Golfo, comandantes orientavam suas tropas dizendo: “My Lais não, entenderam?”⁹³. Não só o episódio torna-se uma referência em relação a crimes de guerra, mas também a maneira como o governo estadunidense lida com o massacre – considerando-o um episódio isolado que não representava a realidade dos soldados do país– é semelhante ao que ocorre durante outros conflitos, como a Guerra do Iraque: no caso das agressões e abusos no presídio de Abu Ghraib, no episódio de estupro e assassinato de uma iraquiana de 14 anos e de sua família, entre outros⁹⁴.

⁹⁰ YOUNG, Marilyn. Why Vietnam Still Matters. In: ANDERSON, David L. e ERNST, John. *The War That Never Ends: New Perspectives on the Vietnam War*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007.p. 1-11.

⁹¹É mister esclarecer que a afirmação de que os Estados Unidos perderam a Guerra do Vietnã não é consensual. Embora seja uma visão amplamente aceita, muitos teóricos rechaçam esta ideia, inclusive intelectuais de esquerda, a exemplo de Noam Chomsky. De acordo com o linguista, embora os Estados Unidos não tenham atingido seus objetivos máximos, atingiram os principais, o que já configuraria uma vitória substancial. CHOMSKY, Noam. *Ambições Imperiais: o mundo pós-11/09 em entrevistas a David Barsamian*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

⁹²SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Lições de Guerra: o Iraque e o Terrorismo na Era da Assimetria Global. In: SOARES, Luiz Carlos e SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Reflexões sobre a Guerra*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

⁹³apud SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo.Niterói: PPGH/UFF, 2005.

⁹⁴Ambos os casos serão abordados mais adiante. Outro elemento integra o trauma do Vietnã e merece ser mencionado são as chamadas “contagens de corpos” (*body counts*). Concebidas pelo Secretário de Defesa Robert McNamara, as contagens representariam uma forma de “medir” a vitória dos EUA na guerra, através da desproporcionalidade entre as baixas de vietnamitas e norte-americanas. Contudo, a estratégia se voltou contra a administração, visto que a divulgação diária pela mídia do grande número de soldados estadunidenses mortos causou choque e revolta da opinião pública. De acordo com Woodward, isso fez com que políticos e militares (a exemplo do general Peter Pace, uma das figuras militares mais importantes da administração Bush) procurassem evitar as contagens no Iraque, já que esta “lição” tinha sido aprendida no Vietnã. WOODWARD, Bob. *Plano de Ataque*. São Paulo: Globo, 2004.

Diante disso, é elementar que numerosas comparações tenham sido feitas entre o conflito no Iraque e a Guerra do Vietnã. A pergunta “Is Iraq another Vietnam?” virou tema de livros (é inclusive título de uma obra de Robert Brigham⁹⁵), tornou-se uma constante em revistas e jornais e, principalmente, passou a assolar corações e mentes da população estadunidense. Não só porque, conforme dissemos, a memória do Vietnã sofre diversas apropriações no contexto de outras guerras, como também devido a eventos e características específicos dos dois conflitos: sua duração muito mais longa do que o esperado, a crescente oposição da opinião pública, as denúncias de atrocidades, a subestimação do potencial militar e do sentimento nacional do inimigo, etc. Porém, não objetivamos julgar neste trabalho se a analogia entre as duas guerras é apropriada; este é um tema extremamente complexo e, do ponto de vista da história, delicado, uma vez que é potencialmente fonte de anacronismos. O que importa para nós é saber que, válida ou não, a comparação foi feita por muitos, o que mostra quão persistente é a memória do Vietnã e como ela esteve presente durante a Guerra do Iraque.

No entanto, se o exemplo da Guerra do Vietnã nos ensina algo sobre mitologias, é que os mitos (no caso, o da guerra na sociedade norte-americana) são muito mais complexos e multifacetados do que poderíamos pensar. Pois se, conforme exposto nos parágrafos anteriores, o Vietnã representou uma ruptura no interior da sociedade estadunidense, a crise gerada pelo trauma fez com que a memória desta guerra fosse usada, nas décadas seguintes, na conclamação por unidade nacional.

Esse é o argumento central de Keith Beattie em *The Scar that Binds: American Culture and the Vietnam War*⁹⁶. Segundo o autor, a razão pela qual os efeitos do conflito podem ser considerados paradoxais é que, ao mesmo tempo em que o Vietnã simboliza a divisão da América, é justamente esse fator que faz com que ele também seja usado para demonstrar a necessidade de união e reforçar a “ideologia da unidade” (daí o título de sua obra, que pode ser traduzido como “A Cicatriz que Une”⁹⁷). Beattie usa como exemplo dois discursos, um de George Bush e outro de Bill Clinton, (políticos de partidos concorrentes e de posicionamentos distintos sobre política externa), e mostra que ambos ressaltavam a necessidade de união através da memória – mais especificamente, da proposta de superação da memória – da Guerra do Vietnã.

⁹⁵Publicada pela *Public Affairs*, em 2006.

⁹⁶ BEATTIE, Keith. *The Scar that Binds: American Culture and the Vietnam War*. New York and London: New York University Press, 1998.

⁹⁷Tradução nossa.

Ainda de acordo com Beattie, tal estratégia estaria ancorada no que ele denomina “ideologia da unidade”, cuja finalidade seria buscar construir a ideia de uma nação una, sem diversidades e diferenças, negando assim a América multicultural. Sua tese argumenta que a metáfora da ferida usada com frequência para tratar do Vietnã – na qual os efeitos da guerra são a ferida (*wound*), e o processo de cura (*healing*) só é alcançável através da união – reforça a ideologia da unidade, e diante disso não seria possível afirmar que o Vietnã extinguiu os fundamentais padrões míticos e ideológicos do país.

Uma vez que o Vietnã representou uma ferida, uma das preocupações centrais dos governantes norte-americanos após o fim do conflito foi a de curar essa ferida. Não só para reunificar uma nação dividida, conforme posto acima, como também para superar a chamada “Síndrome do Vietnã”, que tornou indesejável e impopular a solução de problemas da política externa através da força militar. Conforme veremos a seguir, a luta contra os efeitos do Vietnã atingiu seu apogeu algumas décadas depois, com o engajamento norte-americano em outro conflito: a Guerra do Golfo.

A preocupação com os efeitos do Vietnã esteve no cerne da política conservadora de Ronald Reagan. Durante seu governo (1981-1989), Reagan foi responsável por uma guinada à direita da política norte-americana, tanto internamente – promovendo o avanço do neoliberalismo no país e atacando políticas de bem-estar social – quanto na política externa – marcada por intervenções militares no Terceiro Mundo (invasão de Granada, condução e financiamento da Guerra da Nicarágua, bombardeio da Líbia, etc.)⁹⁸.

O avanço do conservadorismo nos Estados Unidos durante a presidência de Reagan possibilitou o advento de novas perspectivas sobre a Guerra do Vietnã, tanto no terreno da produção cultural quanto na divulgação de memórias dos veteranos. Em um período caracterizado por uma política externa agressiva e pela revalorização do Exército e das instituições militares, surgiram novas versões sobre os soldados que lutaram no Vietnã, opostas àquelas que retratavam homens desajustados e incapazes de se reintegrar à sociedade.

Segundo Spini, a década de 1980 marca o início da produção de uma “amnésia social acerca da Guerra do Vietnã através (...) da transformação da perda em lição, do resgate da imagem do militar norte-americano e conseqüentemente do Exército, e da

⁹⁸KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.

emergência de perspectivas positivas sobre a guerra”⁹⁹. Um dos maiores exemplos disso no cinema é o segundo filme *Rambo* (George Cosmatos, 1985), que pode ser considerado, em consonância com as ideias de Kellner, um marco na série de filmes de “retorno ao Vietnã”, em que os antes problemáticos veteranos tornam-se superguerreiros, exemplos de virilidade masculina e heróis incontestes¹⁰⁰.

Ainda de acordo com Kellner, uma parte relevante da produção cultural desse período ajudou a disseminar o que o autor intitula “ideologia reaganista” sobre classe, gênero, raça, política, sociedade e militarismo. Em seu exame de uma série de filmes de ação norte-americanos produzidos na década de 80 – a exemplo de *Top Gun: Ases Indomáveis* (Tommy Scott, 1986), os dois *Águia de aço* (Sidney Furie, 1985 e 1988) e *Comando Delta* (Menahem Golan, 1986) – o autor argumenta que o discurso militarista dessas produções ajudava a legitimar e promover a política externa intervencionista de Reagan. Dentre os filmes mencionados, destaca-se *Top Gun*, detidamente analisado por Kellner em *A Cultura da Mídia*, e que segundo ele funcionava como propaganda militar, na medida em que difundia a ideologia reaganista, glorificava a Marinha e estetizava a guerra, transformando-a em espetáculo *high-tech*¹⁰¹.

Além disso, Kellner nota que há uma significativa mudança na “cara” dos vilões em grande parte dos filmes do período: enquanto durante o auge da Guerra Fria os personagens mais cruéis dos filmes de ação eram majoritariamente russos, no fim da década de 80, quando tem início a distensão entre Estados Unidos e União Soviética, os inimigos passam a ter feições árabes. Nessas produções, de acordo com ele, a substituição do arquiinimigo russo pelo árabe, combinada à louvação do armamento *high-tech*, preparava a população para a Guerra do Golfo. Quando o momento de distensão começou a ser percebido pelos produtores, estes foram à busca de uma nova face para o inimigo e “tanto Hollywood quanto Reagan e Bush se voltaram para os “vilões” árabes na diabolização política necessária às narrativas hollywoodianas e à política americana”¹⁰².

⁹⁹SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo. Niterói: PPGH/UFF, 2005.p. 38.

¹⁰⁰ KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.

¹⁰¹O efeito propagandístico da obra se evidencia no fato de que, em algumas cidades estadunidenses, donos de cinema solicitaram à Marinha que fossem montados estandes de recrutamento do lado de fora das salas, tendo em vista a euforia demonstrada pelos jovens ao sair do cinema; com efeito, muitos estudantes do período citavam o filme dentre os motivos para alistamento nos formulários de inscrição da Marinha. KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001. p.104.

¹⁰² KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001. p. 115.

Seguramente, podemos afirmar que a almejada superação da “Síndrome do Vietnã”, objetivada por Reagan, teve seu apogeu na Guerra do Golfo. O contexto do início da década de 1990 já favorecia a euforia: fim da Guerra Fria, desmembramento da União Soviética, e início do que George Bush intitulou “nova ordem internacional”¹⁰³. No Ocidente, fervilharam defensores da tese de “fim da história” de Francis Fukuyama, à época diretor-adjunto da *Policy Planning Staff* do Departamento de Estado dos EUA. De acordo com a tese, o devir histórico chegava ao fim com a derrocada do bloco socialista, e o mundo seria então unificado pacificamente pela democracia liberal, a sociedade de mercado e as organizações transnacionais. A teoria de fim da história estava ligada ao “fim das ideologias”: a partir do momento em que não existiam mais alternativas viáveis de modelos de sociedade (visto que o comunismo havia sido definitivamente derrotado com a queda da União Soviética), prevaleceria, sem rivais (ao menos sem rivais que pudessem efetivamente ameaçar sua hegemonia), o liberalismo ocidental como a forma final de governo da história.

É nesse contexto triunfalista liberal que, em 1990, tem início a Guerra do Golfo, inicialmente com o conflito entre Iraque e Kuwait, e posteriormente envolvendo os EUA. Essa guerra é concebida pelos norte-americanos para ser radicalmente diferente da Guerra do Vietnã, do ponto de vista estratégico-militar: deveria ser uma guerra “limpa”, “asséptica”, na qual o uso de alta tecnologia garantiria a rápida capitulação do inimigo e um reduzido número de baixas estadunidenses. Diminui-se o *manpower*, ou seja, o contingente de soldados, na medida em que intervenção por terra é substituída pela ação aérea, na qual se destacam os bombardeios cirúrgicos de alta precisão e as armas inteligentes. Essa doutrina de guerra *high-tech* objetivava, de uma vez por todas, a superação do trauma da “contagem de corpos” do Vietnã e a conquista de coesão interna em relação à política externa norte-americana.

Se podemos afirmar que a Guerra do Golfo de fato atingiu o objetivo de mobilizar o apoio – e entusiasmo ufanista – da população, isso se deve em grande parte à atuação da mídia estadunidense antes e durante o conflito. É a isso que se refere Kellner quando diz que “(...) o governo Bush e o Pentágono realizaram uma das mais bem-sucedidas campanhas de relações públicas da história da política moderna com seu

¹⁰³SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Lições de Guerra: o Iraque e o Terrorismo na Era da Assimetria Global. In: SOARES, Luiz Carlos e SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Reflexões sobre a Guerra*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

uso da mídia para obter apoio para a guerra”¹⁰⁴. O autor, que define esse conflito como, além de um embate militar, um evento cultural e político, demonstra que a cobertura midiática foi fundamental para a vitória da Guerra do Golfo em terreno doméstico¹⁰⁵.

Dentre as principais estratégias utilizadas pela mídia para mobilização do público em favor da guerra (público este que, antes do conflito, era majoritariamente contrário à solução militar para a questão do Kuwait) destacaram-se a “desinformação” – veiculação de fatos que posteriormente se provaram falsos a respeito do Exército iraquiano e de Saddam Hussein; o *sistema de pool*, que restringia o acesso da imprensa às áreas de combate, e fazia com que sua atividade fosse sempre controlada por militares que podiam, inclusive, censurar reportagens; e a espetacularização da guerra, com o bombardeio diário de imagens e matérias sobre o conflito, apresentado aos espectadores como uma “narrativa emocionante” que representava a luta entre bem e mal.

Outro aspecto essencial da construção de consenso a respeito da guerra envolveu a demonização do presidente do Iraque, Saddam Hussein. Este passou a ser representado como o “novo Hitler”, a personificação do mal, sendo a ele associadas todos os tipos de atrocidades¹⁰⁶. A satanização de Hussein era necessária para que a população não desejasse uma solução diplomática para o conflito: visto que os Estados Unidos estavam lidando com um perigoso sádico, nenhum tipo de negociação era possível. Diante disso, é fácil compreender por que, quando do conflito contra o Iraque em 2003, a população norte-americana já nutria uma visão extremamente negativa do presidente iraquiano. Saddam não era um novo oponente, era um inimigo recorrente, cujo caráter vil já era conhecido pelos norte-americanos há 20 anos, o que favoreceu a indisposição da população em relação ao Iraque quando da guerra em 2003.

No entanto, Kellner conclui seu texto relativizando a ideia de que toda a população estadunidense passava por uma “orgia de patriotismo” no período; embora seja inegável o grande apoio à guerra, é importante ressaltar que a oposição a esta era

¹⁰⁴ KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001. p. 253-254.

¹⁰⁵ Vale frisar que Kellner, em sua análise, não perpetua a visão reducionista da mídia estadunidense como canal de veiculação da ideologia oficial. Sinteticamente, seu argumento é de que esse alinhamento dos discursos midiáticos e governamentais na Guerra do Golfo se deu principalmente devido à própria lógica interna da produção cultural da mídia nos Estados Unidos, que ele denomina “economia política da mídia”: uma vez que as empresas de comunicação têm a obtenção de lucro como objetivo principal, dificilmente seu posicionamento confronta a opinião pública ou adota uma perspectiva tida como impopular. Ademais, em períodos de crise, a mídia tende a priorizar fontes ligadas ao governo em suas notícias. KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.

¹⁰⁶ KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.

bem mais significativa do que os veículos de comunicação do país davam a entender. De acordo com o autor, a cobertura da mídia (que, entre outros, não dava quase nenhum espaço para vozes dissidentes em seus programas e priorizava sondagens de opinião que não questionavam os entrevistados sobre sua posição em relação à continuidade da guerra) criou a imagem de uma nação unida em favor da guerra diferente do que se apresentava na realidade. A oposição seguia existindo, manifestando-se, por exemplo, em assembleias universitárias, e mesmo o posicionamento dos que se diziam favoráveis à intervenção era muitas vezes mais ambivalente do que irrestrito¹⁰⁷.

O exemplo utilizado pelo autor para argumentar que os efeitos eufóricos e ufanistas da Guerra do Golfo não foram tão grandes ou duradouros é o da derrota de George Bush nas eleições de 1992. Mesmo usando a vitória na guerra em seu favor ao longo da campanha, o presidente não foi reeleito. Parte disso se deve ao fato de que a satanização de Hussein se voltou contra o governo estadunidense: após ampla campanha de detração da imagem do presidente iraquiano, ao fim da guerra ele se manteve no poder, o que fez com que a população considerasse que a administração falhou em seu objetivo de livrar o Iraque (e o mundo) do vil ditador.

Através disso, podemos perceber que as relações entre opinião pública, guerra e política são complexas e de difícil apreensão. A Guerra do Golfo mobilizou a grande maioria da população em seu favor, foi propagandeada pela mídia hegemônica como uma “guerra limpa” do bem contra o mal, e viu surgirem manifestações patrióticas por todas as regiões do país; mesmo assim, o presidente que a conduziu foi derrotado nas urnas. Já a guerra contra o Iraque no século XXI apresentou um quadro menos coeso de apoio da população após seu primeiro ano de duração, deixou de ser defendida de maneira unívoca pela mídia e foi criticada em diversos tipos de produções culturais, mas nada disso impediu a reeleição de George W. Bush no fim de 2004.

Assim, podemos afirmar que, dentre as inúmeras guerras nas quais os Estados Unidos se engajaram ao longo de sua história, a Guerra do Vietnã e a Guerra do Golfo são as duas cujas memórias se fazem mais presentes quando do conflito contra o Iraque. Por um lado, a euforia gerada pela Guerra do Golfo, percebida como limpa, asséptica e justa, e o fato de que o Iraque de Saddam era um inimigo antigo da nação (e que foi vencido com facilidade da primeira vez) provavelmente foram fatores relevantes na mobilização de apoio à guerra. Por outro, as constantes comparações com o Vietnã ao

¹⁰⁷ KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001

longo dos anos demonstravam a crescente insatisfação com o andamento do conflito, e o temor de que as consequências fossem tão desastrosas quanto o foram na década de 1970.

Para pensarmos sobre o mito da guerra no caso do conflito estudado neste trabalho, parece-nos mais frutífero antes pensar no mito da Guerra ao Terror, alardeada no pós-11 de setembro, do que na Guerra do Iraque em si. Muito embora a Guerra do Afeganistão e a do Iraque (que compreendem os dois grandes conflitos nos quais os Estados Unidos se engajaram no contexto da reelaboração da política externa estadunidense após os ataques de setembro de 2001) tenham tido diferentes motivações e justificativas, e mobilizado coalizões distintas, a retórica da Guerra ao Terror e os símbolos que ela evoca perpassam os discursos oficiais sobre ambas as guerras em todo esse período.

1.3. Onze de Setembro e Guerra ao Terror

Na introdução da obra *Selling War in a Media Age – The Presidency and Public Opinion in the American Century*¹⁰⁸, Andrew L. Johns exemplifica, com uma frase do ex-chefe de gabinete dos Estados Unidos, Andrew H. Card Jr., como uma medida de política externa – neste caso, uma guerra – pode ser vista (e vendida) como um produto para o público. De acordo com Johns, apesar de a campanha destinada a mobilizar o apoio da população a uma intervenção militar no Iraque ter sido forjada durante o verão de 2002, a administração esperou até o mês de setembro para lançá-la porque, segundo Card, “De um ponto de vista do marketing... você não apresenta novos produtos em agosto”¹⁰⁹.

De acordo com essa lógica, o argumento central de Johns é que, “além de ser o comandante em chefe, o presidente dos Estados Unidos é também o vendedor em chefe

¹⁰⁸ JOHNS, Andrew L. Hail to the Salesman in Chief – Domestic Politics, Foreign Policy, and the Presidency. In: OSGOOD, Kenneth e FRANK, Andrew K. (orgs.) *Selling War in a Media Age - The Presidency and Public Opinion in the American Century*. Florida: University Press of Florida, 2010. p. 1-17.

¹⁰⁹ No original, “From a marketing point of view...you don’t introduce new products in August”. JOHNS, Andrew L. Hail to the Salesman in Chief – Domestic Politics, Foreign Policy, and the Presidency. In: OSGOOD, Kenneth e FRANK, Andrew K. (orgs.) *Selling War in a Media Age - The Presidency and Public Opinion in the American Century*. Florida: University Press of Florida, 2010. p.01 (tradução nossa). p. 1-17.

do país”¹¹⁰. A necessidade de o presidente, pessoalmente e através dos principais membros de sua administração, “vender” sua política externa para a população é um dos principais traços da governança norte-americana moderna.

A origem dessa prática remonta à estratégia adotada por William McKinley de comunicação direta com o público, em sua tentativa de ganhar apoio para a guerra contra a Espanha, ainda na virada do século XIX para o XX. Até então, era incomum que os presidentes se dirigissem diretamente ao público para tratar de suas políticas e mobilizar a opinião pública, embora, evidentemente, dispusessem de outros meios para fazê-lo (através dos jornais vinculados a seus partidos, por exemplo). Contudo, no decorrer do século XX, a lógica da relação entre chefe de Estado e cidadãos do país se modifica completamente e, diante disso, a capacidade de persuadir o público torna-se uma das principais qualidades de um presidente.

Se toda deliberação política envolve, em maior ou menor grau, uma estratégia de convencimento da população de que aquela é a “decisão certa”, evidentemente isso é ainda mais verdadeiro no caso de uma guerra. Diante das enormes perdas que representam (materiais e principalmente humanas), as guerras têm de ser eficientemente justificadas para a população, de forma a mobilizar seu apoio. Entretanto, conforme postula Johns, a necessidade de tornar legítima a ida à guerra fez com que, em diversos momentos no decorrer da história, governantes estadunidenses recorressem a manipulações de fatos, fabricações de provas e distorções da verdade. Nesse sentido, “vender” a guerra muitas vezes se torna menos uma questão de exercício retórico de convencimento e mais uma prática de fabricação de justificativas.

Em sua obra, Johns identifica alguns dos métodos mais comumente utilizados (e mais eficazes) para conquistar o apoio do público em um contexto de guerra. Entre eles, destacam-se o estabelecimento de uma relação entre as motivações daquele conflito em particular e os valores essenciais do imaginário político nacional; a promoção da guerra como sendo uma medida vital para garantia de segurança da nação; o uso de uma retórica que explora o mito da excepcionalidade americana, bem como de um discurso dicotômico de “bem contra o mal”; e finalmente o uso de metáforas e analogias

¹¹⁰ No original, “In addition to being commander in chief, the president of the United States is also the country’s salesman in chief”. JOHNS, Andrew L. Hail to the Salesman in Chief – Domestic Politics, Foreign Policy, and the Presidency. In: OSGOOD, Kenneth e FRANK, Andrew K. (orgs.) *Selling War in a Media Age - The Presidency and Public Opinion in the American Century*. Florida: University Press of Florida, 2010. p.01 (tradução nossa).

(frequentemente reducionistas e simplificadoras) referentes a eventos e conflitos do passado¹¹¹.

É interessante notar que, muito embora o autor aponte esses elementos de forma generalizante, e não abordando uma guerra em especial, todos eles estão presentes nos discursos de George W. Bush e seus aliados na chamada Guerra ao Terror e, também, no caso específico do conflito contra o Iraque. Embora a retórica da Guerra ao Terror tenha sua lógica particular, que será abordada a seguir, ela faz ao mesmo tempo parte de um quadro mais amplo de estratégias de mobilização do público, visando seu apoio às intervenções militares estadunidenses ao longo da história.

O primeiro ponto essencial a ser destacado a respeito das justificativas para a Guerra do Iraque - e, de forma mais ampla, para o conjunto de alterações na política externa norte-americana usualmente denominadas “Doutrina Bush” – é que só se tornam passíveis de serem aceitas diante do contexto do pós-11 de setembro¹¹². Conforme aponta Lloyd Gardner, “Sem o 11/09, é improvável que o caso para a guerra poderia ter sido construído com sucesso (...)”¹¹³. Isso se torna explícito, por exemplo, quando se analisam dados sobre a aprovação do governo federal à época: a popularidade em constante declínio é substituída por uma aprovação superior a 80%¹¹⁴.

Erica Resende analisa os efeitos do 11 de setembro com base principalmente nos conceitos de aporia e trauma coletivo. Segundo a autora, a noção de trauma “(...) expressa a incapacidade momentânea da linguagem em significar a realidade: a exposição de um evento tão perturbador e desestruturador que nosso sistema de referências é abalado”¹¹⁵. A experiência traumática é tão fora do comum, tão distante da realidade social cotidiana, que acarreta de imediato uma incapacidade de significação,

¹¹¹ JOHNS, Andrew L. Hail to the Salesman in Chief – Domestic Politics, Foreign Policy, and the Presidency. In: OSGOOD, Kenneth e FRANK, Andrew K. (orgs.) *Selling War in a Media Age - The Presidency and Public Opinion in the American Century*. Florida: University Press of Florida, 2010. p. 1-17.

¹¹² É significativo observar que Noam Chomsky, em entrevista publicada apenas cinco dias após os atentados sobre quais seriam os possíveis efeitos dos eventos daquela semana, comenta que “o crime é um presente para a direita chauvinista, aqueles que esperam usar a força para controlar seus domínios”. CHOMSKY, Noam. “Lição de horror para um futuro de paz”. *O Globo*, 16/09/2001. Consultada em: <http://grupelho.com/artigos/horrorparapaz.htm>

¹¹³ No original, “Without 9/11, it is unlikely that the case for war could have been made successfully (...)” GARDNER, Lloyd. The Ministry of Fear – Selling the Gulf Wars. In: OSGOOD, Kenneth e FRANK, Andrew K. (orgs.) *Selling War in a Media Age - The Presidency and Public Opinion in the American Century*. Florida: University Press of Florida, 2010. p.246 (tradução nossa).

¹¹⁴ SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo. Niterói: PPGH/UFF, 2005.

¹¹⁵ RESENDE, Erica Simone A. *Americanidade, Puritanismo e Política Externa – a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2012. p. 137.

ou seja, uma grande dificuldade de se elaborar e explicar “o que aconteceu”, por parte daqueles que vivem o trauma. Nesse sentido, o trauma gera uma dificuldade de representação, significação e narrativa da realidade.

O 11 de setembro pode, sem dúvida, ser considerado um trauma coletivo¹¹⁶ no imaginário nacional norte-americano. Trauma este que, por sua dimensão de “espetáculo da mídia global”¹¹⁷ – já que os ataques foram transmitidos ao vivo para o mundo inteiro, e repetidos inúmeras vezes pelos principais meios de comunicação durante meses – foi revivido incessantemente pela população estadunidense que, no entanto, não conseguia conferir significação àquele evento. Todavia, algo era certo para a maioria das pessoas desde o dia dos ataques: aquele era um momento de ruptura; naquele dia, o mundo havia mudado. Segundo Resende, “(...) 2001 rapidamente se juntou a 1929, 1945, 1973 e 1989 para sinalizar mais um “ponto de virada” (*turning point*): o 11 de setembro de 2001 cedia lugar ao *Onze de Setembro*”¹¹⁸.

De fato, era inegável que os atentados representavam algo inédito na história estadunidense. Noam Chomsky, em obra intitulada *11 de setembro*¹¹⁹, argumenta que mesmo as tentativas de analogia com o ataque à Pearl Harbor são equivocadas, visto que a base atacada ficava em colônias americanas no Havaí, e o território nacional de fato não chegou a ser ameaçado na década de 1940. Segundo o autor, desde a guerra contra a Inglaterra em 1812 o território nacional não sofria nenhum tipo de ataque, o que nutriu, ao longo de quase dois séculos, a crença de que o poderio militar e econômico e a posição geográfica dos Estados Unidos bastavam para garantir a segurança de seu território¹²⁰. Diante disso, o 11 de setembro representou o rompimento da crença na inviolabilidade do território norte-americano, gerando uma sensação de vulnerabilidade e insegurança que alimentou o trauma coletivo.

¹¹⁶Em seu trabalho, Resende menciona um trecho de Der Derian em que o autor fala de um “trauma coletivo freudiano” na cultura política americana. Aqui, usamos o termo “trauma coletivo” principalmente para nos referirmos a um trauma que foi experimentado por toda a coletividade do país, mesmo aqueles que se encontravam na outra extremidade do território nacional.

¹¹⁷No original, “a global media spectacle” (tradução nossa). Caracterização de Douglas Kellner, ressaltando como os ataques capturam a atenção de pessoas no mundo todo. KELLNER, Douglas. Bushspeak and the Politics of Lying: Presidential Rhetoric in the “War on Terror”. *Presidential Studies Quarterly*, v. 37, 12/2007. p 622-645.

¹¹⁸RESENDE, Erica Simone A. *Americanidade, Puritanismo e Política Externa – a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2012. p. 131.

¹¹⁹CHOMSKY, Noam. *11 de setembro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

¹²⁰RESENDE, Erica Simone A. *Americanidade, Puritanismo e Política Externa – a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2012.

No entanto, alguns perigos residem na interpretação do 11 de setembro como algo fora do curso regular da história. O primeiro deles nos é alertado por James Der Derian, citado por Erica Resende, que relembra o atentado ao World Trade Center em 1993 para demonstrar o quão problemática é a leitura que coloca o 11 de setembro de 2001 como uma data de “ahistoricidade excepcional”¹²¹. Segundo ele, a interpretação do ataque como um evento excepcional, uma data-marco única, acabava impedindo uma leitura crítica a respeito e, principalmente, justificava “um estado de emergência permanente”¹²².

Um dos grandes problemas em se tratar o 11 de setembro como uma data de ruptura com a história é precisamente que isso pode gerar ignorância sobre as raízes históricas do ataque. Evidente que não queremos, através dessa afirmação, perpetuar o senso comum de que os Estados Unidos foram os grandes “culpados” pelo ataque, até porque não existem justificativas para um ato criminoso dessa magnitude. Entretanto, conforme postula Noam Chomsky, se os atentados não foram consequência direta da política americana, é inegável que indiretamente o foram¹²³.

Para embasar esse argumento, o autor nos recorda que os responsáveis pelo 11 de setembro são provenientes de uma rede terrorista que foi armada e treinada pela CIA quando do conflito entre Afeganistão e União Soviética, e que Osama Bin Laden se juntou a este exército mercenário na década de 1980. Além disso, Chomsky cita outros inúmeros exemplos de como os Estados Unidos apoiaram regimes ou grupos e terroristas ao longo da história de acordo com seus interesses, a exemplo do próprio Saddam Hussein no Iraque. Assim, o autor conclui:

Nada pode justificar crimes como os cometidos em 11 de setembro, embora só possamos pensar nos EUA como “vítima inocente” se adotarmos o caminho fácil de ignorar o histórico de suas ações e das que foram praticadas por seus aliados que são, aliás, de conhecimento público¹²⁴.

Diante do choque causado pelos ataques e da conseguinte interpretação a-histórica do evento (que deriva, em grande parte, da dificuldade de significação característica do trauma), ganha força a tese do “choque de civilizações” de Samuel

¹²¹apud RESENDE, Erica Simone A. *Americanidade, Puritanismo e Política Externa – a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2012. p. 131.

¹²²apud RESENDE, Erica Simone A. *Americanidade, Puritanismo e Política Externa – a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2012. p. 132.

¹²³CHOMSKY, Noam. *11 de setembro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

¹²⁴CHOMSKY, Noam. *11 de setembro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p. 38.

Huntington. Opondo-se à ideia de “fim da história” de Francis Fukuyama, Huntington elabora uma teoria segundo a qual, após o desmantelamento da União Soviética, o mundo seria dividido não entre nações rivais e sim entre civilizações baseadas em diferenças culturais irreconciliáveis. Estas civilizações – Ocidental, Africana, Islâmica, Sínica, Hindu, Ortodoxa, Latino-Americana, Budista, Japonesa – competiriam entre si e teriam na religião seu principal elemento constitutivo (e conflituoso). Assim, os embates da contemporaneidade ocorreriam devido ao fato de que as civilizações existentes são excludentes entre si.

A tese de Huntington é amplamente contestada por diversos intelectuais que se dedicam ao estudo da política externa no mundo atual. Francisco Carlos Teixeira da Silva aponta, por exemplo, para a questão da centralidade que a civilização “ocidental” tem na obra de Huntington¹²⁵. Além do problema da evidente homogeneização de nações e culturas distintas dentro da mesma categoria de “Oeste”, Huntington postula que a cultura ocidental – cujas bases fundamentais seriam o cristianismo e a herança liberal – representa o bloco civilizatório dominante; por isso, seu ideal de paz mundial envolve a unificação de todas as civilizações sob os valores do Ocidente.

Além disso, embora trate de um conjunto de oito civilizações, a abordagem de Huntington é essencialmente dicotômica, envolvendo de um lado o Ocidente, e do outro as demais civilizações - dicotomia esta que se manifesta na expressão “*The West and the rest*”¹²⁶. Assim, os conflitos do mundo contemporâneo se dariam entre ocidentais e não ocidentais. Segundo Resende, essa representação de um mundo dividido em dois grandes blocos antagônicos alude ao mundo bipolar da Guerra Fria, com a única diferença de que a bipolaridade na atualidade seria, de acordo com Huntington, religiosa e cultural¹²⁷.

A obra de Huntington, ao privilegiar a cultura do ocidente, opor civilizações cujas diferenças seriam irreconciliáveis e atribuir os conflitos do futuro ao choque entre

¹²⁵SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Lições de Guerra: o Iraque e o Terrorismo na Era da Assimetria Global. In: SOARES, Luiz Carlos e SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Reflexões sobre a Guerra*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

¹²⁶SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Lições de Guerra: o Iraque e o Terrorismo na Era da Assimetria Global. In: SOARES, Luiz Carlos e SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Reflexões sobre a Guerra*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

¹²⁷RESENDE, Erica Simone A. *Americanidade, Puritanismo e Política Externa – a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2012.

estas civilizações, acaba por transformar a diferença em “outricidade”¹²⁸. Dessa forma, essa teoria contribui para a produção de inimigos e, conseqüentemente, para a disseminação de medo e ansiedade. É nesse sentido que Douglas Kellner afirma que a tese de Huntington é politicamente perigosa¹²⁹.

No entanto, a teoria do “choque das civilizações” torna-se bastante conveniente no contexto do pós-11 de setembro. Diante da necessidade de explicar os tão chocantes e inesperados ataques, para os quais os norte-americanos não conseguiam encontrar significação, ganhou eco a ideia de que na verdade este era um choque inevitável entre civilizações essencialmente distintas. Assim, nos dias que se seguiram aos atentados, uma série de intelectuais especialistas em segurança nacional divulgou as ideias de Huntington nos principais veículos de comunicação. Kellner cita o exemplo de Jeane Kirkpatrick, embaixadora da ONU durante a administração Reagan e conhecida por seu pungente anticomunismo, que foi ao canal de televisão *Fox News* no dia dos ataques afirmar que os Estados Unidos estavam em guerra contra o Islã e que era necessário defender o Oeste¹³⁰.

As ideias de Huntington são convenientes para explicar o 11 de setembro por dois motivos principais. Por um lado, conforme coloca Chomsky, a crença de que os atentados foram causados pelo ódio aos Estados Unidos, devido à globalização e hegemonia cultural deste país, faz com que os verdadeiros motivos que moveram os ataques não sejam questionados¹³¹. Segundo o autor, discursos que defendiam que as “causas mais profundas” para o 11 de setembro residiam neste ódio inexorável do mundo islâmico pelo progresso norte-americano ganharam força entre membros do governo justamente porque essa interpretação silencia as interrogações sobre quais práticas adotadas pelos EUA ao longo do tempo fizeram surgir um sentimento avesso ao país em outras partes do mundo. Não só os eventos de 11 de setembro não podem ser explicados em termos tão simplistas quanto o “ódio pelo progresso” como, se de fato existe uma reserva de sentimento contrário à nação (da qual as redes terroristas se alimentariam, segundo o linguista), é mister buscar compreender através da história as razões para tal.

¹²⁸ RESENDE, Erica Simone A. *Americanidade, Puritanismo e Política Externa – a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2012.

¹²⁹ KELLNER, Douglas. *From 9/11 to terror war: the dangers of the Bush legacy*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2003.

¹³⁰ KELLNER, Douglas. Bushspeak and the Politics of Lying: Presidential Rhetoric in the “War on Terror”. *Presidential Studies Quarterly*, v. 37, 12/2007. p 622-645.

¹³¹ CHOMSKY, Noam. *11 de setembro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

Outro fator que torna conveniente a apropriação da tese de Samuel Huntington para explicar o 11 de setembro é o fato de que esta já traz embutida implicitamente uma política de resposta aos ataques: a ação militar. Ora, uma vez que o conflito entre o Oeste e o Islã é irremediável, o confronto direto torna-se a única solução¹³². Assim, o uso da teoria do “choque das civilizações” no contexto do pós-11 de setembro serviu para legitimar a postura bélica que os Estados Unidos adotaram em seguida. Como Tariq Ali observou, o maniqueísmo gerado por esse tipo de pensamento acabou originando, na verdade, um “choque de fundamentalismos” de ambas as partes¹³³.

Os elementos retóricos que constituem a mítica da Guerra ao Terror remetem à tese do choque das civilizações e são bastante análogos às estratégias identificadas por Andrew L. Johns como sendo as mais eficazes para “vender” guerras para a população. Além disso, a própria lógica discursiva da guerra e a maneira como esta foi apresentada pelo governo aos norte-americanos legitima a ação bélica por parte dos Estados Unidos.

1.4. A lógica discursiva da Guerra ao Terror

*These are extraordinary times, times of testing for our government and for our nation. Yet all of us can be proud of the response of our government, and the exceptional character of the nation we serve. I've never felt more certain about America's goodness, or more confident about America's future.*¹³⁴

George W. Bush - 15 de outubro de 2001

*They embrace tyranny and death as a cause and a creed. We stand for a different choice, made long ago, on the day of our founding. We affirm it again today. We choose freedom and the dignity of every life.*¹³⁵

George W. Bush - 29 de janeiro de 2002

¹³²RESENDE, Erica Simone A. *Americanidade, Puritanismo e Política Externa – a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2012.

¹³³apud KELLNER, Douglas. Bushspeak and the Politics of Lying: Presidential Rhetoric in the “War on Terror”. *Presidential Studies Quarterly*, v. 37, 12/2007. p 622-645.

¹³⁴Discurso disponível em: <http://www.gpo.gov/fdsys/pkg/PPP-2001-book2/html/PPP-2001-book2-doc-pg1241.htm>

¹³⁵Discurso disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/onpolitics/transcripts/sou012902.htm>

*Existe uma linha divisória no nosso mundo, que não está traçada entre as nações ou entre religiões ou culturas. É uma linha divisória que separa duas visões relativas à justiça e ao valor da vida.*¹³⁶

George W. Bush – março de 2004

Nos três trechos acima, extraídos de discursos de George W. Bush posteriores aos atentados de 11 de setembro, o então presidente dos Estados Unidos faz referência a dois dos principais mitos nacionais: o mito da excepcionalidade americana e o mito da fronteira. No primeiro deles, feito uma semana após as primeiras investidas contra o Afeganistão, Bush defende a política adotada com base tanto no “caráter excepcional” da nação como em sua confiança na “bondade” do país. No segundo, Bush ressalta a diferença entre “eles” e “nós”, sugerindo que a escolha norte-americana pela “liberdade” foi feita no momento de sua fundação. No terceiro, por fim, Bush alude à imagem da fronteira, que fundamenta a dicotomia entre a civilização e a barbárie¹³⁷. No caso do “nosso mundo” (ou seja, o mundo contemporâneo), tal fronteira não coincide, diferentemente do mundo bipolar, com fronteiras territoriais: é mais fluida e de difícil identificação, visto que o terrorismo, de acordo com a perspectiva da Doutrina Bush, pode estar em qualquer lugar. No entanto, a fronteira está lá, separando duas visões de mundo diametralmente opostas. Esses trechos exemplificam uma das principais características do discurso da Guerra ao Terror: o uso de uma retórica que evoca os mitos essenciais do país.

Embora o termo “excepcionalidade” tenha sido utilizado pela primeira vez para se referir aos Estados Unidos já no século XIX por Alexis de Tocqueville, suas origens são anteriores, remetendo, conforme explicita o próprio Bush, à fundação das colônias norte-americanas. A mitologia, essencialmente religiosa, alude à chegada dos puritanos ingleses ao continente e sua crença de que lá construiriam uma comunidade na qual, ao contrário da Europa – que, de acordo com este pensamento, estava moralmente arruinada – poderiam viver de acordo com a moral divina¹³⁸.

¹³⁶ apud SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo. Niterói: PPGH/UFF, 2005. p. 54 (tradução da autora).

¹³⁷ SLOTKIN, Richard. *Gunfighter Nation – The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York: Harper Perennial, 1993.

¹³⁸ PONT, OLAF DU. But we’re American... the presence of American exceptionalism in the speeches of George W. Bush. Lodz: *Lodz Paper of Pragmatics*, n.1, v.3, 2007.

Nesse sentido, um dos principais símbolos do mito da excepcionalidade americana é a ideia de “cidade sobre a colina”, presente em um famoso sermão escrito em 1630 pelo puritano John Winthrop. O pastor, então governador de Massachusetts, faz referência à frase bíblica “Você é a luz do mundo. Uma cidade que se localiza em uma colina não pode ser escondida”¹³⁹. Winthrop postula que a Nova Inglaterra deveria ser considerada uma “cidade sobre a colina”, para a qual os olhos de todos estariam voltados, e por isso tinha que dar o exemplo de moral cristã¹⁴⁰. Ao longo do tempo, esta metáfora vem sendo usada por diversos presidentes norte-americanos para evocar a responsabilidade do país perante o mundo – de acordo com Kellner, era a metáfora favorita de Reagan, que a utilizava para defender que o destino dos Estados Unidos era estabelecer a liberdade e a civilização na *wilderness*¹⁴¹.

A metáfora supracitada é complementada por outro mito norte-americano: o “destino manifesto”. Por meiodessa noção, os Estados Unidos deixam de ser apenas o grande exemplo de moral, democracia e liberdade no planeta – ideia expressa no mito da “cidade sobre a colina”, observada e admirada por todos – e passam a ter a obrigação de garantir que tais valores sejam disseminados em todos os países do mundo. Este era o grande destino da nação, que ao ser perseguido geraria simultaneamente o aumento de sua grandeza e o benefício de toda a humanidade.

Um terceiro mito essencial para a compreensão do imaginário político norte-americano, e que complementa os demais mencionados acima, é a ideia de fronteira. De acordo com Richard Slotkin, o mito da fronteira é o mais antigo mito norte-americano, e também o mais característico dessa nação¹⁴². A conquista da *wilderness*, e subjugação e expulsão dos índios de suas terras possibilitou a formação da identidade nacional norte-americana existente hoje, bem como de muitos dos traços constitutivos da política, economia e cultura do país.

Ainda segundo Slotkin, o mito da fronteira, até meados do século XIX, fazia referência principalmente à expansão físico-territorial dos Estados Unidos, baseando-se em duas oposições principais (que justificariam a expansão): civilização versus barbárie, e brancos versus índios. Porém, uma vez que em 1890 tal fronteira está

¹³⁹ No original, “You are the light of the world. A city that is set on a hill cannot be hidden”.

¹⁴⁰ PONT, OLAF DU. But we’re American... the presence of American exceptionalism in the speeches of George W. Bush. *Lodz: Lodz Paper of Pragmatics*, n.1, v.3, 2007.

¹⁴¹ KELLNER, Douglas. Bushspeak and the Politics of Lying: Presidential Rhetoric in the “War on Terror”. *Presidential Studies Quarterly*, v. 37, 12/2007. p 622-645.

¹⁴² SLOTKIN, Richard. *Gunfighter Nation – The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York: Harper Perennial, 1993.

“completa”, o mito passa a ter um sentido menos físico (no que concerne aos limites do país, uma vez que o mito teve o papel de justificar o colonialismo norte-americano ao longo do século XX) e mais ideológico. Assim, o sentido principal de fronteira no mundo moderno segue sendo decorrente de sua vinculação à ideia de busca pelo progresso: a fronteira continua simbolizando a expansão, mas não territorial; expansão econômica, política, cultural e ideológica. O mito, então, passa a servir como base para a hegemonia mundial norte-americana.

No entanto, seja o mito da fronteira usado para justificar os massacres contra indígenas ou embasar uma economia altamente expansiva e a exportação do modelo de democracia estadunidense, uma característica fundamental dele se mantém: a violência, a agressividade. Uma vez que a fronteira pressupõe uma dicotomia na qual existem dois lados opostos, ela necessariamente implica em conflito. É esse aspecto do mito que se faz presente no fragmento do discurso de George W. Bush transcrito acima; se existe uma linha divisória no mundo, que divide dois polos cujos princípios são irreconciliáveis, é impossível evitar o conflito entre ambos.

Esses mitos são constantemente evocados em discursos sobre guerras em geral e nas falas sobre o Afeganistão e o Iraque em particular. Por serem elementos tão fortes do imaginário político norte-americano, o seu uso faz com que as intervenções sejam legitimadas e tornem-se aceitáveis. Assim, a Guerra do Iraque é apresentada como uma *missão* pela *liberdade* contra a tirania (ou a *barbárie*), cujos destinatários seriam toda a *humanidade*, e que deve ser cumprida pela América por conta de sua posição *excepcional* no mundo.

A ideia de missão é fundamental para percebermos o caráter profundamente religioso e transcendental da retórica da Guerra ao Terror. Isso porque os discursos que abordam esta missão – de exportar as benesses da organização social norte-americana para povos reprimidos por grupos terroristas e governos ditatoriais – colocam-na como sendo recebida por dois meios principais. O primeiro destes seria a História, que se torna discursivamente um sujeito ativo que conclama à ação, exige obrigações, e julga os atos (e omissões) dos países¹⁴³. “A História convocou a América e nossos aliados para a ação, e é tanto nossa responsabilidade quanto nosso privilégio lutar a luta da

¹⁴³RESENDE, Erica Simone A. *Americanidade, Puritanismo e Política Externa – a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2012.

liberdade”¹⁴⁴, declarou George W. Bush em janeiro de 2002, mostrando como a História é dotada de materialidade de acordo com esta lógica, sendo assim um dos emissores da missão estadunidense.

O segundo meio pelo qual a missão civilizadora é conferida aos Estados Unidos é através de Deus que, assim como a História, torna-se um sujeito. Embora nunca tenha sido comprovada a polêmica de acordo com a qual Bush teria dito a líderes políticos palestinos que Deus o havia conduzido a lutar contra o terrorismo no Afeganistão e a tirania no Iraque¹⁴⁵, e Bush nunca tenha declarado diretamente estar em uma “missão divina”, a pungente retórica religiosa do ex-presidente após o 11 de setembro é notável. Bob Woodward, em seu livro *Plano de Ataque*, atribui a ele a seguinte confissão:

Entrando nesse período, eu estava rezando por força para fazer a vontade de Deus (...). Certamente não vou justificar a Guerra com base em Deus. Entenda isso. Apesar disso, no meu caso, eu rezo para que eu seja o melhor mensageiro possível da Sua vontade¹⁴⁶.

Ou seja, não obstante o presidente afirme não justificar a guerra com base em Deus, declara estar lutando para fazer sua vontade e ser seu mensageiro.

Além de ser um sujeito ativo na história, Deus é também parcial, e não neutro, em relação aos conflitos entre homens e nações. De acordo com Bush, “Liberdade e medo, justiça e crueldade, têm estado sempre em guerra, e nós sabemos que Deus não é neutro entre eles”¹⁴⁷. Portanto, mesmo que Deus não esteja a princípio do lado dos Estados Unidos e contra seus inimigos, ele está ao lado da justiça e da liberdade, que são, ao menos em teoria, os princípios pelos quais lutam os norte-americanos. Dessa forma, de acordo com Bush, Deus estaria “do lado de cá” da fronteira.

Ao abordar este tema, Douglas Kellner cita um trabalho de análise discursiva de Graham, Keenan e Dowd. Através do exame de discursos de George W. Bush após o 11 de setembro, os autores encontraram traços semelhantes entre a retórica do presidente

¹⁴⁴ No original, “History has called America and our allies to action, and it is both our responsibility and our privilege to fight freedom’s fight.” Extraído de RESENDE, Erica Simone A. *Americanidade, Puritanismo e Política Externa – a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2012.

¹⁴⁵ Ver, por exemplo, as reportagens do *The Guardian* e da *BBC*, disponíveis nos links: <http://www.guardian.co.uk/world/2005/oct/07/iraq.usa> e <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/4317498.stm>

¹⁴⁶ O trecho no original encontra-se disponível em: http://www.cbsnews.com/8301-18560_162-612067.html

¹⁴⁷ No original, “Freedom and fear, justice and cruelty, have always been at war, and we know that God is not neutral between them”. RESENDE, Erica Simone A. *Americanidade, Puritanismo e Política Externa – a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2012.

norte-americano, a de Adolf Hitler, da Rainha Elisabeth I e do Papa Urbano II. E, de acordo com eles, um dos principais elementos em comum seria justamente o apelo a uma força legitimadora externa a quem fala – neste caso, a História e Deus¹⁴⁸. É nesse sentido que Erica Resende afirma que uma das particularidades da lógica da Guerra ao Terror é a conversão de objetos em sujeitos e sujeitos em objetos¹⁴⁹. Enquanto Deus e a História são materialmente ativos, protagonizando as ações políticas, as populações que sofrem opressão (mulheres e crianças muçulmanas, judeus, etc.), têm função de objetos, sempre sofrendo ações externas, nunca agindo.

A retórica religiosa e transcendental para justificar a Guerra ao Terror é facilmente explicada pelo fato de que seu uso visa impedir o questionamento e, por conseguinte, a oposição à guerra. Uma vez que esta é colocada como sendo movida e conclamada pela História, e é lutada com o objetivo de fazer a vontade de Deus na defesa da justiça e da liberdade, a própria compreensão de suas profundas motivações está além da capacidade dos homens, que devem aceitar as determinações de “entes” que se encontram acima deles. Opor-se à Guerra ao Terror, de acordo com essa lógica, significaria opor-se ao desenvolvimento da História e à vontade de Deus.

Outro aspecto fundamental da lógica discursiva da Guerra ao Terror é a tentativa de construção de uma coletividade americana. Os Estados Unidos não só lançam mão dos mitos que fazem parte de sua história para mobilizar a população, como reforçam e reproduzem um sentimento de americanidade. Conforme visto anteriormente, o mito da guerra no país envolve a imagem da união nacional e do sacrifício por um bem comum. No caso da Guerra ao Terror, é explícito o forjamento da ideia de uma comunidade unificada e homogênea, que partilha os mesmos princípios e valores.

Erica Resende demonstra esse esforço na construção da americanidade através da análise dos principais substantivos e pronomes utilizados em seis textos produzidos entre setembro de 2001 e setembro de 2002¹⁵⁰. De acordo com o levantamento feito pela autora, os mais frequentes substantivos presentes nesses discursos eram *América, nação, povoe liberdade*. Com exceção deste último, todos os demais (não pelos termos em si, mas por seus usos nesses discursos) evocam a imagem de uma coletividade

¹⁴⁸KELLNER, Douglas. Bushspeak and the Politics of Lying: Presidential Rhetoric in the “War on Terror”. *Presidential Studies Quarterly*, v. 37, 12/2007. p 622-645.

¹⁴⁹RESENDE, Erica Simone A. *Americanidade, Puritanismo e Política Externa – a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2012.

¹⁵⁰RESENDE, Erica Simone A. *Americanidade, Puritanismo e Política Externa – a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2012.

homogênea, coesa e uniforme. Fala-se na América e no povo americano como uma unidade, cujos interesses são comuns e na qual não existem fraturas internas.

Contudo, o principal meio pelo qual se forja a imagem da coletividade nacional é através da construção da alteridade, da oposição entre a América e a “não América”. Não surpreende, portanto, que as duas principais formas pronominais nesses discursos sejam as variações de *nós* e *eles*. O primeiro deles (numericamente dominante) reforça o sentido de grupo e, principalmente, inclui nesse tanto o sujeito enunciador quanto o ouvinte. De acordo com Kellner, o uso frequente desse pronome por George W. Bush demonstra justamente o esforço de criar um laço entre ele e o país¹⁵¹. Mas, na lógica da Guerra ao Terror, *nós* existimos em oposição a *eles*, os agressores externos. A terceira pessoa do plural passa a representar tudo que a América não é (e condena): o terrorismo, a aversão à liberdade, o fundamentalismo, etc. Em suma, *eles* representam o *mal*.

Essa visão dicotômica do mundo em dois polos opostos que, como já vimos, se fundamenta em um dos principais mitos estadunidenses, é levada ao extremo por Bush. Poucos dias após os atentados, o presidente fez um discurso em uma sessão do Congresso no qual declarou a famosa frase “Ou você está conosco, ou está com os terroristas”¹⁵², dividindo o mundo (novamente) em dois blocos, construindo uma fronteira imaginária semelhante à “cortina de ferro” de Winston Churchill. Assim, a americanidade se constrói principalmente na outricidade, em oposição àquilo que a América não é e deseja combater.

A dicotomia do discurso da Guerra ao Terror não só provocou imediatamente um aumento extremo da animosidade de norte-americanos em relação a pessoas de origem árabe, como gerou uma sensação de medo e alerta permanentes. Esta é, de fato, outra marcante característica dessa retórica: a propagação do medo visando estabelecer o consenso e a mobilização da população. Evidentemente, os eventos (e o trauma) do 11 de setembro forneciam a principal base para disseminação do medo “do outro” entre os norte-americanos. Naquele dia, o mito da inviolabilidade do território americano tinha sido quebrado, as certezas da população sobre sua segurança tinham sido abaladas, e todos foram lembrados, à força, de sua vulnerabilidade e mortalidade¹⁵³.

¹⁵¹KELLNER, Douglas. Bushspeak and the Politics of Lying: Presidential Rhetoric in the “War on Terror”. *Presidential Studies Quarterly*, v. 37, 12/2007. p 622-645.

¹⁵²No original, “Either you are with us, or you are with the terrorists”. Discurso de George W. Bush em sessão do Congresso no dia 20/09/2001, disponível em: <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html> (tradução nossa).

¹⁵³Muitos estudos mostram o aumento de uma série de doenças neuropsicológicas após o 11 de setembro: distúrbios de ansiedade, síndrome do pânico, stress, depressão e até mesmo ataques cardíacos. Ver, por

Em relação à retórica de propagação do medo, destaca-se o discurso de Bush em 29/01/2002, no qual ele pela primeira vez elaborou a ideia de “Eixo do Mal”, lançando mão do mesmo “simbolismo apocalíptico” que fez com que Ronald Reagan denominasse a União Soviética “Império do Mal”¹⁵⁴. Meses após as primeiras investidas contra o Afeganistão, o presidente afirmou que a guerra contra o terror havia apenas começado, indicando os três Estados que ameaçariam a paz mundial – Coreia do Norte, Irã e Iraque. Esses constituiriam o chamado “Eixo do Mal”, e enquanto não fossem combatidos, o país viveria sob a constante ameaça de um novo ataque.

Assim, a base da retórica da Guerra ao Terror – cuja lógica está presente nos discursos oficiais tanto sobre o Afeganistão quanto sobre o Iraque – é constituída principalmente pela evocação dos mitos nacionais relacionados à história do país; à construção da imagem de uma coletividade nacional coesa, que compartilha valores comuns; à oposição desta coletividade ao *outro*, que representa tudo o que o americano não é; e à disseminação da ideia do perigo iminente.

No entanto, há outro elemento da mítica da guerra (não só da Guerra ao Terror, mas de todas as guerras empreendidas pelos Estados Unidos) fundamental para compreendermos a seguir a queda do apoio norte-americano à Guerra do Iraque ao longo do conflito, fenômeno que analisaremos a seguir. Esse componente é derivado da chamada “teoria da guerra justa”, que estabelece, grosso modo, que uma guerra só é aceitável quando seus motivos e causas são justos¹⁵⁵. Conforme veremos no próximo capítulo, os eventos ocorridos ao longo da Guerra do Iraque, que comprovaram a inverdade das justificativas fornecidas pela administração para mobilizar o apoio da população norte-americana à invasão, derrubaram os princípios básicos necessários para que uma guerra seja considerada justa. Esse fato não só ajuda a explicar o gradual declínio do apoio à Guerra do Iraque, como se relaciona com o conteúdo de alguns dos filmes sobre esta guerra.

exemplo, as pesquisas disponíveis nos sites: <http://www.psychologytoday.com/articles/200201/anxiety-after-911>, <http://www.examiner.com/article/remembering-9-11-increase-heart-attacks> e <http://www.medicinenet.com/script/main/art.asp?articlekey=24251>

¹⁵⁴SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo. Niterói: PPGH/UFF, 2005..

¹⁵⁵SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo. Niterói: PPGH/UFF, 2005.

Capítulo 2: Opinião pública e Guerra do Iraque

No capítulo anterior, definimos a guerra como um mito essencial da sociedade norte-americana, que se forma e se transforma em sua relação com outros mitos nacionais, e de acordo com as guerras nas quais o país se engajou através do tempo. Buscamos também compreender os elementos que constituem a lógica mítica da Guerra ao Terror no pós-11 de setembro, visto que é nesse contexto de significativas alterações na política externa norte-americana que tem início a Guerra do Iraque. Nosso objetivo, com isso, foi refletir sobre como o mito da guerra se faz presente no imaginário estadunidense. Uma vez que este estudo que procura apreender as tendências e transformações da opinião pública ao longo da Guerra do Iraque, é necessário entender como essa sociedade vive e pensa a guerra ao longo de sua história.

Neste segundo capítulo, faremos um balanço da opinião pública estadunidense sobre a Guerra do Iraque, em uma perspectiva de mais curta duração. Abordaremos, sobretudo, as principais mudanças e permanências dessa opinião, desde antes dos primeiros bombardeios em Bagdá, em 19 de março de 2003, até o ano de 2010, após a declaração oficial do fim do conflito. Para tal, foram utilizadas principalmente as pesquisas de opinião (os chamados *polls*) realizadas por diversos institutos norte-americanos.

Os principais acervos de institutos pesquisados foram o do *Gallup Poll* e o do *World Public Opinion* (antigo *PIPA/Knowledge Network Polls*, filiado ao Programa sobre Atitudes em Política Internacional – PIPA – Universidade de Maryland). A opção por pesquisar principalmente o acervo desses institutos se deu por dois motivos distintos. Em primeiro lugar, por serem as duas fontes mais ricas de sondagens de opinião sobre o tema em termos quantitativos dentre aquelas pesquisadas. Em segundo, pela grande diferença entre ambos: o *World Public Opinion* tem perfil extremamente acadêmico, sendo vinculado a uma universidade e publicando regularmente análises mais densas sobre as pesquisas; já o *Gallup Poll* é uma subdivisão da empresa Gallup Inc., existente desde a década de 1930, e que realiza pesquisas em massa sobre diversas temáticas em 160 países, tanto regularmente quanto por encomenda.

Além disso, foram utilizadas sondagens publicadas em periódicos a respeito da opinião pública americana sobre o conflito. Tais publicações, muitas vezes, conduziam suas próprias pesquisas de opinião (em parceria com institutos de pesquisa) ou analisavam pesquisas previamente realizadas por estes. Dentre as revistas e jornais

utilizados no trabalho, destacam-se *The New York Times*, *Christian Science Monitor*, *CBS News*, *CNN*, *Washington Post*, *USA Today* e *Financial Times* (Londres). A intenção ao utilizar gama tão ampla e heterogênea de publicações em relação ao perfil político e ideológico foi justamente tentar obter as mais diversificadas pesquisas de opinião possíveis.

Por fim, no *website* PollingReport.com, especializado em reunir resultados de sondagens de opinião, foi possível consultar, na seção específica sobre pesquisas relacionadas à Guerra do Iraque, uma compilação de centenas de pesquisas de opinião, realizadas por várias organizações distintas, desde 1998 até o ano de 2011¹⁵⁶.

2.1. A Doutrina Bush: preparação para a guerra

Em fevereiro de 2001, 52% dos entrevistados de uma pesquisa do Instituto Gallup declararam-se favoráveis ao envio de tropas americanas ao Golfo Pérsico para tirar Saddam Hussein do poder. Em novembro desse mesmo ano, essa porcentagem subiu para 74%¹⁵⁷. Nem às vésperas da guerra contra o Iraque, em março de 2003, o índice de respostas positivas para essa pergunta foi tão alto. Isso indica, em primeiro lugar, o quão profundas foram as feridas dos atentados de 11 de setembro para os norte-americanos (e que essa população, ansiosa por providências, apoiaria qualquer intervenção militar que alegasse punir os culpados pelos ataques). Conforme

¹⁵⁶ Abordaremos aqui de forma sucinta a metodologia utilizada para análise das pesquisas. Com base em considerações de alguns autores sobre as sondagens de opinião, primeiramente buscamos reunir o maior número possível de pesquisas sobre o tema estudado. Conforme apontam Kull e Destler (1999), tal operação minimiza os riscos de conclusões precipitadas e análises equivocadas, já que, por exemplo, o problema de diferenças nos resultados decorrentes da estruturação das perguntas ou dos termos utilizados pode ser sanado quando confrontamos uma série de pesquisas sobre o mesmo assunto. Em um segundo momento, as pesquisas foram divididas de acordo com o conteúdo das perguntas, sendo 40 principais – temas como o orgulho em relação às tropas americanas, se o desfecho da guerra poderia ser considerado vitorioso, se a ação norte-americana foi moralmente justificada, etc. (a lista dos temas de acordo com os quais as perguntas foram divididas encontra-se em anexo). Isso feito, foram analisados os resultados das sondagens sobre uma mesma temática, com o objetivo de identificar tanto os principais momentos de alterações significativas quanto a tendência geral dessa opinião ao longo dos anos. Finalmente, procurou-se sintetizar o que foi observado nas pesquisas de forma abrangente, para que os dados fossem confrontados com a cronologia dos principais eventos ao longo da Guerra do Iraque. Vale frisar que, para os comentários que serão feitos a seguir, não foram problematizadas questões técnicas das sondagens, tais como a representatividade da amostragem, a margem de erro, etc. Isso se deve ao fato de que, nos dias atuais, é consenso entre a maior parte dos estudiosos que fazem uso de tais pesquisas que a metodologia desses institutos de pesquisa, bem como o nível de acuidade das mesmas, é bastante confiável. Já mencionamos anteriormente em nota que o próprio Pierre Bourdieu, autor cético em relação às sondagens de opinião, considera infundadas as críticas a essas que se baseiam na representatividade da amostragem. Ademais, neste trabalho foram utilizadas sondagens das agências de pesquisa de maior credibilidade, para minimizar a possibilidade de erros.

¹⁵⁷ Pesquisas Life Magazine/Gallup, realizadas, respectivamente, em 19-21/02/2001 e 26-27/11/2001. Disponível em: <http://www.gallup.com/poll/1633/iraq.aspx#4>

demonstrado no primeiro capítulo, o 11 de setembro foi um evento que gerou um trauma coletivo no imaginário norte-americano, percebido como um momento de ruptura com a realidade anteriormente conhecida, acarretando um estado de permanente medo e insegurança no país.

De acordo com muitos estudiosos, a data que marcou o início da campanha governamental em prol da guerra contra o Iraque foi o mês de setembro de 2002¹⁵⁸; embora segundo o jornalista Bob Woodward, em seu livro *Plano de ataque*¹⁵⁹, a primeira menção do presidente George W. Bush à intenção de atacar o país ao secretário de Defesa Donald Rumsfeld tenha sido feita bem antes disso - apenas 72 dias após o ataque às Torres Gêmeas. Entretanto, alguns acontecimentos essenciais para a posterior eclosão da guerra, relacionados à exposição das justificativas desta para o público norte-americano e o resto do mundo, datam do período supracitado.

Em 12 de setembro de 2002, um dia após o aniversário de um ano dos atentados de 11 de setembro, George W. Bush falou à Assembleia Geral das Nações Unidas, em Nova York¹⁶⁰. O discurso, em suma, “construía o caso” contra o Iraque, assinalando diversas resoluções do Conselho de Segurança da ONU que o país teria desrespeitado. Entre essas, estaria o compromisso de destruir as armas de destruição em massa e os mísseis de longo alcance existentes no país, bem como de não construir ou desenvolver esse tipo de tecnologia. Segundo o presidente, Saddam Hussein não havia cumprido esse acordo, obliterando informações vitais sobre seu programa nuclear, fazendo tentativas de comprar materiais utilizados para enriquecimento de urânio, não cooperando com os inspetores da ONU, etc.¹⁶¹.

Além disso, embora não assegurasse diretamente que o Iraque teve responsabilidade pelo 11 de setembro, Bush vinculou, em diversos momentos de sua fala, o país à Al-Qaeda e aos atentados. Afirmou, por exemplo, que o governo iraquiano exaltava¹⁶² abertamente os ataques, que terroristas saídos do Afeganistão refugiavam-se no país, e que, “se um regime encorajado suprisse aliados terroristas com essas armas (de destruição em massa, mencionadas anteriormente no discurso), os ataques de 11 de

¹⁵⁸Podemos citar como exemplo o linguista Noam Chomsky (2006), o jornalista Martin Sieff (2002), entre outros.

¹⁵⁹WOODWARD, Bob. *Plano de Ataque*. São Paulo: Globo, 2004.

¹⁶⁰O discurso encontra-se disponível em: <http://www.un.org/webcast/ga/57/statements/020912usaE.htm>

¹⁶¹O presidente Bush chega a mencionar encontros entre Hussein e cientistas nucleares, que teriam sido noticiados pela mídia iraquiana.

¹⁶²O termo utilizado pelo presidente é *praise* que, segundo o Dicionário Michaelis, tem os seguintes significados: louvor, aplauso, elogio, glorificação, exaltação. Optei, em minha tradução, por aquele que considerei fazer maior sentido.

setembro seriam o prelúdio de horrores muito maiores”¹⁶³. Outra estratégia discursiva bastante utilizada foi a de abarcar tanto o Iraque quanto o Afeganistão (país que foi responsabilizado pelos atentados) no mesmo grupo dos “outros” que se opunham à América e seus valores fundamentais.

Entretanto, o acontecimento mais emblemático, não apenas em relação ao Iraque, mas para os rumos da política externa americana como um todo, se deu com a publicação da “Estratégia de Segurança Nacional dos EUA”, em 17/09/2002. O documento, em linhas gerais, declarava a intenção americana de agir contra as ameaças dos inimigos antes que elas estejam totalmente formadas, oficializando as bases da chamada “Doutrina Bush” de guerra preventiva ao terrorismo e aos países que supostamente financiam o terror.

De acordo com Ana Paula Spini, a Doutrina Bush “inverte a tradição ocidental de justificação de uma guerra como último recurso a ser usado no caso de conflito”¹⁶⁴. Diferindo radicalmente da política adotada pelo país ao longo da Guerra Fria – durante a qual a possibilidade de “Destruição Mútua Assegurada” (MAD) gerou uma espécie de equilíbrio de terror entre as duas potências¹⁶⁵ – a nova doutrina é marcada por um pungente unilateralismo, evidenciado no anúncio de que o país não hesitará em agir sozinho, se necessário, contra a ameaça terrorista. Nesse sentido, a doutrina foi interpretada por muitos como uma ruptura significativa com os princípios de política externa adotados pelo país, e por quase todas as nações ocidentais, após a Segunda Guerra Mundial; sistema este que se baseia no multilateralismo e na manutenção da segurança global através de instituições, leis e normas internacionais¹⁶⁶.

No entanto, o mais notável na “Estratégia de Segurança Nacional dos EUA” é a mudança no conceito de “preempção”. De acordo com o documento, a legislação internacional legitimava há séculos o direito das nações de iniciar uma ação militar diante de um ataque iminente – em casos, por exemplo, em que eram visíveis as mobilizações do exército inimigo. No entanto, segundo a administração Bush, a ideia de

¹⁶³ “And if an emboldened regime were to supply these weapons to terrorist allies, then the attacks of September the 11th would be a prelude to far greater horrors.” Fragmento do discurso do presidente George W. Bush, disponível no site: <http://www.un.org/webcast/ga/57/statements/020912usaE.htm> (tradução nossa).

¹⁶⁴ SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo. Niterói: PPGH/UFF, 2005. p.46.

¹⁶⁵ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. O Império e o Estado-nação Hoje: uma História Comparada. In: COSTA, Darc e SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Mundo Latino e Mundialização*. Rio de Janeiro: Mauad: FAPERJ, 2004.

¹⁶⁶ GALSTON, William. The Perils of Preemptive War. *Philosophy and Public Policy Quarterly*, vol.22, nº4, 2002.

“ataque iminente” tinha que ser adaptada no mundo contemporâneo, visto que os Estados delinquentes e os terroristas usavam meios não convencionais de ataque: atos de terror contra civis, armas de destruição em massa, etc. Tendo isso em vista, na Doutrina Bush o conceito de preempção passa a abarcar a possibilidade de ataques antecipatórios mesmo diante da incerteza sobre quando e onde se darão os ataques do inimigo, ou mesmo na ausência de evidências sobre pretendidas agressões¹⁶⁷. Assim, como define Ellen Wood, esta é uma doutrina “sem limites no espaço e no tempo”¹⁶⁸.

O Iraque é mencionado apenas uma vez no documento da “Estratégia de Segurança Nacional dos EUA”, no trecho transcrito abaixo:

No período da Guerra do Golfo, nós adquirimos provas irrefutáveis de que o projeto do Iraque não se limitava às armas químicas usadas contra o Irã e seu próprio povo, mas também se estendia à aquisição de armas nucleares e agentes biológicos. (...) Nós devemos estar preparados para impedir estados delinquentes¹⁶⁹ e seus terroristas antes que eles sejam capazes de ameaçar ou usar armas de destruição em massa contra os Estados Unidos e nossos aliados e amigos¹⁷⁰.

A partir de então, lançavam-se oficialmente as bases da propaganda do governo norte-americano em relação ao Iraque.

2.2. Justificativas para a guerra

A campanha contra o Iraque baseava-se em dois alicerces principais. O primeiro, a alegação de que o regime iraquiano possuía armas químicas e biológicas, capazes de ameaçar a segurança dos EUA e do resto do mundo. Essas informações seriam

¹⁶⁷É interessante a argumentação de Chomsky de que, depois que se evidenciou o fato de que não havia armas de destruição em massa no Iraque, a doutrina passou por uma nova transformação. De acordo com o linguista, “(...) a doutrina foi modificada de maneira que agora os Estados Unidos têm a autoridade e o direito soberano de atacar qualquer país que tenha intenção e habilidade de desenvolver armas de destruição em massa. (...) Todo país tem habilidade de desenvolver armas de destruição em massa, qualquer país com uma faculdade de química e um laboratório de biologia tem essa capacidade. Intenção está nos olhos do observador. Você não precisa de provas para comprová-la. Então o que isso está dizendo na prática é que todo o mundo é passível de ser atacado”. CHOMSKY, Noam. An Hour With Noam Chomsky on Iraq, War Profiteers & The Media. Transcrição de palestra na Universidade de Columbia, em 20 de novembro de 2003. A transcrição completa encontra-se disponível em: http://www.democracynow.org/2003/12/26/an_hour_with_noam_chomsky_on. (tradução nossa).

¹⁶⁸WOOD, Ellen Meiksins. Imperialismo dos EUA: Hegemonia econômica e poder militar. *Crítica Marxista*, nº19, 2004. p. 57.

¹⁶⁹O termo no original é “rogue states”, de difícil tradução. Optamos por utilizar “estados delinquentes” por ser sido mais recorrente em outras traduções.

¹⁷⁰“At the time of the Gulf War, we acquired irrefutable proof that Iraq’s designs were not limited to the chemical weapons it had used against Iran and its own people, but also extended to the acquisition of nuclear weapons and biological agents. (...) We must be prepared to stop rogue states and their terrorist clients before they are able to threaten or use weapons of mass destruction against the United States and our allies and friends.” The National Security Strategy of the United States of America – Setembro/2002. Disponível em: <http://merln.ndu.edu/whitepapers/USnss2002.pdf> (tradução nossa).

provenientes principalmente de relatórios de inteligência americana e britânica (conquanto se falasse também de inteligência de outros países e depoimentos variados como fonte desses dados) e foram repetidas incessantemente, de setembro de 2002 a março de 2003, pelo presidente George W. Bush e os principais membros de sua administração – o secretário de Defesa Donald Rumsfeld, a conselheira de Segurança Nacional Condoleeza Rice, bem como o primeiro-ministro inglês Tony Blair, entre outros. O discurso mais conhecido a respeito é, provavelmente, o de Colin Powell, à época secretário de Estado, diante do Conselho de Segurança das Nações Unidas. Pouco tempo depois da divulgação do relatório inconclusivo dos inspetores de armas da ONU, Powell apresentou materiais provenientes de imagens de satélite, grampos telefônicos, etc., que provariam a existência das tais armas¹⁷¹.

A segunda justificativa consistia na vinculação do Iraque e de Saddam Hussein ao terrorismo e, principalmente, à Al-Qaeda e aos atentados de 11 de setembro. Mesmo que membros do governo não tenham responsabilizado o ditador iraquiano diretamente em nenhum momento, o apoio ao terror e a proteção a membros da Al-Qaeda asilados no país foram mencionados com frequência nos discursos anteriores à guerra. Mas o forjamento da conexão entre Saddam e o ataque às Torres Gêmeas foi mais complexo, envolvendo elementos da retórica dos discursos da administração, principalmente de George W. Bush. De acordo com Gershkoff e Kushner¹⁷², dos treze discursos do presidente entre setembro de 2002 e maio de 2003, em sete ele citava o Iraque e o 11 de setembro no mesmo parágrafo, em quatro deles na mesma frase. Ainda, segundo Linda Feldman¹⁷³, em um discurso sobre o Iraque em março de 2003, Bush se referiu diversas vezes a Hussein e aos atentados no mesmo “fôlego”.

Um dos exemplos mais significativos dos resultados dessa propaganda é citado por Feldman¹⁷⁴. Em uma sondagem feita logo após os atentados de setembro de 2001, apenas 3% dos entrevistados mencionaram o envolvimento do Iraque ou de Saddam Hussein nestes. No entanto, quando o mesmo questionamento foi feito em janeiro de 2003, às vésperas da guerra, 44% dos respondentes afirmaram que “a maioria” ou

¹⁷¹ Discurso feito em 05/02/2003, disponível em: <http://www.guardian.co.uk/world/2003/feb/05/iraq.usa>.

¹⁷² GERSHKOFF, Amy e KUSHNER, Shana. Shaping Public Opinion: The 9/11-Iraq Connection in the Bush Administration's Rhetoric. *Perspectives on Politics*, vol. 3, 2005, p. 525-537.

¹⁷³ FELDMAN, Linda. The impact of Bush linking 9/11 and Iraq. *The Christian Science Monitor*, 14 de março de 2003.

¹⁷⁴ FELDMAN, Linda. The impact of Bush linking 9/11 and Iraq. *The Christian Science Monitor*, 14 de março de 2003.

“alguns” dos sequestradores dos aviões eram iraquianos embora, na verdade, nenhum deles o fosse.

Esse exemplo do fantástico efeito da propaganda norte-americana contra o Iraque nos remete às discussões sobre a memória no campo da história. A sondagem nos mostra que a propaganda de guerra não só tem o poder de influenciar as opiniões sobre o presente, como também atua na (re)construção de memórias (neste caso, sobre o 11 de setembro). A memória pode ser concebida como um terreno de disputas, que sofre pressões de grupos distintos, e está em constante reelaboração, de acordo com o contexto, questões e demandas do presente. Segundo Laborie, a memória “se constrói sob influência dos códigos e preocupações do presente, por vezes mesmo em função dos fins do presente”¹⁷⁵.

O caso supracitado, de profunda transformação da memória, ou seja, de reconstrução das representações sobre os atentados por influência dos discursos e da propaganda sobre o Iraque, exemplifica a perspectiva que compreende a memória como um instrumento de poder que os setores dominantes tentam mobilizar em seu benefício. Na constante disputa entre grupos com interesses antagônicos por novos usos e manipulações da memória, essa mudança na percepção do passado experimentada por quase metade da população estadunidense mostra como a reconstrução do passado invariavelmente serve aos fins do presente.

Conforme dito anteriormente, o posicionamento da opinião pública norte-americana sobre uma guerra é perpassado por outros fatores, de mais longa duração e ligados às “mentalidades” – o mito da guerra e outros mitos essenciais da nação a ele relacionados (como a excepcionalidade americana, o destino manifesto e o mito da fronteira), a memória de outras guerras nas quais o país se engajou, etc. Um dos motivos pelos quais a Guerra ao Terror é inicialmente apoiada pela população se deve justamente ao fato de que a administração, em seus discursos, lança mão desses mitos para justificá-la. Contudo, uma análise do contexto da Guerra do Iraque e das sondagens de opinião feitas durante o período nos permite afirmar que o apoio à guerra, antes de sua eclosão, esteve fundamentalmente relacionado à crença na existência das armas de destruição em massa e na vinculação de Saddam aos atentados.

¹⁷⁵LABORIE, Pierre. Memória e opinião. In: AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. FGV Editora, 2009, p. 79-87. Acessado em PDF através do link: http://www.historia.uff.br/nupehc/files/LABORIE_Cap_4_-_Memoria_e_opinioao.pdf. p.2.

De acordo com as pesquisas de opinião, imediatamente antes da guerra, a maioria do público americano se posicionava a favor da intervenção, *se esta fosse necessária*¹⁷⁶ (grifo nosso). Embora a resistência ao conflito e as manifestações pacifistas nos Estados Unidos também tenham atingido grandes proporções nesse período (com destaque para os protestos de 15 de fevereiro de 2003, nos quais cerca de 10 milhões de pessoas saíram à rua em 60 países para se manifestar contra a invasão do Iraque), pesquisas concluem que o apoio doméstico à intervenção era superior à oposição¹⁷⁷. Uma sondagem *CBS News/New York Times*, por exemplo, mostra que, em janeiro de 2003, 64% dos americanos eram favoráveis à ação militar, se esta fosse necessária¹⁷⁸. Além disso, a impopularidade do Iraque nos EUA atingiu um pico sem precedentes no século XXI na semana anterior à guerra, comparável apenas à opinião pública no ápice da Guerra do Golfo¹⁷⁹.

No entanto, grande parcela do público preferia uma solução diplomática ou desejava esperar pelo respaldo da ONU para iniciar o conflito, dado interessante visto que contraria a perspectiva de unilateralismo belicista adotada por Bush após o 11 de setembro. Na mesma pesquisa supracitada (*CBS News/New York Times*), 63% dos respondentes disseram preferir soluções diplomáticas, contra 31% que eram a favor do uso imediato da força militar¹⁸⁰. Outra sondagem de opinião, feita nos dias 14-15/03/2003 e divulgada no *USA Today*, mostra que, se o Conselho de Segurança da ONU rejeitasse a resolução pela guerra, o apoio caía para 54%, e se a administração Bush não buscasse obter um voto final deste conselho, apenas 47% dos americanos endossariam a invasão¹⁸¹. Ademais, antes da divulgação do relatório de inspeção de armas da ONU, somente 17% dos estadunidenses eram a favor de iniciar a ação ainda que não fossem encontradas armas de destruição em massa no Iraque. 77% eram a favor de continuar a busca¹⁸². Dessa forma, embora manifestassem apoio à guerra, a maior parte dos entrevistados preferia uma solução diplomática, com respaldo da ONU, e mediante a certeza de que o Iraque possuía as armas.

¹⁷⁶Ver, por exemplo, pesquisas do Instituto Gallup e PIPA/ Knowledge Networks Poll (atual World Public Opinion).

¹⁷⁷Vale frisar novamente que optamos por abordar neste capítulo a opinião pública manifesta nas sondagens, de acordo com os objetivos do trabalho. Do ponto de vista global sobre a opinião pública, e particularmente da opinião pública mobilizada, essas manifestações pacifistas têm grande relevância.

¹⁷⁸Disponível em: <http://www.cbsnews.com/stories/2003/01/23/opinion/polls/main537739.shtml>

¹⁷⁹Pesquisa do Instituto Gallup, disponível em: <http://www.gallup.com/poll/1633/iraq.aspx>.

¹⁸⁰Disponível em: <http://www.cbsnews.com/stories/2003/01/23/opinion/polls/main537739.shtml>

¹⁸¹Disponível em: http://www.usatoday.com/news/world/iraq/2003-03-16-poll-iraq_x.htm

¹⁸² Disponível em: <http://www.cbsnews.com/stories/2003/01/23/opinion/polls/main537739.shtml>

Se podemos afirmar, com base nas pesquisas, que a população norte-americana era majoritariamente a favor da solução militar contra o Iraque no início de 2003 (embora, como demonstrado, esse apoio fosse condicionado à contemplação de algumas exigências), uma análise das pesquisas de opinião nos leva a crer que isso se dava principalmente devido à crença dessa população nos argumentos dos membros do governo, ou seja, em algum tipo de “percepção equivocada”¹⁸³ sobre a existência das armas de destruição em massa ou envolvimento no 11 de setembro. Em uma sondagem conduzida um mês antes da guerra, os entrevistados foram questionados a respeito da relação entre Saddam Hussein e a Al-Qaeda. 20% responderam que o Iraque esteve diretamente envolvido no 11 de setembro, 36% afirmaram que o país deu apoio à Al-Qaeda, embora não estivesse diretamente envolvido nos ataques, e 29% disseram que alguns indivíduos da Al-Qaeda visitaram o Iraque ou tiveram contato com oficiais do país. Apenas 7% afirmaram não haver conexão, número inferior ao de não respondentes (8%)¹⁸⁴.

Em outras pesquisas, o índice de respondentes que associavam diretamente Saddam aos atentados da Al-Qaeda era ainda maior. Como exemplo, podemos citar uma sondagem do Instituto Gallup, conduzida em meados de março de 2003, na qual 51% dos entrevistados diziam acreditar que o ditador iraquiano esteve pessoalmente envolvido nos ataques terroristas de 11 de setembro¹⁸⁵. Entretanto, a pesquisa mencionada no parágrafo anterior, por possuir quatro opções distintas de resposta e não apenas “sim” e “não”, permite matizar a questão, conferindo maior acuidade à representatividade da visão dos norte-americanos a respeito do tema.

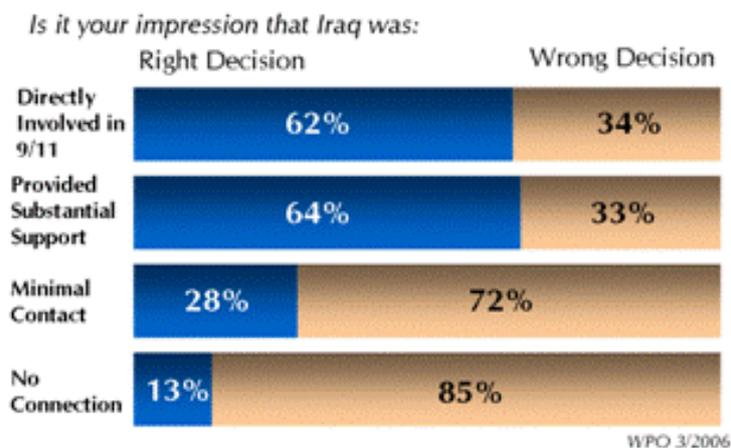
Ao mesmo tempo, as pesquisas mostram que o apoio à guerra era diretamente proporcional à crença na ligação entre o Iraque e os atentados. É o que evidencia o gráfico a seguir, referente a uma pesquisa conduzida três anos após a eclosão do conflito:

¹⁸³ Expressão utilizada como sinônimo do termo “misperception”, de Kull et al (2003). Os autores usam esta expressão porque ambos os alicerces principais usados para justificar a invasão – relação com o 11 de setembro e posse de armas de destruição em massa – foram desmentidos ao longo da guerra.

¹⁸⁴ Pesquisa PIPA/ Knowledge Networks Poll (atual World Public Opinion), disponível em: http://www.worldpublicopinion.org/pipa/pdf/oct03/IraqMedia_Oct03_quaire.pdf

¹⁸⁵ Pesquisa do Instituto Gallup, disponível em: <http://www.gallup.com/poll/1633/iraq.aspx#3>

Perceptions re: Links to al-Qaeda and Views of War



Pesquisa PIPA/ Knowledge Networks Poll –<http://www.worldpublicopinion.org/pipa/articles/brunitedstatescanadara/179.php>

Como podemos ver, entre aqueles que acreditavam que o Iraque estava diretamente envolvido ou havia apoiado substancialmente os ataques, o índice de respondentes que consideravam que a ida à guerra tinha sido uma decisão correta ultrapassava os 60%. Dentre os que viam um “contato mínimo” entre ambos, a porcentagem era de apenas 28%, contra 72% que discordavam da decisão da guerra. E ainda, para a imensa maioria daqueles que não viam conexão entre o país e os atentados (85%), a ida à guerra tinha sido uma decisão equivocada.

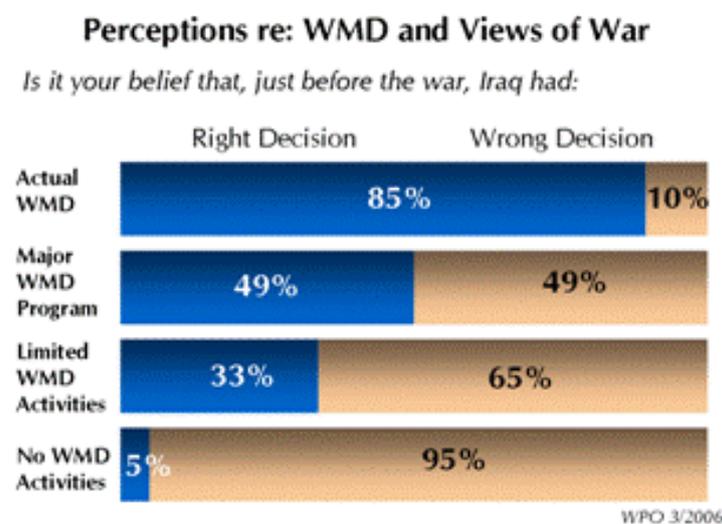
Essa tendência é semelhante em relação à crença na existência de armas de destruição em massa. A certeza a respeito dessa existência era ainda maior (e mais justificável) do que a vinculação do Iraque aos atentados, visto que esta última foi disseminada principalmente através da retórica discursiva, enquanto a primeira seria embasada por sólidas evidências, segundo membros da administração. Assim, em janeiro de 2003, 40% dos americanos tinham certeza que o Iraque possuía tais armas, e 45% achavam que sim, mas tinham alguma dúvida. 10% dos entrevistados disseram que o Iraque podia ter as armas, mas que tinham muitas dúvidas, e apenas 1% deles afirmou ter certeza que o Iraque não tinha armas de destruição em massa (porcentagem menor do que dos 3% não respondentes)¹⁸⁶.

Mais surpreendentes ainda são as pesquisas que mostram que uma parcela considerável de norte-americanos acreditava que armas químicas ou biológicas haviam sido usadas contra os EUA na guerra. Logo após a declaração de Bush em 1º de maio de 2003 de que as grandes operações de combate no Iraque haviam terminado, uma

¹⁸⁶Pesquisa do Instituto Gallup, disponível em: <http://www.gallup.com/poll/1633/iraq.aspx#3>

sondagem de opinião teve 22% de respostas positivas para a pergunta “Você tem a impressão que o Iraque usou ou não usou armas químicas ou biológicas na guerra que recentemente teve fim?”¹⁸⁷. Embora quase 70% dos entrevistados tenham replicado negativamente, é curioso perceber que mais de 1/5 da população acreditava em algo tão distante da realidade¹⁸⁸. A porcentagem de não respondentes (9%) também é significativamente maior do que na maioria das outras sondagens, o que provavelmente indica maior insegurança em relação a essa pergunta.

A relação entre os que acreditavam que o Iraque possuía armas de destruição em massa também é diretamente proporcional aos que consideravam que entrar em guerra tinha sido a “decisão certa”, o que demonstra o impacto deste argumento no apoio popular à guerra. Vejamos o gráfico a seguir, de março de 2006:



Pesquisa PIPA/ Knowledge Networks Poll –<http://www.worldpublicopinion.org/pipa/articles/brunitedstatescanadara/179.php>

De acordo com o gráfico, portanto, aqueles que acreditavam que, imediatamente antes da guerra, o Iraque possuía as tais armas pensavam majoritariamente que a ação

¹⁸⁷ A pergunta no original é “Is it your impression that Iraq did or did not use chemical or biological weapons in the war that just ended?”. Pesquisa PIPA/Knowledge Networks Poll (atual World Public Opinion) disponível em: http://www.worldpublicopinion.org/pipa/pdf/oct03/IraqMedia_Oct03_quaire.pdf

¹⁸⁸ Esta afirmação se deve, em primeiro lugar, ao fato de que nunca foram encontradas armas de destruição em massa pelos inspetores americanos, quanto mais utilizadas no conflito. Ademais, as únicas alegações de uso de armas químicas no conflito que apresentam evidências razoáveis são as referentes ao ataque americano à cidade de Fallujah, em novembro de 2004, naquela que é considerada pelo Pentágono a maior batalha urbana encabeçada pelos EUA desde Hue, no Vietnã (1968). Apesar da negação formal do governo, uma série de imagens e depoimentos de americanos e iraquianos, bem como a vertiginosa elevação do índice de nascimento de crianças com doenças congênitas na cidade, sugere fortemente o uso de fósforo branco com propósitos incendiários (contradizendo a versão do Pentágono, de que a substância teria sido utilizada para iluminar os campos de batalha) e também de MK77, uma variante de Napalm. Entre os principais veículos de comunicação que noticiaram esse fato estão *BBC*, *CNN*, *The Guardian*, *The Independent* e o *New World Order Observer*. Além disso, a rede de televisão italiana *RAI* exibiu, em novembro de 2005, um documentário intitulado “Fallujah: the Hidden Massacre”, que apresenta evidências dos crimes de guerra supracitados.

militar tinha sido a decisão correta (85%). Enquanto isso, quase a totalidade dos que achavam que o Iraque não tinha nem armas de destruição em massa nem atividades ligadas a este tipo de tecnologia considerava equivocada a decisão do governo americano. A opinião é dividida entre aqueles que acreditavam que o Iraque tinha um grande programa de desenvolvimento de armas de destruição em massa, e 2/3 dos que avaliavam que o Iraque tinha limitada atividade relacionada a isso consideravam a ida à guerra uma decisão errada.

É intrigante notar que mesmo após a divulgação do relatório final do Grupo de Supervisão do Iraque (09/2004), concluindo que o Iraque não possuía armas de destruição em massa, e do relatório final da Comissão do 11 de setembro (anunciado em julho de 2004), que afirmava não haver ligação operacional entre Saddam Hussein e a Al-Qaeda, uma parcela significativa da população estadunidense continuava acreditando nessas justificativas iniciais para a guerra. Isso explica, por exemplo, um estudo de opinião PIPA/KNP conduzido em outubro de 2004¹⁸⁹, em que 74% dos entrevistados disseram que, se o Iraque não possuía armas de destruição em massa e não fornecia auxílio significativo à Al-Qaeda, os EUA não deveriam ter ido à guerra. No entanto, 46% ainda concordavam que a guerra tinha sido a decisão certa. Isso não era uma contradição, segundo o analista da pesquisa, porque a crença nas justificativas da guerra persistia para a metade dos americanos, mesmo diante das evidências que indicavam o contrário.

O linguista Noam Chomsky analisa essa incongruência com base em uma temática que lhe é muito cara: a propaganda. Vejamos o trecho a seguir.

Como explicar essa contradição? Essencialmente, as pessoas acreditam na propaganda, mesmo depois de ela ser desmascarada. Houve uma barragem de propaganda da mídia governamental suficiente para que cerca de metade da população ainda acreditasse que o Iraque possuía armas de destruição em massa ou que as estava desenvolvendo. Uma elevada porcentagem ainda acha que o Iraque estava ligado à Al-Qaeda e ao 11 de Setembro¹⁹⁰. (...) Com efeito, se você examinar as entrevistas com Lynndie England¹⁹¹, com os

¹⁸⁹Pesquisa PIPA/ Knowledge Networks Poll (atual World Public Opinion), disponível em: http://www.worldpublicopinion.org/pipa/articles/international_security_bt/97.php

¹⁹⁰Na parte final do documentário *Razões para a Guerra* (Eugene Jarecki, 2005), o emocionado pai de uma das vítimas do 11 de setembro assiste a um vídeo de George Bush declarando que a administração não tinha evidências de que Hussein estava envolvido nos ataques. Ele comenta que quase pulou da cadeira, e que se perguntou “Então por que diabos nós entramos lá? Nós estamos dando o troco pelo 11 de setembro!”. E que seu primeiro pensamento (em relação à Bush) foi “Você é um mentiroso”.

¹⁹¹ Militar americana condenada por conspiração, maus-tratos e ato indecente devido à divulgação de fotos que retratam a jovem torturando e assediando detentos iraquianos na prisão de Abu Ghraib.

torturadores de Abu Ghraib, e assim por diante, a maioria diz que estava se vingando do 11 de setembro¹⁹².

Tanto a fala de Chomsky quanto a sondagem supracitada referem-se à persistência dessas crenças no fim de 2004 (já que essa entrevista com Chomsky é feita em novembro desse ano), ou seja, cerca de um ano e meio após o início da guerra. No entanto, esse fenômeno persiste durante os anos seguintes. Isso é evidenciado por uma pesquisa conduzida em janeiro de 2007, na qual 34% dos entrevistados dentre os que se declaravam a favor da guerra diziam fazê-lo porque era necessário “pôr um fim aos terroristas, ao terrorismo, ou por causa do 11 de setembro”¹⁹³. Dentre as várias possibilidades de justificativa para o apoio à guerra (manter a nação segura, libertar os iraquianos, etc.), esta foi a mais assinalada pelos respondentes.

Uma parte substancial da obra de Noam Chomsky é dedicada ao estudo da propaganda, e sua relação com a mídia em sociedades consideradas democráticas, particularmente nos Estados Unidos. Sua obra mais importante a esse respeito é *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*¹⁹⁴, publicada em 1988 em parceria com Edward Herman. Nesse livro, os autores teorizam o chamado “modelo de propaganda”, que explicaria através de “cinco filtros” (limitantes da ação da mídia) os motivos pelos quais os grandes meios de comunicação atendem quase invariavelmente aos interesses do Estado e de grandes empresários. Resumidamente, esses filtros seriam: a propriedade dos meios de comunicação, concentrada em grandes empresas; a importância da receita da publicidade e consequente necessidade de atender aos interesses dos anunciantes; a dependência de fontes governamentais para as notícias; as múltiplas pressões exercidas por pessoas e grupos, em que se destacam o governo e os anunciantes; por fim, a ideologia anticomunista, vigentes período em que a obra foi elaborada¹⁹⁵.

Não faz parte dos objetivos deste trabalho aprofundar a discussão sobre a complexa teoria dos autores. No entanto, é interessante assinalarmos esses “filtros”, visto que fornecem as bases para a afirmação de Chomsky de que a mídia desempenhou

¹⁹² CHOMSKY, Noam. *Ambições Imperiais: o mundo pós-11/09 em entrevistas a David Barsamian*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p. 128.

¹⁹³ A alternativa no original era “We need to put a stop to terrorists/terrorism/because of 9/11”. Pesquisa do Instituto Gallup, disponível em: <http://www.gallup.com/poll/1633/iraq.aspx#2>.

¹⁹⁴ HERMAN, Edward e CHOMSKY, Noam. *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. New York: Pantheon Books, 1988.

¹⁹⁵ HERMAN, Edward. The Propaganda Model Revisited. New York: *Monthly Review*, Julho de 1996 e CROMWELL, David. The Propaganda Model: An Overview. *Private Planet*, 2002.

fundamental papel na disseminação de propaganda da invasão do Iraque¹⁹⁶. Segundo o autor, isso é particularmente notável quando se observa que só nos Estados Unidos a maioria da população veio a acreditar que o Iraque era uma ameaça mundial, o que explica o fato de que, antes da guerra, as sondagens de opinião indicavam uma oposição menor nos EUA do que em todos os outros países¹⁹⁷. Portanto, argumenta Chomsky, “um ataque propagandístico altamente efetivo afastou o público estadunidense do espectro da opinião mundial”¹⁹⁸, e, se o fator “pânico” fosse eliminado, os EUA provavelmente apresentariam uma oposição semelhante à do resto do mundo.

O papel da propaganda na construção do apoio à guerra foi analisado também por Lloyd Gardner. Ao contrário de Chomsky e seu foco no posicionamento da mídia, Gardner enfatiza a ação governamental na fabricação da campanha contra o Iraque, primeiramente na Guerra do Golfo e posteriormente em 2003¹⁹⁹. O autor demonstra como ambas as administrações Bush criaram órgãos voltados especificamente para a propaganda de guerra (O *Office of Strategic Influence* na década de 1990, e o *Office of Strategic Information* nos anos 2000), e contrataram empresas de consultoria – em que se destaca o *Rendon Group* – para disseminar a campanha contra o Iraque. Além disso, Gardner mostra que a desinformação extensiva foi uma das principais táticas utilizadas pelo *Rendon Group*, e pelo governo norte-americano, na tentativa de transformar o Iraque em uma ameaça à nação e ao mundo, também em ambas as guerras²⁰⁰.

Dissemos anteriormente que a disseminação do pavor é uma estratégia invariavelmente utilizada na promoção de uma guerra, apresentada então como uma medida vital para garantia de segurança da população. No caso da Guerra do Iraque, não foi diferente. No entanto, como postula Jean-Jacques Becker, a manipulação forçada da opinião pública só funciona quando já há uma predisposição popular para aceitar

¹⁹⁶Excetuando-se, evidentemente, o anticomunismo, que de acordo com Herman poderia ser substituído pela “fé religiosa no mercado” nos dias atuais. HERMAN, Edward. The Propaganda Model Revisited. New York: *Monthly Review*, Julho de 1996.

¹⁹⁷CHOMSKY, Noam. Verdades e mitos sobre a invasão do Iraque. *Socialist Register*, 2004. p. 161-174.

¹⁹⁸CHOMSKY, Noam. Verdades e mitos sobre a invasão do Iraque. *Socialist Register*, 2004. p. 169-170.

¹⁹⁹GARDNER, Lloyd. The Ministry of Fear – Selling the Gulf Wars. In: OSGOOD, Kenneth e FRANK, Andrew K. (orgs.) *Selling War in a Media Age - The Presidency and Public Opinion in the American Century*. Florida: University Press of Florida, 2010. p. 224-249.

²⁰⁰Em relação à guerra iniciada em 2003, Gardner enfatiza a tentativa de relacionar as cartas contendo *antrax* a Saddam Hussein, bem como o caso de tentativa de aquisição de urânio de Níger, supostamente para fabricação de armas nucleares. Ambas as acusações provaram-se inverdadeiras, mas foram elementos importantes da campanha de guerra. GARDNER, Lloyd. The Ministry of Fear – Selling the Gulf Wars. In: OSGOOD, Kenneth e FRANK, Andrew K. (orgs.) *Selling War in a Media Age - The Presidency and Public Opinion in the American Century*. Florida: University Press of Florida, 2010. p. 224-249.

determinadas ideias ou abraçar certas causas; se a manipulação não segue minimamente as tendências já existentes da opinião pública, ela com frequência fracassa²⁰¹.

De acordo com essa lógica, podemos inferir que os atentados de 11 de setembro, e o trauma por eles gerado, tornaram possível a disseminação do terror. Ao fragmentarem o mito da inviolabilidade do território norte-americano, os ataques forneceram uma sólida base para a propagação do medo da ameaça estrangeira no país. Embora não possamos afirmar que, não fosse pelos atentados, a propaganda não teria surtido efeito, é necessário reconhecer que a retórica do terror adotada pela administração antes e durante a Guerra do Iraque tinha como principal fundamento o medo de um novo 11 de setembro.

Outra interpretação interessante sobre a permanência da crença nas justificativas fornecidas para a guerra é proposta pelo economista Paul Krugman, no artigo “Guerra impede EUA de ver as mentiras de Bush”²⁰². Ao procurar compreender as razões pelas quais Bush estava na frente de John Kerry nas pesquisas eleitorais²⁰³, mesmo diante de seus fracassos em âmbito doméstico e “incompetência épica” em lidar com a questão do Iraque, Krugman recorre aos argumentos de Chris Hedges em *War Is a Force That Gives Us Meaning*²⁰⁴. Segundo Hedges, em um contexto de guerra, “o povo quer desesperadamente acreditar em sua liderança, e passa a atribuir qualidades heroicas até ao mais medíocre dos comandantes”²⁰⁵. Esse fenômeno, denominado por Krugman “psicologia da guerra” (e que podemos analisar como sendo um dos efeitos da mitologia da guerra), geraria um temporário anseio na população em acreditar piamente em seus líderes que, percebendo esse estado de espírito coletivo, usam-no em seu benefício²⁰⁶.

Portanto, uma análise do apoio da população norte-americana à Guerra do Iraque, especialmente no momento de sua eclosão, deve levar em conta a crença nas

²⁰¹BECKER, Jean-Jacques. A opinião pública. In: REMOND, RENÉ (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.p. 185-211.

²⁰²KRUGMAN, Paul. Guerra impede EUA de ver as mentiras de Bush. Espírito bélico cria necessidade de confiar no líder, diz historiador. *The New York Times*, 08/09/2004. A matéria pode ser acessada em: <http://br.groups.yahoo.com/group/economistas/message/4156>

²⁰³O artigo é escrito em setembro de 2004; em novembro daquele ano, a reeleição de Bush seria confirmada.

²⁰⁴HEDGES, Chris. *War Is a Force That Gives Us Meaning*. Nova York: Public Affairs. Primeira edição datada de 2002.

²⁰⁵KRUGMAN, Paul. Guerra impede EUA de ver as mentiras de Bush. Espírito bélico cria necessidade de confiar no líder, diz historiador. *The New York Times*, 08/09/2004. A matéria pode ser acessada em: <http://br.groups.yahoo.com/group/economistas/message/4156>

²⁰⁶De fato, uma pesquisa PIPA/KNOWLEDGE NETWORKS POLL mostra que, cerca de dois meses após o início do conflito, mais da metade dos norte-americanos afirmavam que o presidente demonstrava uma “liderança muito forte” na forma como estava lidando com o Iraque. Pesquisa disponível em: http://www.pipa.org/OnlineReports/Iraq/IraqFindWMD_May03/IraqFindWMD%20May03%20quaire.pdf

justificativas governamentais para esta. Conforme aponta Andrew L. Johns, as justificativas para a guerra são sempre cruciais para influenciar e mobilizar a opinião pública²⁰⁷. No caso do Iraque, tendo em vista a histeria do pós-11 de setembro, a retórica de satanização de Saddam Hussein herdada da Guerra do Golfo, o nacionalismo que emerge da chamada “psicologia da guerra”, e a massiva propaganda governamental – institucionalizada e disseminada pela grande mídia – não é difícil compreender esse inicial sucesso. No entanto, pondera Johns, a propaganda extensiva (ou mesmo o inicial consenso) não garante que o público seguirá apoiando a administração durante todo o tempo. Se inicialmente a população em sua maioria parecia apoiar a Guerra do Iraque, isso mudaria ainda durante o primeiro ano da guerra.

2.3. O crescimento da oposição

A mesma sondagem referida anteriormente, na qual o 11 de setembro foi citado por 34% dos entrevistados que se declaravam a favor da guerra para justificar seu apoio, é uma das várias que ilustra o crescimento da oposição da opinião pública ao longo do conflito a partir de meados de 2003. Um exemplo disso é que, nesse mesmo mês de janeiro de 2007, a pesquisa mostra que apenas 36% do total dos entrevistados declaravam-se a favor da guerra, enquanto 61% manifestavam-se contra ela. Porcentagem esta que marcou o recorde de oposição pública em relação à guerra do Iraque desde a eclosão do conflito, em março de 2003. Com base nos estudos de opinião e na cronologia da guerra, destacaremos alguns dos fatores que provavelmente mais influenciaram esse processo para que, ao final do capítulo, possamos refletir sobre como essa oposição se relaciona com o mito da guerra.

Um primeiro ponto fundamental a ser destacado a esse respeito é que, conquanto uma parcela expressiva da população mantivesse firmemente a ideia de que as razões expostas pela administração Bush para a intervenção eram verdadeiras, a maioria da população gradualmente foi perdendo esta crença. Um primeiro momento notável de queda da opinião favorável (tanto à decisão de ir à guerra, quanto à maneira como o governo administra o conflito) se deu em meados de 2003. Isso é perfeitamente compreensível, pois após o discurso de Bush em 01 de maio (“Mission Accomplished”),

²⁰⁷JOHNS, Andrew L. Hail to the Salesman in Chief – Domestic Politics, Foreign Policy, and the Presidency. In: OSGOOD, Kenneth e FRANK, Andrew K. (orgs.) *Selling War in a Media Age - The Presidency and Public Opinion in the American Century*. Florida: University Press of Florida, 2010. p. 1-17.

afirmando que as operações de combate tinham chegado ao fim²⁰⁸, o público norte-americano provavelmente esperava que a situação se mantivesse tranquila no país e que a retirada fosse rápida. Entretanto, somente nos meses de maio e junho, mais de 50 soldados americanos morreram no Iraque²⁰⁹. Além disso, em agosto, ocorreram diversos atentados em Bagdá, incluindo o de 19/08/03 à sede das Nações Unidas, em que 22 pessoas foram mortas, de acordo com o *UN News Centre*²¹⁰.

Em relação a esse último ponto, é interessante a argumentação de Francisco Carlos Teixeira da Silva sobre como o uso de táticas não convencionais de combate por parte da resistência iraquiana visavam minar o apoio à guerra nos Estados Unidos²¹¹. Segundo o historiador, essa é uma forma de guerra assimétrica em que, diante da existência de um inimigo indiscutivelmente superior, a potência mais fraca recorre a meios não convencionais objetivando minar as bases políticas e econômicas do adversário. Assim, a resistência iraquiana, tendo acertadamente percebido que toda guerra norte-americana é também uma batalha em âmbito doméstico, na qual a opinião pública é um elemento central, passou a realizar ações que buscavam justamente atingir essa opinião pública. Nesse sentido, atentados visando a grandes números de baixas, sequestros e danos à infraestrutura do país, que tornam a guerra mais custosa, foram alguns dos recursos usados pela resistência. Para conseguir que os norte-americanos se retirassem do país, os iraquianos buscaram “quebrar a vontade política” dos Estados Unidos, desestabilizando a opinião pública favorável à guerra através de ações violentas e onerosas.

Combina-se a isso o fato de que, diante das críticas recebidas devido à excessiva vinculação de Saddam ao atentado às Torres Gêmeas, o presidente Bush, em setembro, declarou no programa *The Early Show*, da *CBS*, que a administração jamais havia tido

²⁰⁸Esse discurso, que ficou conhecido como “Mission Accomplished speech” (graças a uma faixa com esses dizeres erguida no porta-aviões USS Abraham Lincoln), merece uma descrição mais minuciosa, não pelo conteúdo do discurso em si, mas devido a seu caráter ritualístico e teatral. No dia 1º de maio de 2003, pouco mais de um mês após os primeiros bombardeios a Bagdá, o presidente George W. Bush chegou ao porta-aviões Abraham Lincoln a bordo de uma antiga aeronave da Marinha norte-americana, vestindo um traje de combate, em uma cena digna de filmes hollywoodianos. Depois de posar para fotos com militares, tirou o traje e foi para o pódio, onde declarou que as principais operações de combate no Iraque haviam terminado, e que os EUA e seus aliados tinham prevalecido. A transcrição completa do discurso encontra-se disponível em: http://uspolitics.about.com/od/wariniraq/a/bush_2003may.htm.

²⁰⁹Ver, por exemplo, a linha do tempo feita pela *Time Magazine*, disponível em: http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1967340_1967342_1967411,00.html

²¹⁰Fonte: <http://www.un.org/apps/news/infocusRel.asp?infocusID=82&Body=xxxxxx&Body1=>

²¹¹ SILVA, Francisco Carlos Teixeira Da. Lições de Guerra: o Iraque e o Terrorismo na Era da Assimetria Global. In: SOARES, Luiz Carlos e SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Reflexões sobre a Guerra*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

evidências de que Hussein estava envolvido nos ataques²¹². E mais, o Grupo de Supervisão do Iraque, seis meses após o início das buscas, informou em um relatório interino divulgado em outubro que os EUA ainda não tinham encontrado as armas químicas e biológicas que estavam buscando²¹³.

Esse contexto favorável ao crescimento da oposição fez com que apenas 54% dos norte-americanos declarassem apoio à guerra contra o Iraque em outubro de 2003. Porcentagem que, apesar de alta, ilustra significativo declínio em relação à abril do mesmo ano, quando 71% dos entrevistados se diziam a favor da ação militar²¹⁴. Além disso, em novembro de 2003, um estudo de opinião PIPA/KNP²¹⁵ comprovou que a população passara a reavaliar as razões para a intervenção militar ao longo do ano. De acordo com a pesquisa, 55% dos americanos avaliavam que o governo havia ido à guerra baseado em suposições incorretas; 58% dos entrevistados diziam também que a administração não tinha provas para apresentar o Iraque como uma ameaça iminente antes do início da guerra.

De meados para o final de 2003, também passaram a ser mais frequentes as pesquisas em que os entrevistados afirmavam que a administração Bush ou “forçou” um pouco a verdade em relação às evidências que levaram à guerra²¹⁶ ou deliberadamente mentiu a respeito. Essa tendência, de maneira geral, se acentuou com o passar do tempo. Na mesma pesquisa supracitada²¹⁷ (de 11/2003), 51% dos respondentes alegaram que o governo “forçou” a verdade, e 21% que este apresentou evidências que sabia serem falsas. Isso significa que, ao fim do primeiro ano da guerra, menos de 30% da população acreditava na total veracidade das informações fornecidas pela administração para justificar a invasão.

Segundo os analistas dessa pesquisa, essa guinada poderia estar vinculada à divulgação do relatório interino de David Kay, chefe do Grupo de Supervisão do Iraque à época, em outubro de 2003, no qual a organização informava ainda não ter encontrado as armas que estavam procurando (conforme mencionado acima). De fato, através de

²¹² Ver, por exemplo: <http://www.seattlepi.com/news/article/Bush-No-Iraq-link-to-9-11-found-1124580.php>

²¹³ O relatório interino do Grupo de Supervisão do Iraque encontra-se disponível na íntegra em: http://www.ontheissues.org/transcripts/100604_iraq_survey_group_Comp_Report_Key_Findings.pdf

²¹⁴ Pesquisa do instituto Gallup, disponível em: <http://www.gallup.com/poll/1633/iraq.aspx#2>.

²¹⁵ Pesquisa PIPA/ Knowledge Networks Poll (atual World Public Opinion), disponível em: http://www.worldpublicopinion.org/pipa/articles/international_security_bt/99.php

²¹⁶ A expressão utilizada na pesquisa foi “stretch the truth”.

²¹⁷ Pesquisa PIPA/ Knowledge Networks Poll (atual World Public Opinion), disponível em: http://www.worldpublicopinion.org/pipa/articles/international_security_bt/99.php

uma observação apurada do conjunto das pesquisas, percebemos que alguns dos momentos de maior queda da aprovação da população em relação à guerra coincidem principalmente com a divulgação de informações que abalaram, de alguma forma, as certezas sobre as razões declaradas pelo governo dos EUA para justificá-la.

Um exemplo muito emblemático é exposto em um estudo de opinião do Instituto Gallup²¹⁸, que compila uma série de respostas dadas ao longo de três anos para o questionamento sobre ter “valido a pena” ou não a guerra contra o Iraque. Embora seja possível observar algumas variações significativas em períodos bastante curtos, a que mais atrai atenção é provavelmente a diferença entre as respostas negativas dadas entre 09 e 11 de janeiro de 2004 (38%) e no período de 29 de janeiro a 01 de fevereiro do mesmo ano (49%). A sondagem registrou um aumento de 11% na porcentagem das pessoas que afirmavam não ter valido a pena ir à guerra em cerca de três semanas. Significativamente, o dia 23/01/2004 é marcado pela demissão de David Kay, chefe do Grupo de Supervisão do Iraque e principal responsável pela busca às armas de destruição em massa no país, que declarou não tê-las encontrado. No dia 28/01, Kay deu um depoimento no qual reiterou isso em um comitê do Senado, dizendo que eles sempre estiveram errados a esse respeito²¹⁹.

Ao longo de 2004, a tendência de declínio do apoio popular norte-americano à Guerra do Iraque se agravou em quase todas as pesquisas²²⁰, fato que é de fácil compreensão quando observamos os principais acontecimentos relacionados ao conflito durante o ano. Em 27/04/2004 foi exibida no programa *60 minutes*, da rede CBS, a primeira grande cobertura da mídia a respeito dos abusos e agressões de soldados americanos a prisioneiros iraquianos em Abu Ghraib. No programa, foram apresentadas várias fotografias de torturas e abusos a presos iraquianos, em que os soldados americanos apareciam sorridentes, o que provocou uma enorme reação do público em todo o mundo. Nos Estados Unidos, mais uma vez vinha à tona a questão do Vietnã, mais especificamente dos crimes de My Lai, a epítome de massacre. Enquanto a administração tratava Abu Ghraib como um caso isolado e afirmava que aqueles

²¹⁸ Pesquisa do Instituto Gallup, disponível em: <http://www.gallup.com/poll/1633/iraq.aspx#3>

²¹⁹ A transcrição de seu depoimento encontra-se em: <http://edition.cnn.com/2004/US/01/28/kay.transcript/>

²²⁰ A esse respeito ver, por exemplo, o relatório PIPA/ Knowledge Networks Poll, disponível em: http://www.pipa.org/OnlineReports/Iraq/IraqAttitudes_Aug04/IraqAttitudes%20Aug04%20rpt.pdf

soldados não representavam a América, crescia a oposição e o temor de “outro Vietnã”²²¹.

Além disso, após publicação do documento interino anteriormente mencionado, o Grupo de Supervisão do Iraque finalmente divulgou seu relatório final no mês de setembro de 2004, concluindo mais uma vez a inexistência de armas de destruição em massa no Iraque²²². Por fim, divulgou-se o relatório final da Comissão do 11 de setembro em julho de 2004, no qual se negava a existência de ligações entre a Al-Qaeda e Saddam Hussein²²³.

Assim, de acordo com uma sondagem de opinião feita pelo Instituto Gallup no início de janeiro de 2004, 63% dos entrevistados defendiam que a decisão de ida à guerra foi correta (porcentagem consideravelmente alta, provavelmente devido à captura de Saddam Hussein no dia 13 do mês anterior). Entretanto, em dezembro de 2004, essa porcentagem caiu para 48%.

De forma geral, as pesquisas mostram que nos dois primeiros anos da guerra (2003-2004), houve variações significativas na opinião pública norte-americana sobre o conflito, conforme exposto acima. No entanto, a partir de 2005, excetuando-se momentos de picos positivos e negativos, sobretudo relacionados a eventos pontuais da guerra, essa opinião se estabiliza e não apresenta bruscas mudanças. As diversas sondagens analisadas cujas perguntas tinham caráter mais genérico, como “Você é a favor ou contra a guerra?”, “Você acha que o envio de tropas ao Iraque foi um erro, ou não?” e “Você acredita que a ida à guerra valeu a pena, ou não?” mostram poucas variações consideráveis a partir de 2005, com um gradual declínio da opinião favorável ao longo dos anos²²⁴.

Podemos citar como exemplo os dois estudos de opinião que, dentre os que foram consultados, apresentam mais detalhadamente as alterações na opinião pública entre 2005 e 2011. O primeiro deles²²⁵ mostra que a opinião favorável à guerra varia de 40% (em setembro de 2006) a 29% (em novembro de 2011). Já a oposição ao conflito é

²²¹Em uma pesquisa feita em janeiro de 2007, em que os entrevistados tinham que justificar suas razões para se opor à guerra, um total de 11% assinalou a resposta “Taking too long/another Vietnam/need to end it”. Foi a quarta opção mais escolhida.

²²²Disponível em: <http://www.globalsecurity.org/wmd/library/report/2004/isg-final-report/>

²²³ Disponível em: <http://www.9-11commission.gov/report/index.htm>

²²⁴Entretanto, pesquisas cujas questões eram mais relacionadas ao momento na guerra, como, por exemplo, as que perguntavam sobre as decisões e a gerência da administração, apresentam alterações maiores, devido às mudanças de estratégia do governo ao longo do conflito, à própria sucessão presidencial em 2009, etc.

²²⁵CNN / ORC Poll, disponível em: <http://www.pollingreport.com/iraq.htm>

de 54% em junho de 2006, e chega aos 69% em agosto de 2010. O segundo estudo²²⁶, que questionava se os resultados da guerra valiam a perda de americanos e outros custos do ataque, teve 63% de entrevistados dizendo que os resultados não valiam os esforços em fevereiro de 2006, e 72% afirmando o mesmo em agosto de 2010. Já as respostas de que os resultados valiam os esforços variam entre 31% em outubro de 2005, e 20% em agosto de 2010.

Todavia, se já foram abordados os períodos de maior crescimento da oposição do público à intervenção americana no Iraque e as prováveis razões para tal, de acordo principalmente com a cronologia do conflito, faz-se necessário também apontar os momentos em que o apoio da população atinge os maiores índices ao longo dos anos. Duas datas específicas se destacam em relação às opiniões positivas: a queda de Bagdá (09/04/2003) e a captura de Saddam Hussein (13/12/2003).

Uma sondagem que apresenta em pormenores as variações na opinião sobre a guerra ter “valido a pena” ou não entre 2003 e 2006 mostra que 09/04/2003, data que assinala a tomada de Bagdá pelas tropas americanas (também a data em que foi registrada e televisionada uma das imagens mais marcantes de todo o conflito, da estátua de Saddam Hussein sendo derrubada em uma importante praça no centro da capital iraquiana), teve o maior índice de respostas positivas de todo o período (76%), maior até do que os números de março, quando teve início o conflito²²⁷.

Os índices positivos também apresentaram relevante aumento em dezembro de 2003, quando Saddam Hussein foi capturado em um esconderijo por tropas norte-americanas. Entre 5 e 7 de dezembro daquele ano, 46% dos entrevistados de uma sondagem disseram aprovar a maneira como os EUA estavam lidando com a situação no Iraque desde que as principais operações de combate tinham terminado em abril. Entretanto, nos dias 15 e 16 de dezembro (ou seja, dois dias depois da captura), essa porcentagem saltou para 65%²²⁸. A crença de que Bush tinha um plano claro para abordar a situação no país também aumentou notavelmente nesse período (de 40% nos dias 8-10/09/2003 para 51% nos dias 15-16/12/2003)²²⁹.

Em 27/02/2009, cerca de um mês após sua posse, o presidente Obama finalmente anunciou seu plano de retirar do Iraque a maioria das tropas de combate até agosto de 2010, e todas as tropas até o fim de 2011. Além de, a esta época, quase todas

²²⁶CBS News Poll, também disponível em: <http://www.pollingreport.com/iraq.htm>

²²⁷ Pesquisa do Instituto Gallup, disponível em: <http://www.gallup.com/poll/1633/iraq.aspx#3>

²²⁸ Pesquisa do Instituto Gallup, disponível em: <http://www.gallup.com/poll/1633/iraq.aspx#4>

²²⁹ Pesquisa do Instituto Gallup, disponível em: <http://www.gallup.com/poll/1633/iraq.aspx#3>

as pesquisas relacionadas ao conflito indicarem opiniões negativas sobre o mesmo²³⁰, a majoritária aprovação desta decisão indica quão insatisfeita a população norte-americana se mostrava em relação à guerra em si, bem como à sua duração. Além de uma vultosa maioria ter apoiado a decisão de Obama (segundo uma das pesquisas consultadas, cerca de 70% em março de 2009), boa parte da população afirmou também que a retirada das tropas de combate deveria ter sido feita antes²³¹. Isso mostra, enfim, que apesar da grande aprovação inicial, a opinião pública sofreu uma grande inversão ao longo do conflito. E, tendo em vista que o balanço final da guerra foi deveras negativo, é possível inferir que a falência das justificativas para a invasão foi fundamental para o crescimento da oposição. Isso porque a inverdade dessas justificativas, evidenciada inclusive por membros e órgãos da administração, contraria um elemento constitutivo do mito da guerra: a ideia da “guerra justa”.

2.4. A teoria da guerra justa

Foram mencionadas anteriormente as dificuldades de se trabalhar com a opinião pública e a impossibilidade de apreendê-la em sua totalidade. Essa dificuldade se acentua, sobretudo, quando consideramos a opinião pública como um “fervilhamento de opiniões particulares”²³². Logo, se é difícil afirmar que “a opinião pensa desta maneira”, mais difícil ainda é tentar compreender todos os motivos pelos quais, em determinado contexto histórico, o posicionamento da população muda em relação a algum tema.

O fenômeno que observamos no item anterior, de crescimento da oposição norte-americana à Guerra do Iraque ao longo dos anos, evidenciado pelas sondagens de opinião, possui causas múltiplas e distintas. Mesmo as pesquisas que questionam os entrevistados a respeito das razões pelas quais são avessos ao conflito possuem opções restritas e não nos permitem compreender inteiramente este processo.

No entanto, notamos através da análise das sondagens que o crescimento da oposição à guerra se relaciona fundamentalmente com os dados aos quais a população tem acesso. Antes da eclosão do conflito, a propaganda governamental sucede em “construir o caso” contra o Iraque, mobilizando amplamente o apoio de um público que, no entanto, contrariava em sua maioria o unilateralismo de Bush, ao exigir o respaldo da

²³⁰ O que pode ser constatado, por exemplo, através de análise das pesquisas do Instituto Gallup.

²³¹ CNN/Opinion Research Corporation Poll, disponível em: <http://www.pollingreport.com/iraq.htm>

²³² BECKER, Jean-Jacques. A opinião pública. In: REMOND, RENÉ (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.p. 185-211.

ONU. Ao longo do conflito, a opinião pública sofre transformações e a adesão à guerra entra em declínio, queda esta que coincide, em muitos momentos, com a divulgação de novas informações que contrariam o inicial discurso da administração – os resultados das investigações do Grupo de Supervisão do Iraque e da Comissão do 11 de setembro, por exemplo. Ao mesmo tempo, as duas tabelas exibidas mostraram como a posição favorável ou contrária à guerra, três anos após sua eclosão, estava vinculada diretamente à crença nas justificativas oficiais.

Diante disso, podemos inferir que a população, para posicionar-se sobre uma guerra, julga-a com base nas informações das quais dispõe. Embora tenhamos frisado o poder da propaganda governamental/midiática, esta não basta para consolidar opiniões, que não são imutáveis ou totalmente manipuláveis. Ao considerarmos que a sociedade julga a guerra, e a partir dessa avaliação manifesta seu apoio ou oposição, é necessário pensar sobre os critérios utilizados nesse julgamento. Nesse sentido, propomos aqui uma análise da opinião pública sobre a intervenção no Iraque com base na teoria da guerra justa, visto que seus pressupostos éticos e morais fundamentam julgamentos sobre as guerras desde a antiguidade.

A teoria da guerra justa deve ser concebida menos como uma doutrina e mais como uma tradição filosófica, já que o que se conhece como “teoria da guerra justa” abarca, na realidade, um conjunto de doutrinas distintas elaboradas ao longo do tempo²³³. No terreno das ideias, a reflexão sobre a justiça na guerra é tão antiga quanto as próprias guerras, já que desde a Antiguidade debatia-se sobre quais atos eram moralmente injustificáveis em um contexto de guerra, com base principalmente nas noções de honra e desonra²³⁴. Já as origens da teoria em si remontam à tradição religiosa e às ideias de Santo Agostinho (ainda que o filósofo latino Cícero tenha delineado, no século I A.C., alguns princípios jurídicos que se tornariam relevantes na formulação da noção de guerra justa). Na transição do século IV para o V, Santo Agostinho estabeleceu cinco critérios para que uma guerra fosse considerada justa e, nesse sentido,

²³³ GORRY, Jon. ‘Just War’ or Just War? The Future(s) of a Tradition. In: *Political Studies Association*. Oxford/Malden: Blackwell Publishers, 2000. p. 177-183.

²³⁴ JORDÃO, Marco Aurélio de Medeiros. *Bellum Justum: Problematizações e implicações éticas na conduta em guerra. Anais da XVI Semana de Humanidades do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte*, 2008.

admitiu a possibilidade de uma guerra ser moralmente justificável, definindo o ato de guerrear como uma extensão do ato de governar²³⁵.

Até o século XVI, a tradição baseou-se na doutrina judaico-cristã, em que se destaca a contribuição de São Tomás de Aquino. Aprofundando a teoria da guerra justa, Tomás de Aquino elaborou a chamada “doutrina do duplo efeito”, de acordo com a qual uma ação que gera consequências negativas não é sempre moralmente ilegítima. Baseando-se na ética cristã, que distingue os efeitos intencionais e os efeitos previsíveis de uma ação, Tomás de Aquino determinou alguns princípios segundo os quais um ato que gera implicações ruins pode ser considerado moralmente justificável: o ato deve ser bom em si; seus efeitos propositais devem ser bons, bem como a intenção daqueles que o executam; e os efeitos positivos devem ser superiores aos efeitos negativos²³⁶. Como veremos a seguir, a “doutrina do duplo efeito” tornou-se um importante componente da moderna teoria da guerra justa.

Ao longo do século XVI, a teoria da guerra justa sofreu uma gradual secularização, desvinculando-se da doutrina judaico-cristã. É no bojo desse processo que a guerra justa adquire caráter positivista e, posteriormente, jurídico. Isso se observou, por exemplo, na iniciativa de criação de instituições supranacionais responsáveis por, através de mediações diplomáticas, impedir a prática de crimes contra a humanidade. Hoje, essa tradição se manifesta tanto na existência de uma legislação internacional que visa à regulação de conflitos armados (destacando-se as determinações do Conselho de Segurança da ONU), quanto em alguns dos princípios norteadores dessas leis.

Uma vez que a teoria da guerra justa é formada por doutrinas diferentes entre si, não deve ser considerada monolítica e coesa. Entretanto, é possível afirmar que existem pelo menos alguns pontos de convergência entre essas diversas doutrinas que conformam a base da tradição da guerra justa. Em primeiro lugar, a teoria baseia-se na assumpção de que é possível que uma guerra seja justa, e de que há exemplos de guerras justas ao longo da história. Nesse sentido, a tradição nega um dos princípios da tradição

²³⁵ JORDÃO, Marco Aurélio de Medeiros. *Bellum Justum: Problematizações e implicações éticas na conduta em guerra. Anais da XVI Semana de Humanidades do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte*, 2008.

²³⁶ COSTA, Maria de Fátima Machado da. *Michael Walzer: A Teoria da Guerra Justa e o Terrorismo*. Dissertação de Mestrado, orientador: João Cardoso Rosas, Universidade do Minho, 2005.

pacifista, segundo o qual a guerra nunca pode ser boa e é sempre imoral, visto que implica necessariamente em elevado número de morte de seres humanos²³⁷.

Além de admitir a existência de guerras justas, a teoria também pressupõe a possibilidade de julgá-las. Mais do que isso, a tradição da guerra justa, na medida em que estabelece critérios para mensurar a legitimidade de uma guerra, demonstra ter caráter simultaneamente teórico e prático²³⁸. Embora suas origens se encontrem principalmente no campo da filosofia, a teoria da guerra justa foi se constituindo com base no contexto de conflitos ao longo da história com o objetivo de determinar alguns princípios norteadores das guerras, de forma a evitar, por exemplo, o uso de violência extrema nas batalhas. Logo, a teoria da guerra justa implica na diferenciação entre guerras justas e injustas, boas e más; distinção que deve ser feita de acordo com os critérios dessa teoria.

Os critérios constituídos pela teoria para julgar a guerra são essencialmente morais. Princípios morais básicos, como o direito à vida, a obrigação dos Estados de proteger seus cidadãos e a imoralidade da violência extremada encontram-se no cerne dessa tradição. Ao estabelecer critérios morais para julgar a legitimidade da guerra, a teoria nega também um dos fundamentos do realismo político, que postula que princípios éticos e morais não devem regular a relação entre os Estados, cuja ação é sempre amoral, movida por interesses egoístas e pelo desejo de mais poder, intrínseco aos Estados²³⁹.

Por fim, a teoria da guerra justa pressupõe que, em toda guerra, só há um lado moralmente certo. Esse componente da tradição, que se origina das ideias de Santo Agostinho, postula a impossibilidade de duas facções rivais em um conflito atenderem aos critérios legitimadores da guerra. No entanto, pondera-se que essa impossibilidade se refere à objetiva justiça da guerra; subjetivamente, é possível – e comum – que os dois lados acreditem estar travando uma guerra justa²⁴⁰.

Com base no que foi comentado aqui, a teoria da guerra justa pode ser considerada uma tentativa de conciliar, no campo das relações internacionais, o pacifismo liberal e o realismo político. De acordo com Jon Gorry, ela busca “(...)

²³⁷ COSTA, Maria de Fátima Machado da. *Michael Walzer: A Teoria da Guerra Justa e o Terrorismo*. Dissertação de Mestrado, orientador: João Cardoso Rosas, Universidade do Minho, 2005.

²³⁸ GORRY, Jon. ‘Just War’ or Just War? The Future(s) of a Tradition. In: *Political Studies Association*. Oxford/Malden: Blackwell Publishers, 2000. p. 177-183.

²³⁹ COSTA, Maria de Fátima Machado da. *Michael Walzer: A Teoria da Guerra Justa e o Terrorismo*. Dissertação de Mestrado, orientador: João Cardoso Rosas, Universidade do Minho, 2005.

²⁴⁰ COSTA, Maria de Fátima Machado da. *Michael Walzer: A Teoria da Guerra Justa e o Terrorismo*. Dissertação de Mestrado, orientador: João Cardoso Rosas, Universidade do Minho, 2005.

conciliar uma das características centrais da moralidade do senso comum, a proibição de se tirar vidas humanas, com um dos mais notáveis traços da história humana, a prevalência da guerra”²⁴¹. Assim, a defesa de direitos humanos e dos Estados, com base em princípios morais, explica tanto a admissão da possibilidade de guerras justas – já que, para serem consideradas legítimas, teriam que ser travadas *por e com* respeito a esses direitos – quanto o estabelecimento de limites éticos e morais para ação na guerra, que combate a amoralidade do realismo político.

A teoria da guerra justa subdivide-se com base em dois conceitos: o *jus ad bellum* (que significa justiça para a guerra) e o *jus in bello* (justiça na guerra). O primeiro deles julga a legitimidade da decisão de entrar em guerra, e o segundo avalia a justiça das atitudes em combate. E, para que uma guerra possa ser considerada justa, todos os princípios de ambos devem ser cumpridos. Michael Walzer, um dos principais expoentes da teoria na atualidade, explica essa divisão da seguinte forma:

A realidade da guerra é dividida em duas partes. A guerra é sempre julgada duas vezes: primeiro, com referência aos motivos que os Estados têm para lutar; o segundo, com referência aos meios que adotam. O primeiro tipo de julgamento é de natureza adjetiva: dizemos que uma determinada guerra é justa ou injusta. O segundo é de natureza adverbial: dizemos que a guerra é travada de modo justo ou injusto. Escritores medievais tornaram a diferença uma questão de preposição, fazendo a distinção entre *Jus ad Bellum*, a justiça do guerrear, e o *Jus in Bello*, a justiça no guerrear. Essas distinções gramaticais indicam questões profundas. *Jus ad Bellum* exige que façamos julgamentos sobre agressão e autodefesa. *Jus in Bello*, sobre o cumprimento ou a violação das normas costumeiras e positivas de combate²⁴².

O julgamento sobre a legitimidade da ida à guerra, *jus ad bellum*, avalia principalmente os políticos que optam pelo engajamento em um conflito. O *jus ad bellum* baseia-se em seis eixos principais, sendo o principal deles a “causa justa”. De acordo com este princípio, a causa de uma guerra deve sempre estar relacionada a uma agressão – ou deve ser travada em legítima defesa, quando a vítima procura se proteger de seus agressores, ou como resposta ou punição a um ato injusto de agressão. É nesse sentido que uma guerra não pode ter dois lados certos: na medida em que a “causa justa” baseia-se na teoria da agressão, sempre haverá o agressor (aquele que age

²⁴¹ No original, “(...) reconcile one of the central features of common-sense morality, the prohibition on the taking of human life, with one of the most striking features of human history, the prevalence of warfare”. GORRY, Jon. ‘Just War’ or Just War? The Future(s) of a Tradition. In: *Political Studies Association*. Oxford/Malden: Blackwell Publishers, 2000. p. 178 (tradução nossa).

²⁴² apud JORDÃO, Marco Aurélio de Medeiros. *Bellum Justum: Problematizações e implicações éticas na conduta em guerra*. *Anais da XVI Semana de Humanidades do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte*, 2008. p. 2.

primeiro) e o agredido (aquele que responde à agressão sofrida). Veremos a seguir que a teoria, na atualidade, sofreu uma reformulação de acordo com a qual, em alguns casos, pode ser justificável a preempção, desde que determinadas condições sejam contempladas.

Além da “causa justa”, a guerra deve ser travada também por um “motivo justo”, ou por uma “boa intenção”. Isso significa que a guerra deve ter finalidades boas, como a manutenção da paz, a defesa da vida e o combate ao mal. Segundo esse elemento da tradição, as guerras não podem ser um pretexto usado pelos Estados para alcançar outros objetivos que não aqueles declarados, e tampouco podem ter como finalidade a opressão dos povos ou o aumento do poder. Alguns defensores contemporâneos da teoria, a exemplo de Michael Walzer, relativizam este princípio, ponderando que não é ilegítima a existência de outros interesses – normalmente econômicos e políticos – na decisão de ir à guerra, tendo em vista que múltiplos interesses distintos estão envolvidos nessa decisão, e que seria deveras utópico exigir que um Estado agisse de maneira puramente altruísta²⁴³. Entretanto, de acordo com o autor, esses demais interesses não podem entrar em conflito com o princípio das boas intenções.

A guerra deve ser travada por uma entidade legal, ou “autoridade competente” – ou seja, os Estados ou as Nações Unidas – de forma a evitar atos de guerra por grupos privados. Além disso, deve haver necessariamente uma declaração pública e formal de guerra. Essa declaração formalizaria legalmente o confronto, e definiria as relações entre as duas partes em guerra e entre outras partes envolvidas.

Também se postula que a guerra deve ser o “último recurso” para resolução de um conflito, após esgotamento de todas as alternativas pacíficas e negociais. Os Estados devem buscar outras vias, como mediações da ONU, negociações, sanções econômicas, etc. Conforme pondera Walzer, que concorda com esse princípio, o “último recurso” é essencial, mas não pode ser interpretado de forma literal. Não há como provar que a guerra é de fato o último recurso; sempre há algo mais a ser tentado, ou pode-se protelar mais um pouco a declaração de guerra. Por isso, se levado ao pé da letra, o requisito acaba por “(...) tornar a guerra moralmente impossível, porque nunca poderemos saber quando atingimos o momento em que não é possível dilatar mais o

²⁴³ WALZER, Michael. *Just and Unjust Wars: A Moral Argument with Historical Illustrations*. New York: Basic Books, 2006.

prazo”²⁴⁴. Mesmo diante dessa dificuldade de definição, o critério estabelece necessariamente que, antes de uma intervenção armada, outras (muitas) alternativas de resolução tenham sido tentadas, e que a falência destas tenha tornado outras soluções virtualmente impossíveis.

Por fim, o *jus ad bellum* pressupõe a existência de uma perspectiva razoável de sucesso, e que os custos de guerra previstos (sobretudo de vidas humanas) seja pequeno comparado aos benefícios que esta proporcionará. Como dissemos anteriormente, a teoria da guerra justa tem como fundamento o direito à vida. Portanto, antes de uma intervenção armada, o Estado ou organização que a empreende deve fazer um cálculo sobre as perdas que esta significará. Primeiramente, ele não deve dar continuidade à decisão de se engajar no conflito se suas previsões apontarem a vitória como algo improvável. Além disso, deve ser feita uma confrontação entre as previsões de custos da ação e de retornos positivos obtidos com a ação, e a guerra só deve ser levada adiante quando os primeiros forem inferiores aos segundos. Vale frisar que, para além das frequentes críticas à mensuração de vidas humanas (como julgar quantas vidas podem ser sacrificadas para se atingir determinado objetivo?) esse requisito demonstra sua falibilidade justamente por conta dos inúmeros exemplos históricos em que os cálculos sobre perdas mostraram-se totalmente equivocados: caso do Vietnã e da Guerra do Iraque.

A segunda subdivisão da teoria da guerra justa, o *jus in bello*, procura julgar a legitimidade das ações e meios empregados em combate. A justiça na guerra é analisada a partir de dois eixos principais: o princípio da discriminação, que propõe a distinção entre alvos militares legítimos e ilegítimos, e o princípio da proporcionalidade, que avalia os limites da violência exercida contra o inimigo. Assim, embora a teoria pressuponha que ambas as partes envolvidas no conflito têm direito de matar, postula também que deve haver critérios sobre quem atacar e que meios usar no ataque.

De acordo com a tradição, para que uma guerra seja considerada justa é necessário que os combatentes discriminem os alvos legítimos dos não legítimos de acordo com a natureza das vítimas. O princípio da discriminação, cuja função é basicamente impedir que as guerras se tornem massacres, prevê a imunidade dos não combatentes e daqueles incapazes de combater. Nesse sentido, civis, mulheres, crianças, idosos, feridos e prisioneiros de guerra não devem ser vítimas de ações violentas por

²⁴⁴COSTA, Maria de Fátima Machado da. *Michael Walzer: A Teoria da Guerra Justa e o Terrorismo*. Dissertação de Mestrado, orientador: João Cardoso Rosas, Universidade do Minho, 2005. p. 164.

parte dos beligerantes e, para que uma guerra seja legítima, toda operação militar deve levar em conta essa discriminação (ou seja, as ações militares devem ser julgadas com base em critérios morais). Ataques intencionais contra alvos “imunes”, que deveriam ser poupados de qualquer ato de guerra, são ilegítimos e vão de encontro à teoria da guerra justa.

A experiência das guerras ao longo do tempo atesta ser virtualmente impossível evitar inteiramente a morte de civis, especialmente em combates urbanos ou em áreas mais populosas. Diante disso, alguns teóricos combinam ao princípio da discriminação a doutrina do duplo efeito consagrada por São Tomás de Aquino, de acordo com a qual nem toda ação militar que acarreta a morte de civis é injusta²⁴⁵. Segundo a doutrina, se a intenção do ato for boa, se os responsáveis procurarem ao máximo minimizar os impactos negativos e se os efeitos positivos superarem as consequências negativas, então o ato não deve ser considerado ilegítimo. Maria de Fátima Costa usa o seguinte exemplo para tratar da doutrina do duplo efeito: o bombardeio de uma fábrica de armamentos localizada em meio urbano, mesmo que implique necessariamente a morte de civis, pode ser justificado, desde que se busque atenuar ao máximo os danos à população. Já os bombardeios indiscriminados de cidades, mesmo que visem acelerar a capitulação do inimigo, jamais podem ser considerados legítimos²⁴⁶.

Enquanto o princípio da discriminação busca distinguir quem deve ser alvo das ações militares em uma guerra, o princípio da proporcionalidade visa estabelecer limites para a violência perpetrada contra os alvos legítimos, ou seja, contra o exército inimigo. A tradição da guerra justa postula que a violência infundida nunca deve ser superior à necessária para obtenção dos objetivos. Dessa forma, o princípio visa inibir o comportamento antiético, a violência gratuita e a perversidade contra os soldados do outro Estado beligerante. Se a violência não contribuir para a vitória, não deve ser perpetuada, não só devido a critérios morais, mas também por razões práticas: usualmente, quanto maior é o ódio do inimigo, maiores são os custos humanos da guerra.

Os princípios do *jus ad bellum* e do *jus in bello* explicitados nas páginas anteriores norteiam a legislação internacional sobre guerras. O *jus in bello*, por exemplo, é uma parte fundamental do “direito internacional humanitário” desde que a

²⁴⁵COSTA, Maria de Fátima Machado da. *Michael Walzer: A Teoria da Guerra Justa e o Terrorismo*. Dissertação de Mestrado, orientador: João Cardoso Rosas, Universidade do Minho, 2005.

²⁴⁶COSTA, Maria de Fátima Machado da. *Michael Walzer: A Teoria da Guerra Justa e o Terrorismo*. Dissertação de Mestrado, orientador: João Cardoso Rosas, Universidade do Minho, 2005.

busca por garantia dos direitos humanos em tempos de guerra levou à elaboração da primeira Convenção de Genebra, em 1864. Esta se dedicava principalmente à proteção dos feridos e enfermos, bem como garantia aos hospitais e ambulâncias militares, identificados pelo símbolo da cruz vermelha com o fundo branco, condição de neutralidade. No início do século XX, realizaram-se mais duas Convenções de Genebra: a primeira delas (1906) estendia os princípios da primeira convenção aos conflitos travados no mar, já a segunda (1929) abordava especificamente o caso dos prisioneiros de guerra.

Desde o século XIX, portanto, o princípio do *jus in bello* orienta o direito internacional sobre guerras. Mas foi no contexto do fim da Segunda Guerra Mundial, e do reconhecimento das atrocidades cometidas durante o conflito, que a noção de “crime de guerra” foi inserida nas Convenções de Genebra. Em 1949, as três deliberações anteriores foram revisadas e reunidas a uma quarta convenção, cuja temática central era a proteção dos civis e militares fora de combate (feridos, prisioneiros ou desertores) em tempos de guerra. Os contemplados pela Convenção não podem ser vítimas de homicídio voluntário, tortura, prisão sem julgamento, experiências científicas, deportação ou serem feitos reféns. Visto isso, podemos afirmar que a atual legislação internacional sobre guerras baseia-se no *jus in bello*, sobretudo no princípio da discriminação.

Por outro lado, na Carta das Nações Unidas, elaborada em 1945, estão presentes os principais elementos do *jus ad bellum*. O documento tem como uma de suas bases fundamentais o princípio da proibição do uso da força na resolução de conflitos, pilar do direito internacional. De acordo com a Carta, as partes (Estados) envolvidas em qualquer tipo de controvérsia que possa constituir ameaça à segurança internacional devem tentar solucionar o conflito através de negociações, mediações ou outras soluções pacíficas, respeitando-se a doutrina do “último recurso”. Além disso, o documento vai ao encontro do princípio da “causa justa”, ao postular que intervenções armadas só podem ocorrer em casos de legítima defesa, ou seja, quando há um ato de agressão ou ameaça iminente.

A partir da análise dos principais elementos da teoria da guerra justa, sobretudo daqueles que compõe o *jus ad bellum*, é possível compreender melhor a crescente oposição à Guerra do Iraque entre os norte-americanos. Isso porque, com base nos elementos da tradição, podemos argumentar que a Guerra do Iraque não pode ser considerada uma guerra justa, nem de acordo com seus aspectos jurídicos nem com base

em princípios morais. Além de demonstrar o desrespeito à legislação internacional por parte dos Estados Unidos e de seus aliados, que optam pela intervenção armada unilateralmente, sem respaldo do Conselho de Segurança das Nações Unidas, a Guerra do Iraque fere os princípios básicos da tradição da guerra justa.

O mais importante princípio do *jus ad bellum*, a “causa justa”, é provavelmente o mais contrastante com a realidade da Guerra do Iraque. Esta não foi motivada por uma agressão externa, critério estabelecido pela teoria da guerra justa para legitimar uma intervenção, e sim se baseou no conceito de preempção. O documento “Estratégia de Segurança Nacional dos EUA”, publicado menos de um ano antes do início da guerra, demonstra justamente a intenção dos Estados Unidos de agir à revelia das regras previstas pelas Nações Unidas para impedir agressões externas, com a justificativa de que havia a necessidade de adaptar as regras às especificidades da ameaça terrorista na contemporaneidade.

Além disso, a definição de preempção que perpassa o documento não é a de ação militar que responde a um “ataque iminente”, como prevista na legislação internacional. De acordo com Michael Walzer, o que ele intitula “paradigma legalista” (cujas características vão ao encontro dos princípios da teoria da guerra justa) só prevê a legitimidade de ações armadas em casos de autodefesa ou resposta a um ataque armado iminente²⁴⁷. Diante disso, a intervenção norte-americana no Iraque não poderia ser legitimada e nem sequer obedece aos critérios que tradicionalmente norteiam a preempção, visto que a definição de preempção no documento “Estratégia de Segurança Nacional dos EUA” legitima ataques antecipatórios mesmo na ausência de evidências sobre intenção de agressão²⁴⁸.

Embora a tradição da guerra justa defenda que atos de guerra só são justificáveis em casos de agressão, atualmente há teóricos vinculados a essa tradição argumentando

²⁴⁷ WALZER, Michael. *Just and Unjust Wars: A Moral Argument with Historical Illustrations*. New York: Basic Books, 2006.

²⁴⁸ É nesse sentido que muitos autores rechaçaram o uso do termo preempção para justificar a invasão do Iraque em 2003. Michael Walzer, em um artigo que data de setembro de 2002, argumentava que a guerra que se delineava não podia ser justificada pela preempção, visto que não havia base alguma para se esperar um ataque iraquiano em um futuro próximo. O fato de que a ameaça era muito distante tornaria essa guerra preventiva, e não preemptiva (e, nesse sentido, nem justa nem necessária). Já Noam Chomsky e W Scholtz defendiam que a doutrina preemptiva de Bush nada mais era do que um eufemismo (ou disfarce) para agressões diretas. WALZER, Michael. No Strikes: Inspectors Yes, War No. *The New Republic*, 30 de setembro de 2002. CHOMSKY, Noam. An Hour With Noam Chomsky on Iraq, War Profiteers & The Media. Transcrição de palestra na Universidade de Columbia, em 20 de novembro de 2003. A transcrição completa encontra-se disponível em: http://www.democracynow.org/2003/12/26/an_hour_with_noam_chomsky_on. SCHOLTZ, W. The Changing Rules of *Jus ad Bellum*: Conflicts in Kosovo, Iraq and Afghanistan. *Potchefstroom Electronic Law Journal*. North-West University, vol.7, issue 2, 2004.

que, em alguns casos, pode ser justificável a preempção, ou seja, a ação militar anterior a um ataque. Michael Walzer, em sua obra clássica sobre o tema²⁴⁹, argumenta que a antecipação pode ser legítima inclusive em casos em que a ameaça do adversário não for iminente, pois haveria situações concretas em que quanto mais tempo o Estado demora a responder a ameaça, mais fortalecido militarmente está o inimigo. Assim, a posição de Walzer diferencia-se da consagrada na tradição da guerra justa (que advoga a necessidade da “causa justa”), na medida em que ele propõe uma revisão do “paradigma legalista” de forma a ampliar a legitimidade da preempção²⁵⁰.

Contudo, o autor defende que a ação preemptiva deve necessariamente obedecer a algumas condições. Segundo Michael Walzer, primeiros ataques podem ocasionalmente ser justificados antes do momento de ataque iminente, quando se atinge um ponto de “suficiente ameaça”. Para que se alegue a necessidade de preempção, três condições necessitam ser contempladas: deve existir “(...) uma intenção manifesta de ferir, um grau de preparação ativa que torna essa intenção positivamente perigosa, e uma situação geral na qual esperar, ou fazer qualquer outra coisa que não lutar, aumenta significativamente o risco”²⁵¹.

O posicionamento de Michael Walzer, que difere daquele usualmente defendido pela tradição da guerra justa, foi exposto com objetivo de esclarecer que, mesmo de acordo com essa visão mais ampla de preempção proposta pelo autor, a Guerra do Iraque não pode ser considerada uma guerra justa do ponto de vista da “causa justa” (isso é inclusive defendido por Walzer em um artigo anterior à guerra²⁵²). Não só não houve agressão por parte do Iraque para legitimar a invasão, como também é sensato argumentar que as três condições supracitadas não foram contempladas.

²⁴⁹ WALZER, Michael. *Just and Unjust Wars: A Moral Argument with Historical Illustrations*. New York: Basic Books, 2006.

²⁵⁰Esse aspecto da obra de Walzer é severamente criticado por Noam Chomsky em sua crítica de *Just and Unjust Wars: A Moral Argument with Historical Illustrations*. O fundamento da crítica de Chomsky é que todo o argumento de Walzer sobre a legitimidade da antecipação em casos em que há “suficiente ameaça” baseia-se em um único exemplo, a Guerra dos Seis Dias entre Israel e Egito, na qual Israel foi responsável pelo primeiro ataque. Segundo Chomsky, Walzer parece querer adaptar a teoria a esse caso em específico, fornecendo uma abordagem parcial e carente de fundamentação histórica do conflito, o que ficaria evidente na comparação do “desafio” egípcio a Israel com as conquistas nazistas (no sentido em que ambos seriam exemplos irrefutáveis de agressões que justificam a ida à guerra). CHOMSKY, Noam. An exception to the rules. *Inquiry*, 17 de abril de 1978.

²⁵¹No original, “(...) a manifest intent to injure, a degree of active preparation that makes that intent a positive danger, and a general situation in which waiting, or doing anything other than fighting, greatly magnifies the risk”. WALZER, Michael. *Just and Unjust Wars: A Moral Argument with Historical Illustrations*. New York: Basic Books, 2006. p. 81 (tradução nossa).

²⁵² WALZER, Michael. No Strikes: Inspectors Yes, War No. *The New Republic*, 30 de setembro de 2002.

Conforme argumenta William Galston, Saddam Hussein poderia ser considerado uma ameaça para os países vizinhos, mas jamais para os Estados Unidos, e a intenção de Hussein de atacar o país era algo extremamente questionável²⁵³. As duas outras condições eram ainda mais problemáticas: não havia provas de uma “preparação ativa” do Iraque, visto que o elemento que estava no cerne do discurso oficial, a posse de armas de destruição em massa, tinha evidências escassas e que posteriormente se mostrariam inverdadeiras; tampouco se podia argumentar que esperar ou buscar outras formas de resolução do conflito aumentava o risco: exemplo disso é a inicial negação, por parte da administração Bush, da oferta de Saddam Hussein de readmitir os inspetores da ONU antes do início do conflito²⁵⁴.

Vale frisar que, embora hoje possamos avaliar que Saddam não constituía uma ameaça para os Estados Unidos, o fazemos tendo em mente, por exemplo, os resultados obtidos pelo Grupo de Supervisão do Iraque, que não encontraram armas de destruição em massa em sua busca no Iraque. Em uma análise feita nos dias atuais, fica evidente que o princípio da “causa justa” não foi contemplado, mas é provável que boa parte da população estadunidense só tenha tido essa percepção ao longo da guerra. Como já foi exposto aqui, a extensiva campanha da administração levou a maioria da população a acreditar na posse das armas de destruição em massa e na vinculação de Hussein com o 11 de setembro. Portanto, é sensato inferir que, antes da guerra, os norte-americanos acreditavam que a intervenção era empreendida por uma causa justa, e que essa crença se mudou ao longo do conflito diante da ausência de evidências que corroborassem as justificativas governamentais.

De acordo com essa linha de pensamento, o princípio do “último recurso” também não foi respeitado na intervenção norte-americana no Iraque. Enquanto era discutível se Saddam Hussein constituía ou não uma ameaça, fato é que certamente não era uma ameaça iminente. Se fosse, os Estados Unidos não teriam tido tempo de construir uma campanha de justificação da guerra durante os seis meses que a antecederam. Além disso, as inspeções por armas da ONU (feitas pela Comissão de Monitoramento, Verificação e Inspeção das Nações Unidas) foram retomadas em novembro de 2002 e, de acordo com a introdução do relatório por eles entregue duas semanas antes dos primeiros bombardeios a Bagdá, os inspetores estavam encontrando

²⁵³ GALSTON, William. The Perils of Preemptive War. *Philosophy & Public Policy Quarterly*. Universidade de Maryland, vol. 22, n° 4, 2002.

²⁵⁴ WALZER, Michael. No Strikes: Inspectors Yes, War No. *The New Republic*, 30 de setembro de 2002.

menos dificuldades em sua investigação e maior cooperação por parte do Iraque do que durante toda a década de 1990 e poderiam resolver as principais tarefas de desarmamento dentro de alguns meses²⁵⁵.

Em relação à obrigatoriedade de declaração de guerra por parte de uma “autoridade competente”, pode-se argumentar que esse critério é e não é cumprido simultaneamente. Por um lado, quem se engaja na guerra é o Estado norte-americano com outros Estados aliados, que constituiriam, segundo a tradição, autoridades competentes. Contudo, a intervenção não conta com o apoio do Conselho de Segurança das Nações Unidas, a quem os Estados Unidos haviam recorrido no ano anterior para exigir o retorno das inspeções. Nesse sentido, embora seja uma guerra declarada por um Estado, isso é feito unilateralmente e sem respaldo da organização internacional da qual os EUA são um país membro. Uma minoria de países membros do Conselho de Segurança apoiou a intervenção militar para desarmamento e, segundo Kofi Annan (Secretário-Geral da ONU à época), a guerra foi considerada ilegal de acordo com o que é estabelecido na Carta das Nações Unidas²⁵⁶. Diante disso, é virtualmente impossível defender que a Guerra do Iraque respeitou integralmente o princípio da “autoridade competente”.

A adequação do critério do “motivo justo” ou da “boa intenção” na Guerra do Iraque não será avaliada neste trabalho. Essa opção se deve ao fato de que, por um lado, esse princípio da teoria da guerra justa é de difícil apreensão. Enquanto os discursos oficiais invariavelmente justificam os conflitos com base na preservação da paz e na luta contra o mal, as análises sobre os benefícios políticos e econômicos das guerras usualmente demonstram como alguns grupos específicos – partidos políticos, empresas privadas, etc. – se beneficiam dessas. Por outro lado, o debate sobre as reais motivações para a intervenção norte-americana no Iraque é muito controverso e apaixonado, principalmente tendo em vista o quão recente é esse tema. Desse modo, não abordar esse princípio parece-nos prudente, visto que qualquer tentativa de análise de nossa parte poderia tratar superficialmente uma questão extremamente complexa²⁵⁷.

²⁵⁵ A introdução pode ser lida em: <http://www.un.org/depts/unmovic/SC7asdelivered.htm>

²⁵⁶ Parte da entrevista com Kofi Annan feita pela rede *BBC* pode ser lida em: http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/3661640.stm

²⁵⁷ Sobre essa questão, sugerimos dois textos utilizados neste trabalho. Em “Lições de Guerra: o Iraque e o Terrorismo na Era da Assimetria Global”, Francisco Carlos Teixeira da Silva enumera quais seriam os objetivos políticos imediatos dos Estados Unidos que levaram à deflagração do conflito. Douglas Kellner, em “Bushspeak and the Politics of Lying: Presidential Rhetoric in the “War on Terror”, parte do princípio de que eventos complexos na história sempre têm múltiplas causas, e procura esclarecer quais seriam as pautas ocultas da administração Bush em relação ao Iraque. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Lições

Os últimos dois elementos do *jus ad bellum* determinam a necessidade de razoável perspectiva de sucesso com o empreendimento e que os custos antecipados de guerra sejam inferiores às vantagens por ela ocasionadas. Conquanto se acreditasse, antes do início do conflito (e em seus primeiros meses de duração), que esses critérios seriam facilmente contemplados – crença esta que era partilhada pela maioria da população, da administração e dos intelectuais – o desenrolar da Guerra do Iraque surpreendentemente comprovou o contrário.

Francisco Carlos Teixeira da Silva analisa o confronto entre Estados Unidos e Iraque como sendo composto por duas guerras distintas²⁵⁸. A primeira delas, travada entre 09 de abril e 01 de maio de 2003 (data do vitorioso discurso “Mission Accomplished” de Bush, que mostra como a administração estava segura de que as operações de combate haviam terminado e que a ocupação militar transcorreria sem grandes conflitos), teria sido um grande sucesso estadunidense. Em poucos dias, o regime baasista havia sido derrotado e a capital, Bagdá, conquistada.

Contudo, durante o mês de maio de 2003 teve início uma segunda guerra: a resistência iraquiana. Enquanto a guerra travada em abril se caracterizou por um intenso uso de tecnologia, golpes rápidos e investidas maciças contra os alvos inimigos (que possibilitaram a tomada de Bagdá), a partir de maio, o conflito tornou-se uma guerra assimétrica, na qual o adversário iraquiano, ciente de sua inferioridade militar e tecnológica, passou a recorrer a meios não convencionais – sequestros, atentados terroristas contra alvos civis, etc. – para minar a “vontade política” estadunidense. Segundo Francisco Carlos, os norte-americanos cometeram um erro crasso ao subestimar “(...) o sentimento nacional iraquiano, a força de coesão da religião islâmica e a possibilidade de caos derivado da dissolução do Estado baasista, em especial da polícia e das forças armadas”²⁵⁹. Assim, quando teve início a resistência nacional no Iraque, a administração se deparou com uma situação inesperada, na qual “(...) não era

de Guerra: o Iraque e o Terrorismo na Era da Assimetria Global. In: SOARES, Luiz Carlos e SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Reflexões sobre a Guerra*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010. KELLNER, Douglas. Bushspeak and the Politics of Lying: Presidential Rhetoric in the “War on Terror”. *Presidential Studies Quarterly*, v. 37, 12/2007. p 622-645.

²⁵⁸SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Lições de Guerra: o Iraque e o Terrorismo na Era da Assimetria Global. In: SOARES, Luiz Carlos e SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Reflexões sobre a Guerra*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

²⁵⁹SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Lições de Guerra: o Iraque e o Terrorismo na Era da Assimetria Global. In: SOARES, Luiz Carlos e SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Reflexões sobre a Guerra*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010. p. 89.

possível um *Plano B*, simplesmente porque a situação de resistência não deveria existir, não estava nos cálculos da Doutrina Rumsfeld”²⁶⁰.

Desse modo, a inicial perspectiva de sucesso estadunidense se mostrou totalmente falha. A missão de combate, que seria relativamente rápida, durou mais de sete anos (até agosto de 2010), enquanto a ocupação se estendeu até o fim de 2011. A previsão de número reduzido de baixas, pilar da Doutrina Rumsfeld, também foi equivocada: de acordo com o Departamento de Defesa dos EUA, a operação *Iraqi Freedom* gerou um total de 4.422 mortes de norte-americanos em serviço, e quase 32 mil feridos²⁶¹. A quantidade de casos de estresse pós-traumático durante o período também é notável: entre 2002 e 2012, foram registrados mais de 100 mil casos de pessoas que foram diagnosticadas com a doença e que participaram de operações no Iraque ou no Afeganistão²⁶². Ademais, embora seja difícil precisar a quantidade de dinheiro investido na guerra (sobretudo quando estamos falando de um país que investe mais em defesa do que todos os países da OTAN juntos, somados à China e Rússia), só o fato de a guerra durar muito mais do que previsto inicialmente já é suficiente para inferirmos que os gastos foram extremamente volumosos²⁶³.

Dessa forma, tanto o princípio de perspectiva razoável de sucesso quanto a determinação de que os custos da guerra devem ser inferiores a seus benefícios não foram contemplados durante a Guerra do Iraque. A reação da população a isso se evidencia, por exemplo, nas sondagens de opinião que questionam se a intervenção valeu ou não seus custos: a partir do início de 2004, as pesquisas consultadas mostram respostas majoritariamente negativas às perguntas desse tipo²⁶⁴.

²⁶⁰SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Lições de Guerra: o Iraque e o Terrorismo na Era da Assimetria Global. In: SOARES, Luiz Carlos e SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Reflexões sobre a Guerra*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010. p. 79. De acordo com o autor, a Doutrina Rumsfeld seria um novo modelo de guerra dos Estados Unidos no século XXI, pautado pela máxima “velocidade (no sentido de intensificação tecnológica) supera massa”. Segundo a doutrina, o uso intensivo de tecnologia substituiria o *manpower*, gerando a superação da “Síndrome do Vietnã” (na medida em que diminuiria o número de baixas norte-americanas) e garantindo aos EUA a possibilidade de assegurar seus objetivos políticos através de meios militares.

²⁶¹Dados disponíveis em: <http://www.defense.gov/news/casualty.pdf>. Esses dados tratam apenas de baixas de norte-americanos. Quando analisamos os dados sobre mortes de civis iraquianos, nos deparamos com números muito mais espantosos: de acordo com o projeto “Costs of War”, da Universidade de Brown, teriam morrido entre 123 e 134 mil civis iraquianos durante o conflito. Fonte: <http://costsofwar.org/article/iraqi-civilians>

²⁶²Pesquisa realizada por Hannah Fischer, especialista do Serviço de Pesquisa do Congresso. Publicada em: <http://www.fas.org/sgp/crs/natsec/RS22452.pdf>. Optamos por utilizar dados referentes à guerra do Iraque e do Afeganistão porque, no caso do estresse pós-traumático, é difícil separar os veteranos desses dois conflitos, visto que muitos soldados serviram nos dois países.

²⁶³O projeto “Costs of War” estima que os gastos com as guerras do Afeganistão e do Iraque seriam de mais de 3 trilhões de dólares. Fonte: <http://costsofwar.org/article/economic-cost-summary>

A averiguação do respeito aos princípios do *jus ad bellum* na Guerra do Iraque nos permite concluir que ao menos a maioria desses critérios não foi devidamente contemplada. Na análise aqui proposta, priorizaremos esses elementos do *jus ad bellum*, que buscam regular a legitimidade da ida à guerra, por considerarmos que o não cumprimento desses princípios – a causa justa, o último recurso, a perspectiva de sucesso, etc. – fundamentou o crescimento da oposição à guerra ao longo dos anos. Em nosso entendimento, o crescente declínio do apoio à intervenção, evidenciado pelas sondagens de opinião, está mais relacionado aos elementos do *jus ad bellum* do que aos do *jus in bello* no caso da Guerra do Iraque.

Contudo, há que se destacar que houve um momento em especial na guerra em que o descumprimento das regras do *jus in bello* (e, por conseguinte, das Convenções de Genebra) escandalizou todo o mundo: o caso do presídio de Abu Ghraib. Em 27 de abril de 2004, foi ao ar em um programa da rede CBS a primeira grande cobertura midiática das agressões a prisioneiros iraquianos em Abu Ghraib. No programa, foram exibidas fotografias que retratavam variados tipos de tortura e abusos praticados por soldados estadunidenses contra os iraquianos, em uma clara violação da proteção a prisioneiros prevista nas Convenções de Genebra e do princípio de discriminação da teoria da guerra justa. Nas semanas e meses seguintes, outras redes de comunicação veicularam as perturbadoras fotografias, gerando repúdio nacional e internacional, especialmente no Oriente Médio. Enquanto isso, membros da administração comentavam o ocorrido como um incidente isolado, cometido por algumas “maçãs podres”, que não representavam a América. No momento em que o Bush finalmente pediu desculpas pelo ocorrido, sua declaração foi de que sentia muito pelas humilhações sofridas pelos iraquianos e por suas famílias, mas que também sentia muito que as pessoas que viam aquelas imagens não entendiam a verdadeira natureza e coração da América²⁶⁵.

Isso não significa, evidentemente, que Abu Ghraib foi o único caso em que o critério da discriminação não foi respeitado na Guerra do Iraque ou tampouco o mais grave²⁶⁶. A conquista de Fallujah, por exemplo, foi marcada por graves violações da exigência de discriminação de civis – o hospital geral da cidade foi tomado (em ato que,

²⁶⁵ SONTAG, Susan. What have we done? *The Guardian*, 24 de maio de 2004.

²⁶⁶ De acordo com o analista iraquiano Yahia Said, as fotos de Abu Ghraib não haveriam causado enorme comoção no Iraque porque casos semelhantes – de abusos, tortura e estupros coletivos em prisões controladas pelas forças de coalizão – eram tão conhecidos entre iraquianos que Abu Ghraib não se apresentava como exceção. Segundo Said, a tomada de Fallujah gerou muito mais revolta entre a população do que as denúncias do que ocorreu na prisão de Abu Ghraib. *AsiaNews.it*, 15 de maio de 2004. Disponível em: <http://www.asianews.it/index.php?l=en&art=791&size=>

de acordo com Noam Chomsky, constitui crime de guerra não só de acordo com as Convenções de Genebra, mas também com a Lei de Crimes de Guerra dos EUA de 1996²⁶⁷), os civis homens foram impedidos pelo Exército norte-americano de fugir da cidade, e diversos depoimentos e evidências médicas sugeriram o uso de fósforo branco e de uma variante de Napalm contra os iraquianos. Entretanto, o episódio do presídio foi mais ostensivamente veiculado pela mídia, e o impacto das fotografias – que, de acordo com Susan Sontag, têm poder insuperável de determinar como grandes conflitos são julgados e lembrados²⁶⁸ – contribuíram para transformar Abu Ghraib no caso o mais emblemático de violência contra “imunes” na Guerra do Iraque.

Assim, a longevidade e importância da tradição da guerra justa, bem como sua vinculação primeiramente à doutrina judaico-cristã e posteriormente ao direito humanitário internacional, tornam possível argumentar que os princípios norteadores da teoria influenciam consideravelmente o julgamento das pessoas sobre um conflito. Embora não seja consensualmente aceita (é combatida, por exemplo, pelo realismo político e o pacifismo), a teoria da guerra justa tem grande relevância na composição do mito da guerra, especialmente por se manifestar na legislação internacional sobre conflitos armados. Nesse sentido, pareceu-nos importante traçar uma análise das mudanças na opinião pública sobre a Guerra do Iraque à luz da teoria da guerra justa, visto que o trabalho com as sondagens demonstrava que o crescimento da oposição à intervenção se relacionava, em grande medida, à falência dos critérios estabelecidos por essa tradição.

²⁶⁷ CHOMSKY, Noam. *Ambições Imperiais: o mundo pós-11/09 em entrevistas a David Barsamian*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

²⁶⁸ SONTAG, Susan. What have we done? *The Guardian*, 24 de maio de 2004.

Capítulo 3: Os filmes de ficção sobre a Guerra do Iraque

3.1. Cinema e Guerra nos Estados Unidos

Desde a Primeira Guerra Mundial, cinema e guerra têm sido fenômenos interpenetráveis. Segundo Francisco Carlos Teixeira da Silva, as guerras e o cinema “(...) criaram, desde o seu primeiro encontro, uma estreita relação, transformando o tema bélico em um espetáculo por excelência”²⁶⁹. Por um lado, o cinema foi usado por Estados em guerra ao longo da história como ferramenta de propaganda governamental, como ocorreu, por exemplo, durante a Primeira Guerra Mundial, durante as décadas de 30 e 40 (com seu uso no sistema de propaganda nazifascista), entre outros. Por outro lado, o cinema também foi instrumento de crítica e de luta política, sendo uma forma de realizadores contrários às guerras manifestarem-se contra o governo e as políticas intervencionistas de diversos países. O cinema, assim, pode ser considerado um canal de enunciação de posicionamentos e sujeitos distintos (e concorrentes) sobre as guerras.

Quando falamos de cinema e guerra, portanto, fica latente a questão (já abordada neste trabalho) de que o cinema é um agente da história. Seu uso como propaganda, por exemplo, demonstra a percepção de grupos políticos diversos de que o cinema age: ele tem o poder de mobilizar a opinião pública a favor de ou contra determinados indivíduos, políticas, etc. Para além da noção de cinema como representação – como uma forma de produção e prática cultural que exprime traços do imaginário de uma sociedade em determinada época – o filme deve também ser compreendido como algo que, sendo produto de determinadas relações sociais e em sua relação com as demais esferas da vida humana, tem o poder de gerar transformações e criar novos processos sociais. Desse modo, conforme argumenta Michele Lagny, “o Cinema não é apenas uma prática social, como também um gerador de práticas sociais”²⁷⁰.

Os primeiros “filmes de guerra” da história do cinema foram produzidos com o intuito de promover a celebração do heroísmo e bravura nacional. Os ingleses foram os pioneiros em fazer esse uso ufanista do cinema, durante a Primeira Guerra Mundial, sendo imediatamente seguidos pelos alemães. Contudo, poucos anos depois surgiram também as primeiras produções que se opunham à guerra adotando uma perspectiva

²⁶⁹SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Guerra e cinema: um encontro no tempo presente. Niterói: *Revista Tempo*, vol.13, no. 16, 2004.

²⁷⁰apud VALIM, Alexandre Busko. *Imagens Vigradas: Uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria*. Tese de Doutorado, orientadora: Ana Maria Mauad. Niterói: PPGH/UFF, 2006. p.27.

pacifista, a exemplo de *Nada de Novo no Front* (Lewis Milestone, 1930) e *A Grande Ilusão* (Jean Renoir, 1937)²⁷¹.

De maneira geral, todos os conflitos de grande porte ocorridos após a Primeira Guerra Mundial produziram um conjunto de filmes heterogêneos a respeito deles. No caso dos Estados Unidos, é principalmente a partir da Segunda Guerra Mundial (com a sequência de filmes intitulada *Por que lutamos?*, produzida por Frank Kapra entre 1942 e 1945 a pedido do governo norte-americano após o ataque a Pearl Harbour, e também com os vários filmes sobre a Guerra no Pacífico que surgem no mesmo período)²⁷², que a temática da guerra se torna elemento não apenas constante, mas fundamental do cinema norte-americano.

Segundo Ana Paula Spini, devemos pensar o cinema “como uma das formas de manifestação da identidade nacional norte-americana, como um importante canal de elaboração das mazelas da nação e da celebração de seus grandes feitos”²⁷³. De fato, as representações contidas nos filmes ajudam a construir sentidos de identidade, passado e presente de uma sociedade; dessa forma, tais produções “fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões no mundo hoje”²⁷⁴. No caso do cinema de guerra, os filmes cumpriram tanto o papel de exaltar as conquistas e virtudes nacionais, como de dar um sentido às feridas sofridas ao longo da história.

Já argumentamos neste trabalho que a guerra é um mito constitutivo da sociedade norte-americana, mito este que pressupõe sacrifício, união e comprometimento por parte de toda a nação. Ainda segundo Spini,

O mito da guerra na sociedade norte-americana é investido de poesia e religiosidade, em que passado e presente se fundem na imagem de homens honrados, corajosos e fiéis unidos na defesa da liberdade e da democracia. A guerra pressupõe dor, sofrimento e perda, que uma vez inseridos na narração mítica da nação, ao contrário de torná-la insuportável, torna-a ainda mais poética e sagrada. A iminência da perda da vida humana confere aos que vão à guerra uma aura religiosa. Vão em nome da lealdade, da fé, da crença²⁷⁵.

²⁷¹SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Guerra e cinema: um encontro no tempo presente. Niterói: *Revista Tempo*, vol.13, no. 16, 2004.

²⁷²SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Guerra e cinema: um encontro no tempo presente. Niterói: *Revista Tempo*, vol.13, no. 16, 2004.

²⁷³SPINI, Ana Paula. Memória Cinematográfica da guerra do Vietnã. Campinas: *Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC*, 2006. p. 1.

²⁷⁴KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001. p. 9.

²⁷⁵SPINI, Ana Paula. Memória Cinematográfica da guerra do Vietnã. Campinas: *Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC*, 2006. p. 1.

Assim, um dos principais aspectos a ser considerado em uma análise de filmes estadunidenses que retratam os conflitos nos quais o país se engajou é a relação entre o mito da guerra e o discurso e as representações presentes nestes filmes. Muito embora a maior parte dos “filmes de guerra” estadunidenses celebre o heroísmo e a lealdade daqueles que se sacrificam pelo bem da nação, a relação com o mito nem sempre é de afirmação e manutenção. Na história do cinema de guerra, existem inúmeros exemplos de filmes que procuram reelaborar e ressignificar o mito da guerra ou, mais ainda, que buscam rechaçar completamente traços deste mito. A cultura da mídia, mesmo em um espaço como Hollywood – frequentemente caracterizado pelo senso comum como uma indústria de disseminação dos interesses oficiais do governo norte-americano – é sempre um terreno de disputas, onde diferentes grupos lutam para afirmar sua ideologia e projeto político.

Se por um lado é mister frisar a heterogeneidade do cinema hollywoodiano, por outro devemos também ressaltar o fato de que, em uma produção fílmica, o(s) realizador(es) nunca tem o controle total sobre a obra. Conforme colocado anteriormente, Marc Ferro foi pioneiro em perceber que os sentidos de um filme não se limitavam às intenções dos diretores e demais agentes envolvidos em sua produção. Mesmo nos chamados filmes “de propaganda”, que teoricamente veiculavam um discurso ideológico fechado e nos quais o controle era mais estreito, existiriam “lapsos” que revelariam o “não visível” por trás do “visível”. Diante disso, podemos argumentar que a obra fílmica é polissêmica por excelência, ou seja, que as representações e sentidos de um filme nunca são únicos ou coesos, não só devido às possibilidades de recepção, como também por conta da excepcionalidade desse tipo de produção²⁷⁶.

Os discursos e representações dos “filmes de guerra” norte-americanos variam imensamente de acordo com os interesses dos sujeitos envolvidos na produção e a relação que estabelecem com o imaginário nacional e o mito da guerra. Conforme visto anteriormente, esse mito apresenta a guerra como sendo simultaneamente boa, má e parentética, e na maior parte das produções todos esses elementos se fazem presentes. Contudo, a história do cinema de guerra nos Estados Unidos mostra que o conteúdo

²⁷⁶ Nesse sentido, há que se destacar a pluralidade de elementos que compõe a chamada linguagem cinematográfica. Embora pesquisas no campo da história muitas vezes priorizem a parte textual dos filmes, o conteúdo de seu roteiro, a linguagem cinematográfica é formada por muitos outros componentes: planos e sequências, montagem, movimentos e ângulos da câmera, fotografia, figurino, trilha sonora (musical ou não), cenário, atuação, entre outros. Essa multiplicidade de elementos é justamente o que confere a polissemia da obra fílmica.

crítico desses filmes está sempre relacionado à guerra que retratam e, principalmente, ao momento histórico em que são produzidos.

A Segunda Guerra Mundial é com frequência denominada, na historiografia americana, como a *good war*²⁷⁷, ou seja, *guerra boa*. De fato, do período em que os Estados Unidos entraram na guerra até o final dos combates, o virtual consenso a favor da intervenção entre os norte-americanos foi um fenômeno histórico impressionante. De acordo com Gary Gerstle, entre as milhões de pessoas convocadas a se apresentar ao Exército, houve apenas 0,5% de recusas ou deserções (o percentual da Primeira Guerra, por exemplo, foi de 12%)²⁷⁸. O quase unânime apoio à guerra se deveu principalmente ao fato de que os inimigos da América eram considerados vis e perigosos, tendo em vista a demonização da figura de Adolf Hitler e, principalmente, a injúria sofrida com ataques japoneses à base de Pearl Harbour²⁷⁹.

Dessa forma, não é difícil compreender as razões pelas quais essa guerra tem ganhado representações cinematográficas majoritariamente celebratórias e heroicas, nas quais as inúmeras mortes de soldados estadunidenses são justificadas pela nobreza das causas da ida à guerra. De acordo com Francisco Carlos Teixeira da Silva, no imediato pós-guerra, o conjunto de filmes que retratava os conflitos contra o Japão “(...) inventava a guerra naval como o grande esforço da América, o teatro onde os homens se faziam heróis e onde o inimigo podia ser apresentado claramente como a essência do outro, do bárbaro e do inferior”²⁸⁰.

Visto que é no contexto da Segunda Guerra que o gênero se firma como um dos mais rentáveis e recorrentes na indústria hollywoodiana, pode-se afirmar que o conjunto dos filmes sobre o conflito produzidos durante as décadas de 1940 e 1950 consolidou os elementos que passariam a caracterizar todos os filmes de guerra. Dentre eles, se destacam a celebração do heroísmo individual e coletivo, o autossacrifício em nome de grandes ideais, a eficácia militar e tecnológica, a necessidade de grandes lideranças, a guerra como um rito de passagem e a exaltação da masculinidade, etc.²⁸¹.

²⁷⁷ GERSTLE, Gary. *American Crucible – Race and Nation in the Twentieth Century*. Princeton: Princeton University Press, 2001, p.187

²⁷⁸ GERSTLE, Gary. *American Crucible – Race and Nation in the Twentieth Century*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

²⁷⁹ GERSTLE, Gary. *American Crucible – Race and Nation in the Twentieth Century*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

²⁸⁰ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Guerra e cinema: um encontro no tempo presente. Niterói: *Revista Tempo*, vol.13, no. 16, 2004. p.7.

²⁸¹ WESTWELL, Guy. In *Country: Mapping the Iraq War in Recent Hollywood Combat Movies*. In: HAMMOND, Phillip. *Screens of Terror: representations of war and terrorism in film and television since 9/11*. Suffolk: Arima Publishing, 2011. p. 19-37.

De maneira geral, a heroicização e a celebração do autossacrifício se mantiveram como duas qualidades fundamentais de quase todos os filmes sobre a Segunda Guerra realizados até os dias atuais, devido à legitimidade deste conflito. Entretanto, mesmo a “good war” produziu também filmes contrários à guerra. Tendo em vista que a grande maioria da população norte-americana considerava-a uma guerra justa, a maior parte das críticas dessas produções era feita a partir de uma perspectiva pacifista contrária à guerra por princípio e não a esse conflito particularmente. Nesse sentido, destaca-se, por exemplo, *Uma Arma Para Johnny* (1971), de Dalton Trumbo²⁸², significativamente realizado no contexto da Guerra do Vietnã.

No entanto, a Guerra do Vietnã gerou um “curto-circuito” que abalou esse sistema na medida em que, conforme já visto, ela desestabilizou o próprio mito da guerra. Esse conflito foi marcado, principalmente em seus anos finais, pela ampla e mobilizada oposição pública norte-americana. A longa duração do conflito, as sucessivas derrotas estadunidenses, o grande número de soldados mortos e, sobretudo, as denúncias de massacres de civis promovidos pelos norte-americanos, geraram uma inédita insatisfação popular com a guerra²⁸³. Spini, provavelmente se referindo à veiculação diária de imagens da guerra pelas redes de televisão, comenta: “Em casa, a população norte-americana teve que se confrontar com a ideia de que aquela não era uma guerra justa e não se dava de uma maneira legal”²⁸⁴.

Portanto, a filmografia sobre a Guerra do Vietnã é marcada por muitas produções, ficcionais e documentais, críticas em relação às atrocidades cometidas contra civis, à desumanação e incompreensão do outro e que retratam a insensatez e a loucura que é a guerra. O ciclo de filmes sobre o Vietnã produzidos principalmente durante a década de 1970 apresentou os filmes mais críticos à guerra que já haviam sido produzidos nos Estados Unidos, a exemplo de *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) e *O Franco Atirador* (Michael Cimino, 1978). Como ressalta Silva:

Apenas alguns anos após a queda de Saigon, em 1975, uma enxurrada de filmes irá revisitar o conflito, trazendo a público uma das mais nobres tradições da América: a autocrítica. O cinema americano, inclusive Hollywood, muitas vezes será mais cruel com o

²⁸² SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Guerra e cinema: um encontro no tempo presente. Niterói: *Revista Tempo*, vol.13, no. 16, 2004.

²⁸³ Mencionamos que o índice de recusas e rejeições às convocações do exército durante a Segunda Guerra foi de apenas 0,5%. Já durante o período da Guerra do Vietnã, esta porcentagem foi de 20%, ou seja, 1/5 dos convocados. GERSTLE, Gary. *American Crucible – Race and Nation in the Twentieth Century*. Princeton: Princeton University Press, 2001

²⁸⁴ SPINI, Ana Paula. Memória Cinematográfica da guerra do Vietnã. Campinas: *Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC*, 2006. p.2.

comportamento das tropas americanas no Vietnã que muitos de seus mais duros críticos estrangeiros²⁸⁵.

A tendência de (auto)crítica à guerra se manteve em muitos filmes sobre o conflito produzidos durante a década de 1980, como *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Nascido Para Matar* (Stanley Kubrick, 1987) e *Pecados de Guerra* (Brian De Palma, 1989). Porém, conforme já demonstrado no primeiro capítulo, esse período foi caracterizado pela preocupação dos governantes de curar a ferida dessa guerra e se livrar da Síndrome do Vietnã, que representava um obstáculo à política externa intervencionista, fundamental no contexto de ascensão do neoconservadorismo reaganista. A preocupação com essa ferida se manifestou também no cinema e, diante disso, os filmes sobre o Vietnã passaram a procurar transformar a perda em lição e lidar com o trauma através do resgate da imagem positiva dos veteranos, dando início a um processo que se consolidaria na década seguinte: a produção de uma amnésia social sobre a Guerra do Vietnã²⁸⁶.

Vale frisar que assim como a Segunda Guerra Mundial, mesmo diante de sua ampla aprovação, gerou produções contrárias ao conflito, a produção cinematográfica sobre a Guerra do Vietnã também conta com filmes de exaltação ao militarismo norte-americano. Ao tentar reelaborar cinematograficamente a inesperada derrota americana, esses filmes retratam um veterano completamente diferente daqueles homens frágeis, feridos e desesperados que protagonizam filmes como *Platoon* e *Nascido Para Matar*. O mais emblemático exemplo disso é a série *Rambo* (Ted Kotcheff, 1982), na qual um veterano injustiçado pela sociedade civil volta ao Vietnã para um verdadeiro “acerto de contas”. O quase super-humano Rambo é a representação do ideal de homem americano dos Estados Unidos na era Reagan-Bush²⁸⁷, e o revisionismo desses filmes busca restaurar a credibilidade da guerra.

No entanto, a vitória na Guerra do Golfo, o apoio massivo da população a essa intervenção e a euforia característica da década de 1990 pareciam indicar a superação da “Síndrome do Vietnã”. Enquanto no terreno da política o intervencionismo militarista voltava a se firmar como uma característica central da política externa estadunidense,

²⁸⁵SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Guerra e cinema: um encontro no tempo presente. Niterói: *Revista Tempo*, vol.13, no. 16, 2004. p. 16-17.

²⁸⁶SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo. Niterói: PPGH/UFF, 2005.

²⁸⁷KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.

nos cinemas ganhava força o “novo nacionalismo americano, ufanista e triunfal, de cunho unilateralista”²⁸⁸.

O ciclo de filmes de guerra produzidos na década de 1990 e no início dos anos 2000 recebeu a alcunha de *greatest generation cycle*, tendo em vista que o retrato da guerra nestes compartilha os elementos celebratórios presentes nos filmes dos anos 1940²⁸⁹. Nesse sentido, essas obras são marcadas, por exemplo, por uma visão romantizada e heroica dos soldados e pela associação entre poderio militar e grandeza nacional. É notável, assim, que Hollywood revisite a Segunda Guerra Mundial nesse período: muitos dos maiores sucessos do gênero lançados nos cinemas, a exemplo de *O Resgate do Soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998) e *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001) retratavam esse conflito. Em um contexto de resgate da positividade da guerra, resgata-se também a “melhor” guerra de todas.

E então veio o 11 de setembro. Aos ataques seguiram-se as transformações da política externa norte-americana (a chamada Doutrina Bush), a Guerra do Afeganistão e a intervenção no Iraque. A pequena e simplificada introdução sobre a filmografia de guerra nos Estados Unidos feita nas páginas anteriores nos leva a refletir sobre como os novos filmes de guerra, lançados no contexto da “guerra ao terror”, se relacionam, e dialogam com elementos de outros filmes do gênero. No caso deste estudo em particular, buscou-se avaliar as particularidades que caracterizam as obras de ficção sobre a Guerra do Iraque, produzidas a partir de 2005.

No contexto da produção cinematográfica sobre o Iraque, a ideia de que os “filmes são um indicador social especialmente esclarecedor das realidades de uma era histórica”²⁹⁰ é ainda mais significativa, visto que os filmes sobre o conflito surgem quase imediatamente após a eclosão deste. Essa simultaneidade da produção de filmes sobre uma guerra é inédita na história do cinema americano no que se refere ao cinema de ficção. Normalmente, os filmes ficcionais são produzidos após o término da guerra; quando surgem obras cinematográficas durante esta, geralmente são documentários. São raras as ocasiões em que há filmes de ficção contemporâneos aos conflitos, e não há nenhum outro caso com tão grande quantidade de obras como o da Guerra do Iraque.

²⁸⁸ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Guerra e cinema: um encontro no tempo presente. Niterói: *Revista Tempo*, vol.13, no. 16, 2004. p. 22.

²⁸⁹ WESTWELL, Guy. In Country: Mapping the Iraq War in Recent Hollywood Combat Movies. In: HAMMOND, Phillip. *Screens of Terror: representations of war and terrorism in film and television since 9/11*. Suffolk: Arima Publishing, 2011. p. 19-37.

²⁹⁰ O trecho original é “Films are an especially illuminating social indicator of the realities of a historical era (...)” (tradução nossa). KELLNER, Douglas. *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. p.4.

Essa peculiaridade deve ser levada em conta na reflexão sobre o assunto abordado a seguir: a bilheteria desses filmes.

3.2. A bilheteria dos filmes

Em *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*²⁹¹, Douglas Kellner faz uma distinção (temática e cronológica) entre três tipos de filmes sobre a Guerra do Iraque. De acordo com o autor, as primeiras produções que abordam o tema são documentários do tipo *cinema verité*, ou seja, que utilizam novas mídias digitais e câmeras portáteis para registrar *in loco* a experiência das tropas americanas em combate, bem como o cotidiano do povo iraquiano durante a ocupação. Muitos destes filmes retratam os abusos e violências cometidos por soldados norte-americanos contra a população, ou o crescimento da oposição iraquiana à invasão. Como exemplo desse tipo de produção, podemos citar *Gunner Palace* (Petra Epperlein, 2004), *BattleGround: 21 days on the Empire's Edge* (Stephen Marshall, 2004), *Occupation: Dreamland* (Ian Old, Garrett Scott, 2005), entre outros.

Um segundo grupo de filmes, que surge quase concomitantemente às produções mencionadas acima, é o de documentários de teor mais crítico e analítico, que procuram aprofundar indagações sobre os motivos que norteiam a invasão, os interesses políticos e econômicos de agentes públicos e privados com esta, e abordar a política externa dos EUA pós-11 de setembro como um todo. Algumas dessas produções documentais também cumprem o papel de denunciar os horrores da guerra, como as torturas na prisão de Abu Ghraib e a completa destruição da cidade de Fallujah. Este grupo seria integrado pelo mais bem-sucedido filme sobre o Iraque (em termos de arrecadação nas bilheterias) *Fahrenheit 11 de Setembro* (Michael Moore, 2004), *Razões para a Guerra* (Eugene Jarecki, 2005) *Iraque em Fragmentos* (James Longley, 2006), *Sem Fim à Vista* (Charles Ferguson, 2007), etc.

Por fim, haveria o conjunto de filmes ficcionais que abordam o conflito com o Iraque, que começam a ser lançados a partir de 2006, ou seja, em um momento em que a opinião pública norte-americana sobre a Guerra do Iraque já era majoritariamente negativa. Para além da recorrência de determinadas abordagens e temáticas (ou seja, dos

²⁹¹KELLNER, Douglas. *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

aspectos fílmicos das produções), essas obras possuem uma significativa característica extra-fílmica em comum: o péssimo desempenho nas bilheterias norte-americanas.

A realização de uma pesquisa sobre a recepção dos filmes de ficção sobre o Iraque nos Estados Unidos, focada na renda com bilheteria que estes filmes obtiveram, levou à constatação de que quase todos tiveram um fraco desempenho nos cinemas americanos. Muitos nem mesmo cobriram seus custos de produção com a renda de suas bilheterias (somando a bilheteria doméstica à internacional), apesar de contarem com atores renomados em seus elencos, diretores experientes, extensivas campanhas de marketing, etc.

Evidente que um filme não tem como única fonte de receita a bilheteria dos cinemas: é necessário levar em conta a renda com publicidade, venda de DVD's, direitos de exibição na televisão, entre outros. Entretanto, é bastante usual utilizar dados sobre bilheteria (não só a soma total da renda, mas também a posição do filme no ranking daquele ano, o tempo que fica em cartaz, etc.) com o objetivo de avaliar o sucesso ou fracasso de uma produção. E, de acordo com esses critérios, os filmes sobre o Iraque foram de fato *box-office flops*, ou seja, fracassos de bilheteria.

O decepcionante arrecadamento desses filmes foi um fenômeno que atraiu a atenção de jornalistas e críticos de cinema, e inúmeros periódicos e websites americanos publicaram matérias sobre o tema. Em março de 2008, um artigo no *Washington Post* começava com a seguinte frase: “Após cinco anos de conflito no Iraque, Hollywood parece ter aprendido uma grave lição: as únicas coisas menos populares do que a guerra em si são filmes e programas de TV dramáticos sobre o conflito”²⁹². Ainda em dezembro do ano anterior, um jornalista do *The Observer* já alertava:

Os americanos podem ser divididos em muitos assuntos, mas eles parecem concordar em uma coisa: eles não vão comprar ingressos para ver a safra de filmes de guerra deste ano. Raramente os críticos de cinema e cinéfilos, conservadores e liberais, estiveram em tamanho acordo (...) ²⁹³.

²⁹² O trecho original é: “After five years of conflict in Iraq, Hollywood seems to have learned a sobering lesson: The only things less popular than the war itself are dramatic films and television shows about the conflict.” (tradução nossa). FARHI, Paul. The Iraq War, in Hollywood's Theater. *The Washington Post*, 25 de março de 2008.

²⁹³ O trecho original é: “Americans may be divided on many subjects but they seem to agree on one thing: they will not buy tickets to see this year's crop of war films. Rarely have film critics and moviegoers, conservatives and liberals, been in such agreement (...)” (tradução nossa). HELMORE, Edward. American shuns Hollywood's take on Iraq. *The Observer*, 02 de dezembro de 2007.

Nas páginas seguintes, serão apresentados comentários gerais sobre as obras selecionadas, com enfoque nos dados sobre sua recepção, bilheteria e crítica. Todavia, é mister apontar antes o recorte fílmico da pesquisa.

Em primeiro lugar, os filmes pesquisados foram apenas os de ficção, e não os documentários. A opção por este recorte se deu devido à compreensão de que o estatuto da imagem documental é diferente do da imagem ficcional²⁹⁴, uma vez que ambos os tipos de filmes estabelecem relações diferentes com o real. Além disso, trabalharemos apenas com filmes que foram exibidos no cinema, visto que uma das metas é analisar a questão da bilheteria. Excluímos, assim, produções para a televisão, séries, etc.

Também não estão inclusas produções de outros países sobre o conflito, apenas as estadunidenses. Uma vez que esta pesquisa tem o propósito de entender a percepção da guerra e de suas motivações por parte dos norte-americanos, não seria coerente abarcar produções estrangeiras. Além disso, todos os filmes analisados foram produzidos enquanto a guerra esteve em andamento, ou seja, antecedem a declaração de Barack Obama, em 30 de agosto de 2010, na qual foi anunciado o fim da missão de combate dos Estados Unidos no Iraque.

Por fim, os filmes aqui apresentados não necessariamente se enquadram no gênero “filme de guerra” em sentido estrito. Os gêneros cinematográficos, categoria oriunda da tradição literária, estabelecem um “sistema de códigos, convenções e estilos visuais”²⁹⁵ que gera reconhecimento por parte dos espectadores, sendo simultaneamente moldados por e para o público. O enquadramento de um filme em um gênero cinematográfico determina o que o público deve esperar dele; nesse sentido, o gênero “promete” atender a algumas expectativas geradas pela identificação da obra como sendo produto de determinado gênero.

Ao confrontarmos as obras analisadas com os elementos que tradicionalmente distinguemos filmes de guerra – locação nos locais de conflito, cenas de batalha, protagonistas militares, etc. – percebemos que há produções que não possuem nenhuma dessas características. Assim, mesmo que tenham como tema a Guerra do Iraque, essas produções não fazem uso dos códigos que caracterizam o gênero “filme de guerra”. Em realidade, o traço em comum entre as produções selecionadas é o fato de que todas

²⁹⁴ SALIBA, Elias Thomé. A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica. *Lições com Cinema*, vol.1. São Paulo: FDE, 1994.

²⁹⁵ TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus Editorial, 1997. p. 88.

tratam da Guerra do Iraque, não necessariamente por meio do retrato do conflito em si, mas também através de abordagens cômicas, investigativas, de drama familiar, etc.

Tempos de Violência

O primeiro filme de ficção norte-americano sobre a Guerra do Iraque é *Tempos de Violência* (David Ayer, 2005). Lançado apenas em novembro do ano seguinte, o filme marca a estreia na direção de Ayer, então roteirista de inúmeros sucessos (incluindo o primeiro *Velozes e Furiosos* da franquia (2001) e *Dia de Treinamento* (2001). Tendo Christian Bale no papel do protagonista Jim Davis, a obra retrata a volta de um ex-Ranger (espécie de soldado de elite) à sua casa em Los Angeles e suas dificuldades de adaptação neste retorno.

Apesar de ser listado aqui como um filme sobre o Iraque, em nenhum momento o país ou esta guerra são mencionados no filme (de fato, a única vez em que Jim faz referência a algum país em que esteve durante o serviço militar é quando, ao presenciar uma cena de brutal assassinato em um bar, ele afirma já ter visto coisas piores no Afeganistão). Ademais, se o elemento da guerra está presente, ele realmente não é o foco da obra.

Todavia, há motivos que justificam a classificação desta produção entre as outras sobre o Iraque. Em primeiro lugar, em quase todas as críticas e sinopses lidas a respeito, a descrição do protagonista aparece como a de um “ex-soldado recém-chegado do Iraque”. Além disso, o próprio Bale, em entrevista ao site *ifilm*²⁹⁶, afirma ter conversado extensivamente com veteranos do Iraque para a preparação de seu personagem. Por fim, não só o filme é realizado pouco mais de dois anos após o início da guerra (e, considerando que Jim diz ter servido durante seis anos, é bem provável que tenha sido enviado tanto ao Afeganistão quanto ao Iraque), como apresenta diversos traços que depois se revelariam característicos de muitas produções sobre esta temática: o enfoque maior no retorno do que no conflito em si (já que todo o filme se passa nos EUA e no México, e as únicas vezes em que vemos cenas de batalhas são as dos pesadelos/flashbacks de Jim), a figura do soldado problemático e traumatizado, etc.

Lançado nos cinemas em 10/11/2006, *Tempos de Violência*, teve orçamento estimado em 2 milhões de dólares²⁹⁷, e arrecadou cerca de \$3.300.000 com a bilheteria

²⁹⁶ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=d6QxmNmZhek>

²⁹⁷ Disponível em: <http://www.the-numbers.com/movies/2006/HARSH.php>

doméstica²⁹⁸ (totalizando pouco menos de 6 milhões se somarmos a bilheteria internacional)²⁹⁹. Confrontando esses dados com os do conjunto de filmes sobre a Guerra do Iraque, essa produção foi bem sucedida, mas não pode ser considerada um sucesso de bilheteria (ou de crítica, que recebeu o filme de forma mista³⁰⁰). De maneira geral, avaliou-se que a recepção do filme foi modesta diante de um elenco composto por Bale e Eva Longoria (à época muito conhecida pela série *Desperate Housewives*) e com a assinatura de Ayer. Exemplo disso é que o filme estreou em 13º lugar no ranking americano, e ficou apenas cinco semanas em cartaz no país³⁰¹.

A Volta dos Bravos

A Volta dos Bravos (Irwin Winkler, 2006) aborda mais diretamente o conflito do que o filme anterior, já que os primeiros vinte minutos se passam em território iraquiano. Após um idílico início, que retrata o dia de soldados americanos em um acampamento no Iraque, divertindo-se e ajudando os moradores do local, estes são vítimas de uma emboscada ao levarem medicamentos para um hospital iraquiano. O ardil dos insurgentes faz com que uma militar (Jessica Biel) tenha sua mão amputada, um soldado (Curtis Jackson) atire acidentalmente em uma mulher, e outro (Brian Presley) perca seu melhor amigo.

O filme retrata a volta para casa dos três militares mencionados acima, bem como do médico Will Marsh, interpretado por Samuel L. Jackson. Os quatro passam por inúmeros problemas, como a perda do emprego, a incompreensão familiar e, principalmente, a incapacidade de adaptação. Como consequência, alguns dos veteranos recorrem ao isolamento, outros se tornam alcoólatras ou apresentam comportamento progressivamente violento.

A Volta dos Bravos recebeu críticas bastante negativas³⁰² que apontaram, por exemplo, seu didatismo, tom melodramático e previsibilidade do roteiro. A despeito do elenco estrelado e da direção de Winkler, produtor de sucessos como *Touro Indomável* (1980) e *Rocky* (1976), o filme estreou em 15/12/2006 (segundo alguns críticos, visando a possíveis indicações ao Oscar) em apenas três cinemas e ficou uma semana em

²⁹⁸ A bilheteria doméstica, utilizada como base nesta pesquisa, representa a soma das bilheterias dos Estados Unidos e do Canadá.

²⁹⁹ Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=harshtimes.htm>

³⁰⁰ Das 98 críticas avaliadas pelo site Rotten Tomatoes, por exemplo, 51 foram negativas e 47 positivas.

³⁰¹ Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?page=weekly&id=harshtimes.htm>

³⁰² Das 57 críticas avaliadas pelo site Rotten Tomatoes, apenas 13 eram positivas.

cartaz³⁰³. Os produtores optaram por relançá-lo em maio do ano seguinte em mais salas (já que dezembro é uma temporada muito competitiva no cinema americano), mas isso não impediu que a obra fosse um fracasso de bilheteria. Com orçamento estimado em 12 milhões de dólares³⁰⁴, o filme arrecadou pouco mais de \$50.000 nos Estados Unidos e Canadá, e cerca de \$450.000 internacionalmente, totalizando aproximadamente 500 mil dólares com bilheteria³⁰⁵, e tornando-se um dos mais mal-sucedidos de toda a safra de filmes sobre o Iraque.

No Vale das Sombras

O thriller *No Vale das Sombras* (Paul Haggis, 2007) conta a história de um militar aposentado (interpretado por Tommy Lee Jones, que concorreu ao Oscar de melhor ator por esse filme) em busca de seu filho após descobrir que ele se ausentou sem licença ao chegar aos EUA do Iraque. Hank Deerfield, seguro de que o filho jamais desertaria, conta com a ajuda de uma policial (Charlize Theron) para investigar o ocorrido. Além dos dois grandes atores já mencionados, a produção é estrelada por Susan Sarandon e escrita e dirigida pelo realizador do vencedor do Oscar *Crash – No Limite* (2004).

No Vale das Sombras é inspirado no caso real do soldado Richard Davis que, ao retornar do Iraque em julho de 2003, foi assassinado por quatro colegas de seu batalhão. Durante meses, o Exército norte-americano negou os pedidos de seu pai de que fosse feito um inquérito averiguando seu desaparecimento, alegando que Davis provavelmente teria desertado. Entretanto, em novembro daquele ano seus restos mortais foram encontrados, e as investigações apontaram para quatro soldados que serviram com ele no Iraque³⁰⁶.

Embora os motivos para o assassinato não tenham sido totalmente esclarecidos, o caso teve grande repercussão por trazer à tona uma latente questão: o elevado índice de estresse pós-traumático, depressão, alcoolismo e outros problemas psicológicos entre os veteranos. Muitas testemunhas afirmaram, durante a investigação do caso, que Davis e seus amigos se comportavam de maneira estranha e agressiva ao voltarem. Nos extras

³⁰³ Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?page=weekend&id=homeofthebrave06.htm>

³⁰⁴ Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0763840/>

³⁰⁵ Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=homeofthebrave06.htm>

³⁰⁶ Ver, por exemplo, a reportagem da *CBS News* disponível em: http://www.cbsnews.com/8301-18559_162-1625064.html

do DVD, um dos atores diz que o que mais o chocou ao assistir o depoimento de um dos assassinos foi seu alheamento, seus olhos vazios, indicando algum tipo de problema mental.

No Vale das Sombras foi considerado pela crítica um dos melhores filmes de ficção sobre o tema e foi indicado a diversas premiações³⁰⁷. Mesmo assim, o filme de Paul Haggis, orçado em 23 milhões de dólares³⁰⁸, arrecadou \$6.777.741 nos Estados Unidos e Canadá, apesar de suas vinte e duas semanas em cartaz³⁰⁹. Mesmo com a presença de três grandes astros de Hollywood no elenco e a indicação de Tommy Lee Jones ao Oscar de melhor ator³¹⁰, o filme estreou em 14º lugar no ranking americano em setembro de 2007. Todavia, sua positiva recepção internacional, que levou à exibição do filme em outros 47 países, fez com que *No Vale das Sombras* atingisse um total de pouco menos de 30 milhões de dólares em bilheteria³¹¹.

The Situation

O ano de 2007 é marcado pela emergência de produções ficcionais baseadas em eventos reais de violências cometidas por soldados americanos. Além de *No Vale das Sombras*, outro filme deste tipo é *The Situation* (Philip Haas, 2006, com estreia em fevereiro de 2007). Produção pequena, de orçamento estimado em cerca de um milhão de dólares³¹² e sem grandes nomes no elenco, o filme faz referência a um caso ocorrido em janeiro de 2004, em que soldados americanos jogaram dois jovens iraquianos de uma ponte no rio Tigre como forma de punição por terem desobedecido ao toque de recolher. Um dos meninos, Zaidoun Hassoun, à época com dezenove anos, aparentemente não sabia nadar e morreu afogado³¹³.

Esse incidente assinala o primeiro caso em que soldados da Guerra do Iraque foram acusados pelo Exército de homicídio culposo envolvendo o tratamento de

³⁰⁷ Das 158 críticas avaliadas pelo site Rotten Tomatoes, por exemplo, 115 foram positivas e 43 negativas.

³⁰⁸ Disponível em: <http://www.the-numbers.com/movies/2007/VELAH.php>

³⁰⁹ Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=inthevalleyofelah.htm>

³¹⁰ Além desta nomeação, vale frisar a indicação de Paul Haggis ao Leão de Ouro de melhor diretor no Festival de Veneza.

³¹¹ Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=inthevalleyofelah.htm>

³¹² Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0468548/>

³¹³ Ver, por exemplo, as matérias do *Washington Post* e do *USA Today*, disponíveis em: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A24325-2004Jul2.html> e http://usatoday30.usatoday.com/news/nation/2004-07-30-drowning-confession_x.htm

iraquianos³¹⁴. Entretanto, as penas dos responsáveis foram brandas (o sargento acusado de dar a ordem de lançar os jovens no rio, por exemplo, foi condenado a seis meses de prisão e rebaixamento de sua patente militar, não sendo nem ao menos exonerado do Exército). Apesar de esse caso ser retratado na cena inicial do filme, ele é usado como o ponto de partida que desencadeia uma série de eventos envolvendo o conflito entre instituições e grupos distintos no Iraque (*The Situation*, ao contrário das produções citadas anteriormente, se passa inteiramente em território iraquiano).

The Situation recebeu críticas majoritariamente negativas³¹⁵ e foi a produção cinematográfica de menor bilheteria entre todas as ficções sobre o Iraque. Apesar de suas vinte e oito semanas em cartaz, o filme arrecadou pouco menos de 50 mil dólares com a bilheteria doméstica, e não foi lançado internacionalmente³¹⁶. Isso se deve, em grande parte, à pequena quantidade de salas em que foi exibido: estreou em apenas dois cinemas, e na semana em que foi exibido em mais locais esteve apenas em sete³¹⁷.

Guerra sem Cortes

O terceiro filme do período que retrata uma ação violenta de soldados estadunidenses baseando-se em eventos reais é *Guerra sem Cortes* (Brian de Palma, 2007). Entretanto, diferentemente das outras duas citadas anteriormente, a obra do consagrado diretor torna explícito seu objetivo de denúncia. Frequentemente comparado a outro filme de De Palma, *Pecados de Guerra* (filme de 1989 sobre o Vietnã), *Guerra sem Cortes* faz referência ao estupro de uma iraquiana de 14 anos por quatro soldados americanos e posterior assassinato dela e de sua família. Abeer Qasim Hamza vivia na vila de Yusufiyah, em uma região extremamente perigosa próxima à Bagdá, conhecida pelos militares americanos como “Triângulo da Morte”. Em 12 de março de 2006, cinco soldados alocados em um posto de segurança próximo invadiram a casa da família durante a tarde e perpetraram o estupro e os assassinatos³¹⁸.

Ao contrário do afogamento mencionado anteriormente, o caso de Abeer Qasim Hamza foi amplamente divulgado pela mídia, e causou enorme choque ao público.

³¹⁴Ver, por exemplo, a matéria do *Washington Post*, disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A24325-2004Jul2.html>

³¹⁵Das 47 críticas avaliadas pelo site Rotten Tomatoes, 17 eram positivas e 30 negativas.

³¹⁶Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=situation.htm>

³¹⁷Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?page=weekly&id=situation.htm>

³¹⁸Ver, por exemplo, a matéria sobre o caso disponível em: http://www.expose-the-war-profiteers.org/DOD/iraq_II/mahmudiya.htm

Todos os envolvidos receberam longas penas, e o soldado considerado idealizador do ataque e executor da família, que já havia sido exonerado do Exército antes do incidente vir à tona por motivo de “distúrbio de personalidade antissocial”, recebeu pena de prisão perpétua sem direito à condicional³¹⁹.

O resultado da bilheteria de *Guerra sem Cortes* é provavelmente um dos mais impressionantes do conjunto de filmes aqui estudados. Apesar do renome do diretor, indicado ao Leão de Ouro no Festival de Veneza pelo filme, este teve um desempenho surpreendentemente baixo na bilheteria doméstica, com renda pouco superior a 65 mil dólares em suas cinco semanas de exibição³²⁰. Talvez isso esteja relacionado ao fato de que *Guerra sem Cortes* teve uma recepção bastante controversa nos Estados Unidos³²¹, sendo considerado pela direita republicana um filme antiamericano. Alguns até mesmo propuseram o boicote da obra, e De Palma e Mark Cuban (o produtor) chegaram inclusive a ser acusados de traição e de estarem colocando vidas de soldados norte-americanos em risco³²². Todavia, o filme foi mais bem recebido no exterior (exemplo disso é que uma das revistas mais importantes sobre cinema no mundo, a francesa *Cahiers Du Cinema*, elegeu-o melhor filme de 2008³²³). Isso se reflete em sua bilheteria internacional, muito superior à doméstica (716 mil dólares nos 14 países em que foi exibido³²⁴), mas que, no entanto, ainda é muito inferior ao estimado orçamento de cinco milhões de dólares da produção³²⁵.

Nossa Vida Sem Grace

Ainda em 2007, chega aos cinemas *Nossa Vida Sem Grace*, do diretor estreante James C. Strouse. O filme apresenta John Cusack no papel de um recém-viúvo que não sabe como contar para as duas filhas que a mãe delas morreu durante o serviço militar no Iraque e que, em uma atitude impensada, parte com as meninas em uma viagem de carro pelo país. Apesar do baixo orçamento (estimado em dois milhões de dólares³²⁶), o

³¹⁹ Ver, por exemplo, a matéria da *BBC* disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/8239206.stm>

³²⁰ Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=redacted.htm>

³²¹ Das 107 críticas avaliadas pelo site Rotten Tomatoes, que compila majoritariamente críticas estadunidenses, 47 eram positivas e 60 negativas.

³²² Vide, por exemplo, a polêmica entre Cuban e o jornalista da *Fox News* Bill O'Reilly, do programa *The O'Reilly Factor*, exposta no vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=83qPmcm8Z4>

³²³ Disponível em: <http://www.cahiersducinema.com/Palmars-2008.html>

³²⁴ Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=redacted.htm>

³²⁵ Disponível em: <http://www.the-numbers.com/movies/2007/REDAC.php>

³²⁶ Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0772168/>

filme foi bem recebido pela crítica³²⁷ e conquistou os prêmios do público e de melhor roteiro no festival de cinema independente de Sundance, onde foi lançado.

Nossa Vida Sem Grace é, acima de tudo, um drama familiar sobre como uma família lida com a abrupta perda. Segundo os comentários do diretor nos extras do DVD, a ideia de que a esposa morreria no Iraque surgiu inclusive depois da concepção inicial da obra, e por isso a guerra de fato não seria o foco do filme. Porém, ao se debruçar sobre as relações pessoais entre um pai e suas duas filhas em um momento de adversidade, o filme retrata a guerra como algo que gera dor acima de tudo. Quando desvia o foco dos soldados em si para seus entes queridos, que têm de suportar a perda, e retrata o pai como um homem intransigente em seu conservadorismo, o filme incita a reflexão sobre a Guerra do Iraque.

A obra, lançada em dezembro de 2007 em quatro salas de cinema americanas, ficou apenas quatro semanas em cartaz e angariou cerca de 50 mil dólares com bilheteria doméstica³²⁸. Internacionalmente, *Nossa Vida Sem Grace* teve um rendimento mais positivo (é notável, por exemplo, que o filme teve uma bilheteria superior à doméstica em outros cinco países nos quais foi exibido), somando pouco mais de um milhão de dólares em 23 países³²⁹.

Guerra ao Terror

Guerra ao Terror é certamente o mais bem-sucedido filme de ficção sobre a Guerra do Iraque, tanto em termos de bilheteria (quando comparada ao orçamento da produção) quanto de críticas e premiações. Produzido em 2008, o filme independente de Kathryn Bigelow foi lançado em setembro desse ano no Festival de Veneza e, durante 2008, só foi exibido em festivais de cinema (nos quais arrematou diversos prêmios) e no circuito italiano. Após a obra ganhar os prêmios de melhor filme e direção no Festival de Toronto, a distribuidora Summit Entertainment adquiriu seus direitos de exibição, lançando *Guerra ao Terror* nos Estados Unidos em junho de 2009.

Quem assina o roteiro de *Guerra ao Terror* é Mark Boal, correspondente do *New York Times* que esteve no Iraque em 2004. Boal passou semanas acompanhando o trabalho de um esquadrão antibombas da guerra, e a partir dessa experiência escreveu o

³²⁷ Das 73 críticas avaliadas pelo site Rotten Tomatoes, por exemplo, 45 foram positivas e 28 negativas.

³²⁸ Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?page=weekly&id=graceisgone.htm>

³²⁹ Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=graceisgone.htm>

artigo *The man in the bomb suit*³³⁰. A inspiração para o protagonista do filme veio provavelmente do sargento Jeffrey S. Sarver, sobre quem Boal escreveu em seu artigo. No texto, o jornalista atribui ao especialista do esquadrão antibombas o seguinte diálogo:

“Bagdá foi um estouro”, ele diz, a melhor época da vida dele. “Onde mais você pode acordar de manhã e dizer, ‘Ok, Deus, o que você vai me dar?’ Onde mais eu posso passar a manhã desativando um dispositivo explosivo improvisado e à tarde dirigir pela estrada com 200 pounds de explosivos no meu porta-malas, explodindo carros-bomba e caminhões? Eu amo essa coisa toda. Qualquer coisa que faça boom. É viciante. A batida, o boom – eu amo isso. É como a forte luz branca para a mariposa pra mim”³³¹.

No artigo e, principalmente, no roteiro do filme, o jornalista conta a história de um especialista do esquadrão antibombas que se torna um viciado em seu ofício e na guerra. O protagonista, vivido por Jeremy Renner, não se sente bem ao voltar para casa porque se vicia nas situações de risco que a função de desativar bombas propicia e, por isso, a vida comum (civil) parece incrivelmente monótona. A adrenalina se torna desejável pelo personagem que, ao final do filme, é visto de volta ao Iraque. Daí a citação inicial do filme “A guerra é uma droga”.

Apesar do lançamento tímido, em apenas nove cinemas, o filme teve uma altíssima média de público, o que impulsionou a Summit Entertainment a ampliar o circuito exibidor duas semanas depois. *Guerra ao Terror* chegou a ser exibido em 535 cinemas em agosto de 2009, arrecadando cerca de 15 milhões de dólares nos Estados Unidos e Canadá naquele ano³³². Em março de 2010, o filme foi relançado nos cinemas por duas semanas, devido a suas numerosas vitórias no *Oscar* e garantiu, assim, uma bilheteria doméstica total de \$17.017.811,00. Além disso, a obra teve uma recepção muito positiva no exterior, obtendo mais de 32 milhões de dólares com bilheteria internacional³³³. Dessa forma, essa produção de 15 milhões conquistou quase 50 milhões com sua bilheteria.

³³⁰ Vale mencionar que outro artigo de Boal, *Death and Disonour*, serviu de inspiração para a elaboração do roteiro de *No Vale das Sombras*.

³³¹ O trecho original é: “‘‘Baghdad was a blast,’’ he says, the best time of his life. ‘‘Where else can you wake up in the morning and say, ‘Okay, God, what are you going to give me?’ Where else can I spend the morning taking apart an IED and in the afternoon drive down the road with 200 pounds of explosives in my truck, blowing up car bombs and trucks? I love all that stuff. Anything that goes boom. It’s addictive. The thump, the boom — I love it. It’s like the moth to the bright white light for me’’. (tradução nossa). BOAL, Mark. *The man in the bomb suit*. (Publicado originalmente na Revista *Playboy* em setembro de 2005). Disponível em: <http://docs.justia.com/cases/federal/district-courts/california/cacdce/2:2010cv09034/488129/1/1.pdf?ts=1318612376>

³³² Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?page=weekly&id=hurtlocker.htm>

³³³ Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=hurtlocker.htm>

A crítica foi praticamente unânime em apontar *Guerra ao Terror* como no mínimo um dos melhores filmes do ano de 2009³³⁴. O apuro estético, a ótima direção, e o roteiro e atuações convincentes foram alguns dos pontos ressaltados sobre o filme. Não à toa, *Guerra ao Terror* concorreu a nove *Oscar* e ganhou seis deles, incluindo melhor filme, roteiro e direção. Ganhou três Globos de Ouro, seis BAFTA (prêmio da Academia Britânica de Artes do Cinema e Televisão) e diversos outros prêmios, somando um total de 94 premiações e 57 indicações³³⁵.

Os dados acima mostram que *Guerra ao Terror* tem uma trajetória atípica dentre as produções sobre o Iraque, no que se refere à sua recepção pelo público e crítica. Todavia, embora o filme tenha sido bastante bem-sucedido em termos de bilheteria, teve rendimento consideravelmente inferior ao de outras produções vencedoras do *Oscar* de melhor filme. De acordo com o New York Daily News, *Guerra ao Terror* se tornou o filme de menor bilheteria a ganhar o mais importante prêmio da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas³³⁶. Além disso, foi à época o único vencedor do *Oscar* de melhor filme que não esteve um fim de semana sequer no ranking dos 10 filmes mais assistidos nos Estados Unidos³³⁷. Embora seja necessário considerar que *Guerra ao Terror* é uma produção de baixo orçamento e sem nomes conhecidos no elenco, ao contrário da maioria dos vencedores do *Oscar* de melhor filme, é notável quão baixa é sua arrecadação doméstica quando comparada à de outras produções, inclusive de orçamento mais baixo³³⁸.

Stop-Loss: A Lei da Guerra

Em 2008, foram realizados dois outros filmes com a temática do retorno dos soldados aos Estados Unidos. Um deles é o drama *Stop-Loss: A Lei da Guerra*, segundo longa metragem de Kimberly Peirce, diretora de *Meninos Não Choram* (1999). Produzido pela MTV, o filme é estrelado por Ryan Phillippe, Channing Tatum e Joseph Gordon-Levitt, três populares jovens atores, e conta a história de amigos que serviram no Iraque chegando a sua pequena cidade no Texas após terem sido vítimas de uma

³³⁴Das 218 críticas analisadas pelo site Rotten Tomatoes, apenas 6 eram negativas.

³³⁵ Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0887912/awards>

³³⁶ Disponível em: http://articles.nydailynews.com/2010-03-08/entertainment/27058332_1_lowest-grossing-movie-oscar-nominations-iraq-war

³³⁷ Atualmente, *O Artista* (Michel Hazanavicius, 2011), vencedor do *Oscar* de melhor filme em 2012, também figura nessa lista.

³³⁸ Ver a tabela comparativa disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/oscar/>

emboscada na guerra, que vitimou muitos de seus companheiros de batalha, e dos problemas de readaptação por eles sofridos.

O filme, bem recebido pela crítica³³⁹, faz uma denúncia à política de “stop-loss” (que dá título à produção), segundo a qual o Exército norte-americano tem direito legal de, em nome do presidente, estender o tempo de serviço dos militares³⁴⁰. *Stop-Loss: A Lei da Guerra* acusa isso como sendo um tipo de convocação clandestina, totalmente incompatível com o princípio do serviço militar voluntário. Antes dos créditos finais, um texto informa os espectadores de que, até aquela data, dos 650 mil soldados que lutaram no Afeganistão ou no Iraque, 81 mil haviam sido retidos por mais tempo pela política de *stop-loss*.

A produção de 25 milhões de dólares teve uma promissora estreia em março de 2008, sendo exibida em mais de 1200 cinemas e ficando em oitavo lugar no ranking semanal em sua estreia³⁴¹. Essa tendência se manteve durante três semanas; contudo, a partir de sua quarta semana em cartaz, o filme perdeu muito de sua força. Durante as doze semanas que ficou em cartaz, *Stop-Loss: A Lei da Guerra* angariou \$10.915.744, sendo \$10.409.150 nas primeiras três semanas em exibição³⁴². Ao contrário da maioria dos filmes sobre o Iraque exibidos internacionalmente, que arrecadaram mais fora do país do que com a bilheteria doméstica, a renda total de *Stop-Loss* nos outros doze países em que é exibido foi de menos de 300 mil dólares³⁴³.

Gente de Sorte

Completamente diferente é o tratamento dado à temática da guerra por *Gente de Sorte* (Neil Burger, 2008). A comédia, leve e bem-humorada, acompanha a viagem de carro de três militares feridos em combate em seu período de licença nos Estados Unidos. Apesar de tocar em pontos como a questão da perda do emprego, da desestruturação familiar e do silencioso (mas presente) medo da morte em combate, a obra tem um tom majoritariamente cômico, enfocando a crescente amizade entre os personagens. O próprio diretor, nos extras do DVD, afirma ter conscientemente evitado

³³⁹ Das 139 críticas avaliadas pelo site Rotten Tomatoes, por exemplo, 90 foram positivas e 49 negativas.

³⁴⁰ Ver, por exemplo a matéria do *Washington Post* disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A10961-2004Jun2.html>

³⁴¹ Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?page=weekly&id=stoploss.htm>

³⁴² Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?page=weekly&id=stoploss.htm>

³⁴³ Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=stoploss.htm>

muitas menções ao Iraque no filme, para que os espectadores mantivessem o foco nos personagens e não na guerra em si.

Mesmo evitando uma abordagem séria ou dramática e apostando no tom cômico para contar a história dos soldados do Iraque, *Gente de Sorte* também teve um desempenho incrivelmente decepcionante nas bilheterias. Apesar da presença de astros como Tim Robbins e Rachel McAdams no elenco e do sucesso do filme anterior de Burger (*O Ilusionista*, 2006), o filme recebeu críticas majoritariamente negativas³⁴⁴ e ficou apenas uma semana em cartaz (apesar de ter estreado em 425 cinemas, o que sugere que a distribuidora Lionsgate inicialmente acreditava no sucesso do filme) e arrecadou \$266.967 dólares³⁴⁵. Nos outros três países em que foi exibido, *Gente de Sorte* somou pouco mais de 20 mil dólares³⁴⁶.

O Mensageiro

O Mensageiro (Oren Moverman, 2009), assim como outros filmes citados anteriormente, se passa inteiramente em território americano, acompanhando a volta do sargento Montgomery (Ben Foster) ao país após ser ferido na guerra. Entretanto, ao personagem de Ben Foster é designada uma última missão antes de se desligar do Exército: integrar durante três meses a divisão de notificação de casualidades (ou, nas palavras do personagem, tornar-se um “anjo da morte”). Contando com o auxílio de um militar mais experiente (Woody Harrelson, que concorreu ao Oscar de melhor ator coadjuvante pelo filme), Montgomery descobre quão delicada é a tarefa e encontra dificuldades em não se envolver com as famílias das vítimas.

É muito interessante a opção por retratar uma categoria nada glamorosa e muitas vezes ignorada do Exército. Os personagens de *O Mensageiro* não salvam vidas (embora seja dito que Montgomery foi um herói durante o serviço no Iraque), não lutam pela libertação dos iraquianos, não desarmam bombas. Têm a função ingrata, e extremamente indesejada, de dar más notícias aos familiares dos soldados falecidos na guerra. Ao mostrar a reação dessas pessoas, o filme expõe o lado doloroso da guerra para os que ficam no país.

³⁴⁴ Das 72 críticas avaliadas pelo site Rotten Tomatoes, apenas 26 eram positivas.

³⁴⁵ Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?page=weekly&id=luckyones.htm>

³⁴⁶ Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=luckyones.htm>

Em termos de crítica, o filme foi bastante bem-sucedido, tendo recebido resenhas muito positivas³⁴⁷ e indicações a diversos prêmios (um total de 17 vitórias e 21 nomeações), incluindo ao Oscar de melhor roteiro original e ator coadjuvante³⁴⁸. Além disso, *O Mensageiro* consegue a proeza de permanecer durante seis meses em cartaz nos cinemas estadunidenses, entre novembro de 2009 e maio de 2010³⁴⁹. Mesmo assim, a produção de 6,5 milhões de dólares arrecada somente \$1.109.660 com sua bilheteria doméstica, e mais \$411.601 internacionalmente³⁵⁰.

Zona Verde

Durante o ano de 2010, já no contexto do fim da guerra, foram produzidas duas importantes obras ficcionais sobre o conflito no Iraque. A primeira delas é *Zona Verde* (Paul Greengrass, 2010), protagonizado por Matt Damon. O filme, que pode ser considerado um *thriller* de guerra, narra a história do subtenente Roy Miller, responsável por uma equipe de busca por armas de destruição em massa no Iraque, logo após a eclosão do conflito. Visto que os documentos de inteligência se mostravam sempre equivocados sobre a existência de armas nos locais por eles inspecionados, Miller começa a investigar por conta própria (contando com ajuda de um funcionário da CIA) a fonte dessas informações.

Um dos pôsteres do filme, à época de seu lançamento, estampava em letras garrafais a seguinte frase: “*Bourne goes epic. Damon and Greengrass deliver their most explosive mission yet*”. O destaque da frase no cartaz (frase esta que concluía a crítica do editor da *Empire Magazine*, Mark Dinning, sobre o filme) demonstra a intenção dos distribuidores de “vender” o filme como uma espécie de continuação da franquia Bourne, apesar de não haver nenhum tipo de relação no que concerne ao roteiro e aos personagens. No entanto, o fato de se tratar de um filme de ação, protagonizado por Matt Damon (que viveu Jason Bourne nos três filmes da série) e realizado por Paul Greengrass, diretor dos dois últimos filmes da trilogia, tornava a associação possível.

No entanto, tal estratégia de marketing não foi suficiente para garantir ao filme, que teve promissora estreia (em segundo lugar no ranking semanal) uma boa resposta da

³⁴⁷ Das 154 críticas analisadas pelo site Rotten Tomatoes, apenas 16 eram negativas.

³⁴⁸ Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0790712/awards>

³⁴⁹ Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?page=weekly&id=messenger09.htm>

³⁵⁰ Disponível em: <http://boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=messenger09.htm>

crítica - cujas opiniões foram bastante mistas³⁵¹ - ou rendimento positivo nas bilheteiras americanas. A superprodução, de orçamento estimado em 100 milhões de dólares, faturou apenas 35 milhões com a bilheteria doméstica em suas oito semanas em cartaz³⁵². Ao compararmos esse rendimento ao da trilogia Bourne, cujo rendimento ficou entre cerca de 120 milhões no primeiro filme (orçado em 60 milhões)³⁵³ e 230 milhões no terceiro (orçado em 110 milhões)³⁵⁴, percebemos quão surpreendente é esse fracasso. Apesar de seu arrecadamento mais positivo com a bilheteria internacional (cerca de 60 milhões de dólares), a soma de seu rendimento com bilheteria (\$94.882.549) não superou seus custos de produção³⁵⁵.

Jogo de Poder

O último filme a integrar o conjunto utilizado nesta pesquisa é *Jogo de Poder* (Doug Liman, 2010). A obra baseia-se em um caso real envolvendo a ex-agente da CIA Valerie Plame e seu marido Joseph Wilson, ex-embaixador norte-americano. Em 2002, Wilson viajou como colaborador da CIA ao Níger para investigar as denúncias segundo as quais Saddam Hussein teria tentado exportar urânio do país, do tipo utilizado na produção de armas nucleares. Embora Wilson tenha constatado – e atestado formalmente – que a alegação era inverdadeira, esse assunto voltou à tona em janeiro de 2003, no contexto da invasão do Iraque.

A mais famosa menção ao caso foi o discurso de George W. Bush (“State of the Union Speech”) em janeiro de 2003, no qual ele afirmou que “o governo britânico descobriu que Saddam Hussein recentemente buscou quantidades significativas de urânio proveniente da África”³⁵⁶. Essa declaração, que ficou conhecida como “as dezesseis palavras” (que teriam levado os EUA à guerra) foi combatida em um artigo de Wilson publicado seis meses depois. Uma semana após a publicação de “What I Didn't Find in Africa”³⁵⁷, em que o ex-embaixador afirmava que a inteligência relacionada à ameaça iraquiana havia sido manipulada para justificar a invasão, a identidade de

³⁵¹ Das 185 críticas avaliadas pelo site Rotten Tomatoes, por exemplo, 95 foram positivas e 85 negativas.

³⁵² Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=greenzone.htm>

³⁵³ Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=bourneidentity.htm>

³⁵⁴ Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=bourneultimatum.htm>

³⁵⁵ Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=greenzone.htm>

³⁵⁶ No original, “The British government has learned that Saddam Hussein recently sought significant quantities of uranium from Africa”. (tradução nossa). O discurso, de 28/01/2003, encontra-se transcrito na íntegra em: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/onpolitics/transcripts/bushtext_012803.html

³⁵⁷ WILSON, Joseph C. What I Didn't Find in Africa. *The New York Times*, 06 de julho de 2003.

Valerie Plame como agente da CIA foi revelada na coluna do jornalista Robert Novak, do *Washington Post*. O filme retrata a exposição de Plame, considerada uma represália ao artigo de Wilson, bem como as consequências do caso para a família e a relação do casal.

Jogo de Poder recebeu críticas majoritariamente positivas³⁵⁸, e concorreu em algumas premiações, em que se destaca a indicação de Doug Liman à Palma de Ouro no Festival de Cannes³⁵⁹. Contudo, e apesar de reunir artistas renomados – Sean Penn, Naomi Watts e o próprio Liman, diretor do primeiro filme da trilogia Bourne – a produção de 22 milhões de dólares não fugiu à regra e teve desempenho aquém do esperado: arrecadou cerca de 9,5 milhões com a bilheteria doméstica e 14,5 milhões internacionalmente, totalizando pouco mais de 24 milhões de dólares³⁶⁰.

3.3. *Why we fail*: Tentando entender o fracasso nas bilheterias

Com a apresentação dos filmes e de suas bilheterias, tornou-se notório o fato apontado por críticos e jornalistas de que o público norte-americano, em sua maioria, não se dispôs a assistir às produções sobre o conflito em andamento no Iraque. Embora os filmes tenham enormes diferenças entre si em relação ao tipo de abordagem sobre o tema (há entre eles comédias, thrillers, dramas familiares, etc.), aos discursos e representações sobre a guerra, ao grau de investimento nas produções (que compreendem desde pequenos filmes independentes até grandes *blockbusters*), todos têm em comum o aspecto de não serem filmes bem-sucedidos comercialmente.

Não podemos igualar, é claro, *A Volta dos Bravos* (que, de 12 milhões de dólares investidos, não recuperou nem 500 mil nas bilheterias) com *Guerra ao Terror*, cujo arrecadamento total ultrapassou o triplo dos custos de produção. Contudo, quando observamos os filmes em conjunto notamos, por exemplo, que apenas quatro deles cobriram seus custos com a renda total nas bilheterias (nacional e internacional); quando confrontamos o orçamento apenas com a arrecadação doméstica, somente dois filmes têm bilheterias superiores aos seus custos. Isso é mais significativo quando consideramos que os filmes de guerra³⁶¹ são, desde a Segunda Guerra Mundial, fonte

³⁵⁸Das 169 críticas reunidas no site Rotten Tomatoes, 134 eram positivas e 35 negativas.

³⁵⁹ Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0977855/awards?ref_=tt_awd

³⁶⁰ Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=fairgame10.htm>

³⁶¹Vale ressaltar que, conforme dito anteriormente, nem todos os filmes selecionados podem ser enquadrados no gênero “guerra”.

“pioneira e rentavelmente inesgotável do conceito de “cinema-espetáculo” hollywoodiano”³⁶².

Não pretendemos apresentar aqui uma resposta para esse fenômeno que atingiu virtualmente todos os filmes ficcionais sobre o Iraque produzidos durante a guerra. As fontes utilizadas nesta pesquisa não nos permitem oferecer uma conclusão fechada e, realmente, acreditamos não existir fontes capazes de fornecer essa resposta. Parece-nos mais frutífero, então, sinalizar algumas possibilidades interpretativas do tema. Para tal, será elaborado primeiramente um panorama dos principais argumentos utilizados por críticos de cinema e jornalistas que tentaram explicar esse fracasso geral dos filmes, e a partir disso traçarmos nossas hipóteses explicativas.

Segundo um artigo do *The Observer*, conservadores americanos teriam ficado satisfeitos com o fracasso dos filmes de discurso crítico ao conflito no Iraque, por considerá-los antiguerra, ou mesmo antiamericanos³⁶³. Muitos deles alegavam que os baixos índices de bilheteria se deviam, principalmente, ao fato de que o tom liberal e crítico à guerra presente nos filmes não estava em sintonia com as opiniões do público³⁶⁴. De acordo com esse ponto de vista, os realizadores estariam produzindo obras com posições mais “à esquerda” do que a dos espectadores.

Contudo, esse argumento não se sustenta se confrontado com os dados sobre a opinião pública norte-americana no momento em que os filmes são lançados (a partir de fins de 2006). Nesse período, conforme demonstrado no capítulo anterior, o apoio à guerra já havia entrado em declínio e, de acordo com todas as pesquisas de opinião, a maioria da população se opunha à intervenção americana no Iraque. Além disso, as produções têm discursos muito diferentes entre si, e não é possível caracterizar a todas como antiguerra, menos ainda antiamericanas. Por fim, esse argumento torna-se mais dificilmente sustentável quando percebemos que a obra cinematográfica mais lucrativa de todo o ciclo de filmes sobre o Iraque foi o documentário *Fahrenheit 11 de Setembro* (Michael Moore, 2004)³⁶⁵, de discurso declaradamente contrário à guerra e à política externa da administração Bush.

³⁶²REIS, Ronaldo Rosas. Cinema, Multiculturalismo e Dominação Econômica. *Crítica Marxista*, nº 20, 2005. p. 146.

³⁶³HELMORE, Edward. American shuns Hollywood’s take on Iraq. *The Observer*, 02 de dezembro de 2007.

³⁶⁴Ver, por exemplo, o texto de Eugene Novikov de 26 de março de 2008, disponível em: <http://blog.moviefone.com/2008/03/26/discuss-iraq-war-movies-and-their-box-office-deaths/>

³⁶⁵Informações sobre orçamento e bilheteria do filme encontram-se em: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=fahrenheit911.htm>

Jazz Shaw, editor assistente do website *The Moderate Voice*³⁶⁶, levanta outra explicação plausível para o baixo rendimento dos filmes. De acordo com Shaw, talvez a temática de guerra no sentido mais amplo (e não apenas a do Iraque) já não seja tão popular e não tenha mais o apelo comercial de antes, devido ao fato de que, na atualidade, se tornou muito mais difícil distinguir os “mocinhos” dos “bandidos” do que durante a Segunda Guerra Mundial.

Essa argumentação tampouco é satisfatória, se levarmos em conta o enorme sucesso de bilheteria de filmes de guerra relativamente recentes como *O resgate do Soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998) e *Falcão Negro em Perigo* (Ridley Scott, 2001). Ambos os filmes arrecadaram, respectivamente, \$216.540.909 e \$108.638.745 somente com suas bilheterias domésticas³⁶⁷. Ademais, se nos últimos anos o rendimento dos filmes de guerra como um todo houver de fato sido menor do que o esperado, é necessário questionar o porquê disso, com base nos filmes que surgiram no período, e não apenas constatar a impopularidade do gênero.

Já o jornalista Sudhir Muralidhar, da revista *The American Prospect*³⁶⁸, atribui o fracasso dos filmes ao fato de que muitos deles seriam produções de má qualidade. Segundo o autor, o grande perigo de fazer filmes políticos durante a guerra seria justamente a priorização absoluta do discurso sobre o julgamento artístico. Usando como exemplo *Guerra sem Cortes* e o filme sobre o conflito no Afeganistão *Leões e Cordeiros* (Robert Redford, 2007), Muralidhar alega que, em ambos os casos, a ênfase no posicionamento político gera um fraco desenvolvimento dos personagens e do roteiro.

De fato, boa parte dos filmes mencionados anteriormente recebeu críticas mistas ou até mesmo majoritariamente negativas, e alguns foram acusados de priorizar o discurso político, comprometendo a qualidade da obra. No entanto, isso não pode ser generalizado. Pelo menos *No Vale das Sombras*, *Guerra ao Terror*, *O Mensageiro* e *Jogo de Poder* foram filmes muito bem sucedidos em termos de crítica e concorreram a importantes prêmios cinematográficos³⁶⁹. Portanto, apesar de essa explicação ser

³⁶⁶ SHAW, Jazz. Why do Iraq War Movies Tank at the Box-Office? *The Moderate Voice*, 30 de março de 2008.

³⁶⁷ Informações sobre orçamento e bilheteria de ambos os filmes encontram-se em: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=savingprivateryan.htm> e <http://boxofficemojo.com/movies/?id=blackhawkdown.htm>

³⁶⁸ MURALIDHAR, Sudhir. Why are Iraq war movies box-office flops? *The American Prospect*, 26 de novembro de 2007.

³⁶⁹ Uma eficiente maneira de analisar isso é através da cotação dos filmes no website Rotten Tomatoes: <http://www.rottentomatoes.com/>

provavelmente válida para alguns casos, não dá conta do negativo rendimento desses filmes em conjunto.

Uma hipótese análoga à de Muralidhar é levantada pelos críticos John Gibson³⁷⁰ e Betty Jo Tucker³⁷¹ e por Brandom Gray, presidente do website *Box Office Mojo*³⁷². Apesar de não alegarem que os filmes são ruins, os autores argumentam que o público estadunidense vai ao cinema procurando entretenimento e que essas produções são muito sérias e, por isso, não propiciam a distração desejada pela audiência. Brandom Gray vai mais longe, afirmando que muitas produções ficcionais sobre o Iraque não são capazes de inspirar, fazer rir ou comover, as três coisas desejadas pelos espectadores³⁷³.

Novamente, embora seja inegável o tom grave e dramático de boa parte das obras sobre a guerra, não é possível fazer esta generalização. *Gente de Sorte*, por exemplo, é uma comédia leve e bem-humorada. *Zona Verde*, um filme com muitas cenas de ação, nos moldes hollywoodianos de uma grande produção do gênero. O thriller *No Vale das Sombras* mantém o suspense sobre o destino do jovem soldado até seus momentos finais. Assim, da mesma maneira como não podemos argumentar unicamente que a má qualidade dos filmes é responsável por seus tímidos arrecadamentos, também não é possível atribuir tal fenômeno à ausência de entretenimento neles.

Assim, um elemento em comum a todos os filmes parece ser um dos pontos nevrálgicos da questão: o fato de serem todos contemporâneos ao conflito. É extremamente significativo que este fenômeno novo na cinematografia de guerra americana seja acompanhado por sucessivas decepções nas bilheterias. Dentre todas as explicações possíveis, as mais coerentes são as que se relacionam à excepcionalidade da cronologia de produção das ficções sobre a Guerra do Iraque.

Podemos abordar o tema por alguns ângulos distintos. Seguramente, o argumento mais recorrente nos textos jornalísticos sobre o tema é que a população norte-americana estava saturada de informações sobre a Guerra do Iraque. De acordo

³⁷⁰Mencionado em artigo do jornal *The Observer*. HELMORE, Edward. American shuns Hollywood's take on Iraq. *The Observer*, 02 de dezembro de 2007.

³⁷¹Mencionada no texto do website *The Moderate Voice*. SHAW, Jazz. Why do Iraq War Movies Tank at the Box-Office? *The Moderate Voice*, 30 de março de 2008.

³⁷²Mencionado no artigo do jornal *The Washington Times*. Audiences reject Iraq war at box office. *The Washington Times*, 25 de outubro de 2007.

³⁷³Mencionado no artigo do jornal *The Washington Times*. Audiences reject Iraq war at box office. *The Washington Times*, 25 de outubro de 2007.

com a comentarista de cinema Betty Jo Tucker³⁷⁴, os espectadores tinham acesso a imagens e notícias sobre o conflito durante 24 horas por dia nos diversos meios de comunicação – televisão, internet e rádio. Essa cobertura, além de tornar o assunto cansativo, deixaria o espectador menos disposto a ir até o cinema assistir a estes filmes.

Segundo um artigo da *Prospect Magazine*³⁷⁵, os filmes que retratavam a guerra não eram o único tipo de produção a sofrer do desinteresse do público. De acordo com uma pesquisa de audiência televisiva, os telespectadores desligavam seus aparelhos assim que uma história sobre o Iraque entrava no ar. Isso mostra uma indisposição geral por parte da população norte-americana de confrontar o tema da guerra, seja nos cinemas ou nos noticiários da TV.

Tendo isso em vista, é bastante interessante a tese de Steven Bochco³⁷⁶, criador da série *Over There* (2005), sobre uma divisão de infantaria em serviço no Iraque. De acordo com o produtor, o bombardeio constante de terríveis imagens da guerra na TV teria tornado muito deprimente a ideia de assistir às representações do conflito no cinema. O senso de realismo gerado pelo fato de a guerra ainda estar em andamento teria incentivado a população a rejeitar os filmes.

Conforme aponta o historiador Jonathan Kuntz³⁷⁷, os mais memoráveis filmes de guerra são lançados anos após o fim dos conflitos, quando a nação já teve tempo de refletir sobre a experiência e surge uma espécie de consenso histórico sobre os sucessos e fracassos da mesma. Nesse sentido, podemos inferir, por exemplo, que os filmes de discurso crítico sobre a guerra do Vietnã, produzidos a partir de 1975, teriam sido bem-sucedidos por atender a uma necessidade por parte dos norte-americanos de lidar com o trauma desta guerra. O Iraque, ao contrário, à época da produção dos filmes ainda era um assunto inacabado, uma questão por resolver.

Se consideramos que o fato de os filmes tratarem de um conflito em andamento se relaciona com seu fracasso comercial, é fundamental então analisarmos esse fenômeno com foco não naqueles que assistiram aos filmes, e sim nos que não os assistiram. Ao adotarmos essa perspectiva, faz-se necessário resgatar a categoria de silêncio presente nas discussões sobre memória e opinião pública.

³⁷⁴Mencionada no texto do website *The Moderate Voice*. SHAW, Jazz. Why do Iraq War Movies Tank at the Box-Office? *The Moderate Voice*, 30 de março de 2008.

³⁷⁵STREITHORST, Tom. Why Iraq war films fail. *Prospect Magazine*, 17 de março de 2010.

³⁷⁶Citado em artigo do *Washington Post*. FARHI, Paul. The Iraq War, in Hollywood's Theater. *The Washington Post*, 25 de março de 2008.

³⁷⁷Citado em artigo do *Washington Post*. FARHI, Paul. The Iraq War, in Hollywood's Theater. *The Washington Post*, 25 de março de 2008.

De acordo com Pierre Laborie, “a ausência de reações observáveis não significa em nenhum caso ausência de opinião pública”³⁷⁸, pois esta “não liga sua existência à produção de signos explícitos”³⁷⁹. Um dos maiores erros nas análises da opinião, e nas tentativas de compreendê-la, é a absolutização da opinião manifesta e subestimação (ou mesmo total desconsideração) da não manifesta. Toda memória, individual ou coletiva, passa por um processo de permanente seleção; seleciona-se o que se lembra e o que se esquece (quem quer que quem lembre o quê e por quê?³⁸⁰). Da mesma forma, no terreno da opinião, seleciona-se sobre o que se manifesta e sobre o que se cala e, por isso, o silêncio é tão importante para o entendimento da opinião quanto às manifestações explícitas desta (sobre o quê não se fala e por quê?). Ao historiador, cabe investigar as razões desses esquecimentos e silêncios. Assim, ainda segundo Laborie:

Os silêncios, os não-ditos, a inércia, o imobilismo, todo um conjunto de ocultos ou de sensibilidades interiorizadas constituem-se de fato, para o historiador, reveladores e cheios de significado e, para dizer a verdade, não dos menores. Isso constitui uma oportunidade de sublinhar até que ponto a passividade é inerente às tendências profundas de uma opinião em que se sabe que ela não coloca, por ela mesma, problemas, mas lhe serve de câmara de eco e/ou de amplificador³⁸¹.

Michael Pollak também ressalta a importância do silêncio e do não dito em seu estudo sobre a memória. De acordo com o autor, o silêncio sobre o passado está necessariamente relacionado ao contexto do presente. Determinadas conjunturas e circunstâncias favorecem ou desfavorecem a emergência do que ele denomina “memórias subterrâneas” ou “clandestinas”, que resistem e se perpetuam em um circuito apartado da memória oficial (cuja expressão majoritária é a memória nacional).

Segundo Pollak:

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de

³⁷⁸No original, “l'absence de réactions observables ne signifie en aucun cas absence d'opinion publique” LABORIE, Pierre. De l'opinion publique à l'imaginaire social. *Vingtième Siècle*, n°18, abril-junho de 1988. p. 104 (tradução nossa).

³⁷⁹No original, “ne lie pas son existence à la production de signes explicites.” LABORIE, Pierre. De l'opinion publique à l'imaginaire social. *Vingtième Siècle*, n°18, abril-junho de 1988. p. 104 (tradução nossa).

³⁸⁰PADRÓS, Enrique Serra. Usos da Memória e do Esquecimento na História. *Revista Letras*, n°22, janeiro-junho de 2001. p. 83.

³⁸¹No original, “Les silences, le non-dit, l'inertie, l'attentisme, tout un ensemble de latences ou de sensibilités intériorisées constituent en fait, pour l'historien, autant de révélateurs chargés de signification et, à vrai dire, non des moindres. C'est l'occasion de souligner à quel point la passivité est inhérente aux tendances profondes d'une opinion dont on sait qu'elle ne pose pas elle même les problèmes mais leur sert de chambre d'écho et/ou d'amplificateur.” LABORIE, Pierre. De l'opinion publique à l'imaginaire social. *Vingtième Siècle*, n°18, abril-junho de 1988. p. 104 (tradução nossa).

discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas³⁸².

Portanto, o silêncio das memórias não é sinônimo de esquecimento; as memórias subterrâneas não desaparecem, e sim se perpetuam por meio de canais não majoritários de expressão até que seja possível que elas venham à tona e contestem a memória oficial. Assim, o silêncio não é o “não lembrar”, é uma maneira de lembrar. Como nos mostram os dois autores, ele pode estar relacionado às mais diversas causas: vergonha, atitude compreensiva, consenso voluntário ou forçado, impossibilidade de enunciação, vontade de integrar-se ao grupo, medo da incompreensão sobre atos do passado no presente, etc.

Pierre Laborie e Michael Pollak também mostram que contextos de guerra e crises agudas complexificam esse fenômeno. Este último estuda, por exemplo, o caso das memórias dos dissidentes estalinistas, dos sobreviventes dos campos de concentração nazistas e dos alsacianos forçadamente recrutados pelo Exército alemão na Segunda Guerra Mundial. Em todos os casos, as memórias desses grupos só emergiram quando o presente possibilitou – ou exigiu – essa emergência. A memória e a opinião pública, sendo essencialmente formas de representações coletivas sobre o passado e o presente, estão em constante transformação³⁸³. Quando no passado ou no presente vive-se um contexto que exacerba as disputas de memória e opinião (oficiais e não oficiais), o silêncio adquire múltiplos significados.

De acordo com Pollak, podemos considerar o filme o melhor suporte para a formação, reorganização e “enquadramento da memória”³⁸⁴. Esse conceito por ele desenvolvido se refere à imposição de interpretações do passado coletivas de “cima pra baixo”. A memória de diferentes grupos, instituições e nações é constantemente reelaborada por “atores profissionalizados” que, utilizando-se do material fornecido pela história, procuram estabelecer as referências e os pontos de referência dessa memória, que serão identificados e compartilhados por todo o grupo. O filme, devido a sua capacidade única de “captar lembranças em objetos de memória” (pois não só se dirige

³⁸²POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n° 3, 1989. p. 5.

³⁸³LABORIE, Pierre. Memória e opinião. In: AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. FGV Editora, 2009, p. 79-87. Acessado em PDF através do link: http://www.historia.uff.br/nupehc/files/LABORIE_Cap_4_-_Memoria_e_opinioao.pdf.

³⁸⁴POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n° 3, 1989.p. 3-15.

às capacidades cognitivas como capta emoções), seria um instrumento privilegiado de enquadramento³⁸⁵.

No entanto, concordamos com Ana Paula Spini de que o enquadramento não deve ser pensado como algo que só pode ser realizado pela memória oficial. Embora o lugar privilegiado dos detentores do poder e dos canais majoritários de expressão possa ser uma vantagem nas disputas de memória, a elaboração desta memória nem sempre parte deles. Como aponta a autora, o enquadramento é “possível de ser realizado por grupos sociais que em determinado momento possuam uma fala competente, ou respondam a certa demanda social”³⁸⁶.

Os filmes sobre a Guerra do Iraque, portanto, são suportes de enquadramentos de memória – e de opinião – sobre esse conflito. Por que motivo, então, apesar do crescimento da oposição à guerra, os filmes de ficção críticos a ela que surgiram a partir de 2006 não obtiveram adesão do público o qual, ao contrário, rechaçou-os nas bilheterias? Proporemos aqui a hipótese de que a renegação dos filmes pode representar também, no caso do Iraque, a renegação da própria guerra. Na medida em que aquele instrumento de enquadramento de memória é totalmente rejeitado, nega-se a memória de um conflito ainda em andamento.

Temos, por um lado, sujeitos engajados em disputar os sentidos da guerra por meio da produção fílmica. A motivação desses agentes de realizar obras sobre a Guerra do Iraque claramente ultrapassa os objetivos comerciais, pois se os filmes fossem feitos apenas visando à obtenção de lucro, o fracasso financeiro dos primeiros a serem lançados desencorajaria os realizadores de continuar investindo na temática, o que não ocorreu. Ao contrário, não só a produção desses filmes não foi interrompida, como surgiram ao longo dos anos novos filmes com alto grau de investimento: milhões de dólares gastos na realização, extensivas campanhas de marketing, contratação de atores de destaque no *star system* hollywoodiano, etc.

Ao mesmo tempo em que esses sujeitos envolvidos na produção concebem o cinema como um canal de enunciação e disputa de versões, o público, através de seu não comparecimento nos cinemas – ou seu silêncio – pode ter manifestado a recusa da guerra. Assim como o silêncio constitui uma forma de presença da opinião, o não ir ao cinema também pode ser considerado uma forma de manifestação silenciosa da

³⁸⁵POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n° 3, 1989.p. 3-15.

³⁸⁶SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo, UFF, 2005.p. 16.

insatisfação com o conflito. Essa hipótese se fortalece quando consideramos a pesquisa, já mencionada, sobre a baixa audiência dos programas de televisão quando o assunto era a Guerra do Iraque. Isso sugere uma opinião pública que faz uso não só do silêncio como do silenciamento – dos aparelhos de televisão e das salas de cinema– para expressar uma opinião.

Conforme já exposto, buscamos aqui delinear uma hipótese interpretativa desse padrão de recepção dos filmes observado e questionado por jornalistas e críticos. A complexidade do tema, bem como a intangibilidade da relação entre opinião pública e bilheteria, tornam impossível dar uma resposta definitiva para esse problema. Quando refletimos sobre a relação entre a opinião pública majoritariamente contrária à guerra e a bilheteria dos filmes críticos a ela, não encontramos uma relação coerente e sincrônica; nem ao menos podemos provar a existência de uma relação entre ambas. No entanto, ao usar a categoria de silêncio – concebido como um indicador da opinião pública tão importante quanto a fala – para analisar esse fenômeno, torna-se possível supor uma relação “invertida” entre opinião pública e bilheteria. De acordo com essa perspectiva, os (muitos) que não vão ao cinema assistir os filmes sobre a Guerra do Iraque manifestam, com seu silêncio, mais do que os que o fazem.

3.4. Um ponto de convergência: o soldado como principal custo da guerra.

O conjunto de ficções norte-americanas sobre a Guerra do Iraque reunido nesta pesquisa é formado por um total de doze filmes, produzidos entre 2005 e 2010. Dentre eles, há filmes de guerra/ação, thrillers, comédias, dramas, entre outros. Os custos de produção dessas obras variaram entre um milhão (*The Situation*) e cem milhões (*Zona Verde*). Nem os diretores, nem os atores, nem os roteiristas se repetem em mais de uma produção, com exceção do caso de *No Vale das Sombras Guerra ao Terror*, em que a história que deu origem ao primeiro (baseado em um caso real) foi escrita pelo roteirista do segundo (Mark Boal, jornalista do *New York Times*). No entanto, o roteiro de *No Vale das Sombras* foi apenas inspirado pela matéria de Boal e não escrito por ele.

Os dados acima, assim como muitos outros que poderíamos citar, refletem a heterogeneidade dessas produções. Diante dessas diferenças, poderíamos inicialmente supor que os únicos traços em comum entre as obras (além de serem produções de ficção estadunidenses) eram a temática da Guerra do Iraque, o fato de serem produzidas durante o conflito e seu péssimo rendimento nas bilheterias.

No entanto, outra característica compartilhada por todos os filmes (em níveis distintos e de formas bastante diversas) pode ser pensada através dos três elementos que, de acordo com James Oliver Robertson, fundamentam o mito da guerra norte-americano: a guerra como algo que acarreta progresso, prosperidade e união nacional, cujos efeitos são positivos e desejáveis; a guerra como geradora de caos e destruição, e que por isso nunca é desejável e necessita ser evitada; e a guerra como experiência parentética que deve ser evitada na maioria dos casos, mas, caso seja necessária, precisa ser lutada com empenho para que o país volte rapidamente à normalidade. Conforme visto no primeiro capítulo, esses elementos não são excludentes entre si, coexistem dentro da mitologia da guerra que é, simultaneamente, boa, má e excepcional³⁸⁷.

Da mesma forma como os três elementos são importantes componentes do mito da guerra, também são essenciais para a análise dos filmes sobre os conflitos. Por isso, ao considerarmos os discursos presentes nos filmes de guerra devemos observar quais desses três elementos são realçados nos filmes, e através de que aspectos fílmicos eles se manifestam. E, quando avaliamos o conjunto de produções aqui estudado, notamos que em nenhuma delas as representações da guerra privilegiam sua abordagem como instrumento de progresso, unidade, segurança e vitória. Em outras palavras, nenhum dos filmes destaca ou sobrepõe aos demais o caráter positivo da guerra para a sociedade norte-americana. Em um conjunto de doze obras distintas (em que a maior parte é produzida dentro do circuito hollywoodiano), isso é bastante significativo.

Evidentemente, isso não quer dizer que esse elemento do mito é completamente rechaçado em todos os filmes. Podemos destacar, por exemplo, o sentido de missão que permeia boa parte das obras, nas quais a guerra é vista pelos soldados como uma forma de exportar as benesses da sociedade norte-americana para o Oriente Médio (ou, nas palavras menos sutis do protagonista de *No Vale das Sombras*, eles estariam “levando democracia para um buraco de merda e servindo seu país”³⁸⁸). Embora os filmes não apresentem a expansão da democracia como sendo verdadeiramente o motivo pelo qual o país se engajou na guerra, essa seria uma perspectiva de muitos militares, que se alistam desejando proteger seu país e executar a missão que foi dada a essa nação.

Além disso, na maior parte dos filmes é ressaltado o companheirismo entre os soldados. Enquanto a instituição Exército ora é questionada (*Stop-Loss: a Lei da Guerra*) ora é positivamente retratada (*A Volta dos Bravos*), a união e lealdade entre os

³⁸⁷ROBERTSON, James Oliver. *American Myth, American Reality*. New York: Hill & Wang, 1980.

³⁸⁸No original, “(...) bringing democracy to a shit hole and serving his country”.

colegas militares é quase consensual nessas produções. Mesmo em filmes como *Guerra ao Terror*, em que o Sargento William James é retratado a princípio como um líder individualista e irresponsável (e por isso desperta a raiva de seus dois subordinados, levando-os a discutir de forma hipotética sua execução), quando ele e sua equipe são expostos a uma situação extrema sua atitude é exemplarmente camarada, o que possibilita o nascimento de uma relação de amizade entre eles. O maior exemplo desse companheirismo é retratado no fim de *A Volta dos Bravos*, quando o soldado Tommy Yates, um dos quatro “bravos” que protagonizam a produção, decide voltar para o Iraque não por apoiar a guerra (na carta que deixa para os pais, diz que “talvez essa coisa toda só esteja tornando isso pior”³⁸⁹), mas para ajudar outros soldados que ainda estavam lá arriscando suas vidas, o que simboliza a necessidade de união nacional, sacrifício e companheirismo em um momento de crise.

Contudo, mesmo nessas produções não prevalece o caráter “bom” da guerra sobre seus aspectos negativos. Diante disso, podemos argumentar que todas as produções de ficção aqui estudadas sustentam algum tipo de crítica à Guerra do Iraque. Não necessariamente podem ser considerados filmes antiguerra, mas são obras que, de formas distintas, problematizam aspectos relacionados a essa guerra em particular.

Uma vez que estabelecemos esse primeiro ponto de convergência, tornou-se necessário averiguar como se fundamentavam as críticas contidas nessas obras. Levando adiante essa análise, foi possível observar que, em ao menos em oito das doze obras selecionadas, o discurso crítico à guerra estava relacionado essencialmente aos efeitos desta para os soldados norte-americanos e para suas famílias, cônjuges e amigos.

É nesse ponto que reside a principal particularidade da produção fílmica ficcional sobre a Guerra do Iraque: em quase todas as produções, a contestação da guerra é pautada pelo princípio do *jus ad bellum* que determina a necessidade de uma proporcionalidade entre os custos da guerra – notadamente os humanos – e os efeitos positivos com ela atingidos, em que os últimos sejam sempre superiores aos primeiros. Nos filmes que abordam a intervenção, a interrogação latente é se esse princípio está sendo contemplado, ou seja, se as consequências da guerra para os soldados (e para o país como um todo) realmente valem os benefícios que esta supostamente trará. Dessa forma, os filmes expõem a Guerra do Iraque como um conflito cujos objetivos e efetivas vitórias não justificam tantos custos humanos.

³⁸⁹No original, “(...) maybe this whole thing is just making it worse”.

Assim, podemos caracterizar essas produções como sendo críticas à guerra por uma perspectiva pró-soldado ou, ao menos, como filmes solidários aos soldados norte-americanos. Na maioria delas, as principais vítimas da intervenção são os militares e as pessoas com quem eles mantêm relações afetivas. O retrato dos diversos problemas pelos quais os soldados passam em solo iraquiano (incluindo a morte), e principalmente quando dela retornam, e as consequências disso para as pessoas próximas a eles fundamentam a crítica à Guerra do Iraque dessas produções.

Entretanto, do conjunto de doze filmes, quatro teriam que ser excluídos dessa caracterização. Primeiramente, podemos citar *The Situation* e *Jogo de Poder*, visto que são os dois únicos filmes do grupo nos quais os protagonistas não são soldados, veteranos ou parentes destes, e que quase não retratam soldados estadunidenses e seu cotidiano no Iraque.

Em *The Situation*, a protagonista é uma jornalista norte-americana, e o filme (que se passa em Bagdá e Samarra) gira principalmente em torno dela, de seu fotógrafo iraquiano, do agente da CIA a quem namora e de um ex-membro da Guarda Republicana iraquiana. O filme aborda a “situação” do Iraque pós-invasão, sobre a qual adota uma perspectiva pessimista: embora dê a entender que a vida no Iraque já era extremamente problemática antes, esta teria piorado ainda mais com a intervenção, que potencializou todos os problemas do país, em particular a violência e a corrupção. Os soldados estadunidenses só são o foco da produção na primeira cena, na qual ocorre o incidente baseado no caso real em que soldados atiraram dois jovens no Rio Tigre devido a sua desobediência ao toque de recolher, gerando a morte de um deles. Dessa forma, podemos afirmar que o conteúdo crítico do filme se relaciona com as consequências da invasão principalmente para o Iraque e os iraquianos, embora, é claro, atinja a todos os envolvidos na guerra.

Jogo de Poder, diferentemente de *The Situation*, se passa quase integralmente em Washington e não no Iraque e, por isso, os soldados estadunidenses não são retratados em nenhum momento da trama. O filme é focado nas figuras de Valerie Plame e Joe Wilson, abordando o questionamento do ex-embaixador sobre as afirmações de Bush a respeito da tentativa de Hussein de adquirir urânio africano, e as consequências da publicação de seu artigo no *New York Times* para a vida do casal, quando Valerie é exposta publicamente como agente da CIA. Conforme veremos no quarto capítulo, a crítica que o filme faz à guerra é dirigida principalmente à administração Bush, que teria manipulado informações de inteligência para legitimar a

guerra, e cujos membros haveriam propositalmente revelado a identidade de Plame em retaliação ao artigo de seu marido.

Um terceiro filme que não adota essa perspectiva “pró-soldado” é *Zona Verde*. Este é um caso distinto dos dois outros citados acima, visto que o filme tem como protagonista um soldado estadunidense (subtenente Roy Miller, responsável por uma equipe de inspeção de armas de destruição em massa) e retrata principalmente as ações desse personagem no Iraque. Entretanto, *Zona Verde* não é um filme sobre os problemas e dificuldades enfrentados por soldados. O protagonista não é atingido (nem física nem psicologicamente) por seu trabalho: não tem problemas de comportamento, não usa drogas ou álcool, não age de forma violenta, não perde nenhum amigo na guerra e não parece sentir saudade de ninguém ou desejar o retorno (assunto que será mais bem explorado no capítulo seguinte). O único problema evidente de Miller é não entender a razão pela qual os dados de inteligência estão sempre incorretos. Nesse sentido, *Zona Verde* assemelha-se a *Jogo de Poder*, concentrando sua crítica nas instituições e figuras da administração e, de forma mais ampla, na falência das justificativas da guerra.

Por fim, deve-se excluir dessa caracterização *Guerra sem Cortes*, de Brian De Palma. Ao contrário dos três filmes anteriores, a preocupação com o trauma gerado pela guerra está presente nessa obra (vide, por exemplo, a cena final do filme, na qual o soldado que tenta impedir o estupro, após ter retornado, irrompe em lágrimas ao contar o caso aos amigos, demonstrando estar completamente perturbado). No entanto, o foco da produção recai sobre as consequências da violência da guerra para os iraquianos, e não para os soldados.

Desse modo, podemos definir como “solidárias aos militares e seus entes queridos” as seguintes obras: *Tempos de Violência*, *A Volta dos Bravos*, *No Vale das Sombras*, *Nossa Vida sem Grace*, *Guerra ao Terror*, *Stop-Loss: A Lei da Guerra*, *Gente de Sorte* e *O Mensageiro*. Ao agrupar tão diversas obras, não pretendemos obliterar ou ignorar as grandes diferenças entre elas. Não obstante, é notável que, em todas, adota-se a perspectiva dos soldados ou de membros de suas famílias, e os problemas que eles enfrentam devido à ida ao Iraque fundamenta o discurso crítico desses filmes. Como *Guerra sem Cortes* também apresenta a preocupação com os militares, apesar de enfatizar que os iraquianos são as principais casualidades da guerra, eventualmente será mencionado junto às outras produções.

Um primeiro aspecto notável sobre esses filmes é que a maior parte deles não se passa em solo iraquiano. Dentre todos, apenas *Guerra ao Terror* se passa

quaseintegralmente no Iraque (em Bagdá). Entre os demais, uma parte se passa totalmente nos Estados Unidos, e as cenas da guerra, quando existem, são apresentadas por meio de *flashbacks*, pesadelos, filmagens ou fotografias; é o caso de *Tempos de Violência*, *No Vale das Sombras*, *Nossa Vida sem Gracee O Mensageiro*. Já *A Volta dos Bravos*, *Stop-Loss: A Lei da Guerra* e *Gente de Sortetêm* cenas iniciais no Iraque (a deste último dura menos de dois minutos), mas se passam majoritariamente em território norte-americano.

Assim, todos os filmes têm em comum a temática do retorno, afora *Nossa Vida sem Grace* (que, ao contrário, trata do que acontece quando um militar não regressa). Mesmo *Guerra ao Terror*, que pode ser considerado um “filme de combate” (definição conferida ao filme pela própria diretora)³⁹⁰, apresenta essa questão em seus momentos finais. É em casa, depois de experimentarem o caos da guerra, que os soldados têm que lidar com os efeitos desta, físicos e principalmente psicológicos. Ao abordarem como a guerra também é travada no *front* doméstico, os filmes remetem a muitas produções sobre a Guerra do Vietnã: *Amargo Regresso* (Hal Ashby, 1978), *Nascido em Quatro de Julho* (Oliver Stone, 1989), entre outros. E, como em *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), o efeito da guerra que mais se destaca nos filmes é o desenvolvimento de um comportamento violento por parte dos soldados e veteranos.

Há filmes, como *Tempos de Violência*, nos quais a violência já faz parte do caráter desses militares e é potencializada pela guerra. Desde o início da produção, subentende-se que o protagonista Jim Davis não era um “cidadão modelo” antes do Iraque. Vivendo na periferia de Los Angeles (onde o filme se passa majoritariamente), já era usuário de drogas, se relacionava com traficantes e era conhecido por seu temperamento intempestivo. No entanto, ao voltar da guerra seus surtos agressivos se tornam ainda mais frequentes e graves, o que sugere a vivência e a prática de violência nos conflitos no Oriente Médio (o que é confirmado através da exposição de fotos de Jim posando ao lado de árabes mortos e mutilados). Em uma significativa cena, depois de Jim quase assassinar sua noiva, um amigo assustado com sua atitude aconselha-o a processar os militares, dizendo que ele “costumava ser suave”³⁹¹.

Entretanto, a maioria dos filmes mostra a transformação de soldados bastante jovens (ao contrário do protagonista de *Tempos de Violência*, vivido por

³⁹⁰WESTWELL, Guy. In *Country: Mapping the Iraq War in Recent Hollywood Combat Movies*. In: HAMMOND, Phillip. *Screens of Terror: representations of war and terrorism in film and television since 9/11*. Suffolk: Arima Publishing, 2011. p. 19-37.

³⁹¹No original: “You used to be mellow”.

Christian Bale, que teria 26 anos), antes tranquilos, em homens violentos. A questão da pouca idade dos soldados parece ser particularmente importante em *No Vale das Sombras*, *Stop-Loss: A Lei da Guerra*, *Guerra sem Cortes* e *A Volta dos Bravos*. Em *A Volta dos Bravos*, o médico interpretado por Samuel L. Jackson, bêbado no jantar de Ação de Graças, lamenta que meninos tão jovens, valentes e amedrontados tenham que passar por aquela experiência e que, aqueles que conseguem voltar para casa, regressem mutilados, assombrados e perturbados. O título de *No Vale das Sombras* faz referência à lenda de Davi e Goliath (em que o primeiro, um pequeno pastor, enfrenta e mata o gigante), metáfora usada no filme para tratar do envio de jovens para o Iraque. Em uma das cenas finais, o seguinte diálogo se dá entre a detetive (interpretada por Charlize Theron) e seu filho, cujo nome David origina a metáfora do filme:

David: - Mas por que eles o deixaram lutar contra um gigante? Ele era só um garoto.

Det. Sanders: - Eu não sei, querido.

David: - Você acha que ele estava com medo?

Det. Sanders: - David?

David: - Sim.

Det. Sanders: - Eu acho que ele devia estar com muito medo³⁹².

O trecho acima evidencia a definição, nesses filmes, da guerra como o lugar da perda da inocência. Temática bastante recorrente em produções do gênero, cujo símbolo máximo é provavelmente *Platoon* (Oliver Stone, 1986), a guerra expõe meninos a situações extremas que exigem deles um rápido amadurecimento; ao voltar para casa, estão permanentemente transformados. Esse amadurecimento, contudo, é acompanhado em muitos casos pelo embrutecimento. E, na medida em que retrata a perda da inocência de vários jovens soldados, *No Vale das Sombras* (assim como *Platoon*) denuncia a perda da inocência da América devido à conduta do país na Guerra do Iraque.

A violência tem três tipos de vítima nessas obras: em primeiro lugar, eles mesmos, os próprios militares. Isso se expressa, por exemplo, em seus comportamentos autodestrutivos, que põem em risco suas vidas (é o caso de Jim Davis em *Tempos de Violência* e do Sargento James de *Guerra ao Terror*). Entretanto, o mais emblemático caso disso nos filmes é o suicídio do soldado Tommy Burgess, em *Stop-Loss: A Lei da Guerra*. Apresentando uma conduta cada vez mais descontrolada – briga com a esposa e atira em todos os presentes de casamento, espanca um rapaz com quem discute, quebra

³⁹² No original, “But why would he let him fight a giant? He was just a boy”. “I don’t know, sweetheart”. “Do you think he was scared?” “David?” “Yeah”. “I think he would have been really scared”.

a vidraça de uma loja e é preso, etc. – Tommy por fim se mata ao ser dispensado do Exército.

A agressão dos soldados e veteranos também atinge seus entes queridos, assunto que é abordado em cinco das produções estudadas. Os filmes retratam desde brigas entre amigos (*Stop-Loss: A Lei da Guerra*) até assassinatos (da esposa de um veterano em *No Vale das Sombras*), passando por sequestros, maus tratos, etc. Não é à toa que esse problema está presente em tantos filmes – ainda em 2008, constatou-se haver mais de cem casos de veteranos do Iraque acusados de assassinar alguém nos Estados Unidos, e em boa parte dos casos os mortos eram familiares ou namoradas³⁹³.

Em terceiro lugar, a violência se dirige contra os iraquianos. Em relação isso, dois filmes se destacam: *No Vale das Sombras* e *Guerra sem Cortes*. Este último, argumentamos, é um dos filmes que não se encaixa na definição de “solidário aos soldados”, embora aborde os efeitos da guerra para eles. Isso porque enquanto o foco das demais obras recai sobre as consequências da conduta violentados soldados para eles mesmos e as pessoas próximas, *Guerra sem Cortes* atesta de forma contundente que as grandes vítimas disso (e da guerra como um todo) são os iraquianos, através da recriação do episódio real de estupro de uma menina de 14 anos e posterior assassinato dela e de sua família ocorrido em Yusufiyah, vila próxima à Bagdá.

Contudo, isso não significa que o diretor não se sensibilize também com os efeitos da guerra para os militares. Pelo contrário, essa preocupação se torna explícita em uma entrevista concedida por De Palma na qual ele compara *Guerra sem Cortes* a *Pecados de Guerra*, seu filme sobre o Vietnã³⁹⁴. Segundo ele, ambos retratam as consequências desses dois conflitos em particular, cuja semelhança seria o envio de jovens soldados a um ambiente hostil, no qual é difícil distinguir seus inimigos dos civis, em nome de uma guerra sem propósitos claros. O resultado disso seria a tendência a surtos de violência, e a prática de atos que seriam inimagináveis para esses soldados antes da ida à guerra³⁹⁵.

Já em *No Vale das Sombras*, a violência contra iraquianos se manifesta através do costume de Mike Deerfield, filho do protagonista, de torturar prisioneiros fingindo

³⁹³ Ver, por exemplo, a matéria do *New York Times* disponível em: http://www.nytimes.com/2008/01/13/us/13vets.html?pagewanted=all&_r=0

³⁹⁴ O vídeo da entrevista com o diretor encontra-se disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=qtPS87bc4vY>

³⁹⁵ Vale frisar que, nessa mesma entrevista, De Palma diz que seu objetivo com o filme é fazer o público sentir tanta raiva quanto ele das mentiras que a Casa Branca contou para justificar a ida à guerra, e fazê-lo entender o quão fácil é a manipulação através da mídia (especialmente da televisão).

ser um médico (propositalmente pressionando suas feridas, como quem faz um exame), hábito sobre o qual Hank descobre com pesar e perplexidade. As informações que temos sobre Mike ao longo do filme – através de seus pais e amigos – são completamente contraditórias a essa prática: tudo indica que ele era um rapaz correto, gentil, centrado e determinado. Por isso, *No Vale das Sombras* parece sustentar a mesma tese de De Palma, de que a Guerra do Iraque é capaz de fazer meninos agirem como monstros.

Conquanto ambos abordem a violência contra iraquianos, as principais vítimas dos filmes têm nacionalidades diferentes. Enquanto em *No Vale das Sombras*, apesar da menção à tortura de prisioneiros, a Guerra do Iraque leva sofrimento à América (todos os personagens do filme são expostos às consequências negativas da ida do país à guerra de alguma forma), em *Guerra sem Cortes* as vítimas são os iraquianos, o que é demonstrado não só através do caso do estupro, mas também pela denúncia dos inúmeros assassinatos de civis em *checkpoints*, das fotos de mortos – principalmente crianças – exibidas ao fim do filme (sob o título de “efeito colateral”), etc.

No entanto, em ambos é latente o eco dos filmes sobre o Vietnã. A comparação feita por Brian de Palma entre *Guerra sem Cortes* e *Pecados de Guerra* indica o quanto sua última obra tem em comum com os filmes de denúncia de massacres no Vietnã, cuja referência principal é a chacina de My Lai. Nesses filmes, as atrocidades cometidas decorrem principalmente da desumanização do “outro”, visto como menos humano, como ser inferior ou mesmo como não humano³⁹⁶. A ideologia racista, característica de ambas as guerras, é fundamental para a compreensão das atrocidades contra nativos, na medida em que explica a perda do valor da vida do outro. Segundo Spini, esse racismo se manifesta na afirmação do general Westmoreland, comandante das tropas norte-americanas no Vietnã, de que “o oriental não dá o valor que um ocidental dá à vida”³⁹⁷.

No caso da Guerra do Iraque, o elemento do racismo é muito poderoso devido ao contexto do pós-11 de setembro, que gerou desconfiança, hostilidade e, em seu extremo, vilanizações dos árabes muçulmanos. Uma vez que os atentados foram explicados como um “choque de civilizações”, com base na tese de Samuel Huntington, os povos

³⁹⁶ Em uma cena emblemática de *Guerra sem Cortes*, um dos soldados, ao comentar seu primeiro tiro mortal (em uma grávida), compara-o a pescar bagres e matar baratas, dizendo que não se sentiu afetado e nem tinha nenhum remorso. Essa declaração remete ao caso de William Calley, um dos principais responsáveis pelo ataque de My Lai que, de acordo com psiquiatras do exército, considerava ter matado animais irracionais. SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo. Niterói: PPGH/UFF, 2005.

³⁹⁷ SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo. Niterói: PPGH/UFF, 2005.p. 62.

islâmicos passaram a ser inevitavelmente inimigos dos Estados Unidos, devido às inconciliáveis diferenças culturais entre o Oriente e o Ocidente. Nos anos seguintes ao 11 de setembro, a associação direta entre muçulmanos e inimigos e, principalmente, muçulmanos e terroristas (vide, por exemplo, o posterior aumento da segurança nos aeroportos, cujo alvo era principalmente a população árabe) acarretou um enorme aumento de crimes de ódio nos Estados Unidos contra imigrantes muçulmanos: assassinatos, espancamentos, coerção, atentados a mesquitas, etc. A violência contra iraquianos é, assim, perpassada por esse racismo.

Por outro lado, em muitos filmes sobre o Vietnã também está presente a ideia da guerra como algo que brutaliza os homens, tema abordado em *No Vale das Sombras*. Francisco Carlos Teixeira da Silva, ao comentar os filmes sobre o Vietnã produzidos no fim da década de 80 (a exemplo de *Platoon* e *Pecados de Guerra*), argumenta que eles retratam “a essência da guerra, vista pelo cinema americano: a possibilidade real de cada um ser o melhor e o pior de si mesmo”³⁹⁸. Diante disso, é necessário frisar que tanto Mike (que perpetua as torturas) quanto seus companheiros (que o assassinam e mutilam seu corpo) não são retratados como jovens maus ou inescrupulosos. Mike, por exemplo, parece ser uma pessoa sensível, que sofre ao atropelar uma criança iraquiana e, como um menino, liga para o pai para pedir ajuda e tirá-lo de lá. Nesse sentido, o filme retrata a complexidade e a dualidade do caráter dos personagens, mostrando como um mesmo homem, em um contexto de guerra, pode ser simultaneamente herói e vilão. As atrocidades por eles cometidas só podem ser compreendidas à luz da loucura e do trauma da guerra.

Outro aspecto do conjunto de produções estudadas que nos remete à filmografia sobre o Vietnã é a ênfase na questão da reinserção social dos veteranos. Em realidade, a temática do retorno à vida civil e das dificuldades que isso envolve é bastante recorrente na filmografia de guerra desde o surgimento dessas produções, sendo abordada, por exemplo, em *Nada de Novo no Front* (Lewis Milestone), realizado em 1930. Desde então, uma das marcas dos filmes sobre a “volta para o lar” é a sensação de ser um *outsider* em casa, de que quem não conheceu o combate é incapaz de compreender a vivência da guerra, e de que a vida civil não faz mais sentido após aquela experiência. É um sentimento de incompreensão dupla, na medida em que os veteranos não mais compreendem o mundo e nem são compreendidos por este.

³⁹⁸SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Guerra e cinema: um encontro no tempo presente. Niterói: *Revista Tempo*, vol.13, no. 16, 2004. p. 18.

Em todos os filmes aqui estudados nos quais se acompanha o retorno de um soldado, essa incompreensão está presente. “É como voltar de outro planeta”³⁹⁹, desabafa o sargento Montgomery de *O Mensageiro*. Em outro trecho do filme, o capitão Stone, mais velho e experiente, diz à Montgomery: “A vida civil é para pessoas que não viram nada. É muito tarde para você, você já viu a merda, você não pode mais desfazer isso. Você não pode ser um vendedor de seguros agora, irmão, é muito tarde”⁴⁰⁰. A inadequação é o fardo do veterano, condenado indefinidamente a ser um *outsider*. Alguns filmes mais otimistas, como *A Volta dos Bravos*, mostram a gradual adaptação deles: em um final esperançoso, o médico se reconcilia com a família e combate seu alcoolismo, a militar que perdeu o braço está feliz em um novo relacionamento, e Tommy realiza seu desejo de voltar para o Iraque depois de se acertar com o pai através da terapia. Mas mesmo nesse filme há uma “baixa” decorrente do trauma da guerra: o jovem negro Jamal, atormentado desde o retorno pela lembrança de ter acidentalmente atirado em uma mulher iraquiana, faz a namorada e os clientes de um restaurante de reféns e acaba sendo morto pela polícia.

Essa incompreensão do mundo civil se expressa também no estranhamento diante do consumismo característico do *American way of life*, manifestado pelos personagens de *A Volta dos Bravos* e *Guerra ao Terror*. Enquanto no primeiro filme o soldado Tommy Yates reflete sobre o quanto não vê sentido naquele mundo em que as pessoas vivem “dirigindo suas SUVs que esbanjam gasolina, bebendo seus frappuccinos do Starbucks”⁴⁰¹, o sargento James de *Guerra ao Terror* encara perplexo uma prateleira com dezenas de marcas de cereais no supermercado, o que parece indicar a banalidade da vida cotidiana: enquanto na guerra cada decisão que ele tomava podia salvar (ou tirar) uma vida, escolher um tipo de cereal é totalmente insignificante.

A dificuldade de readaptação se deve, em grande parte, aos efeitos do estresse pós-traumático experimentados pelos soldados. Frequentes pesadelos relacionados ao combate, por exemplo, são retratados em quase todos os filmes, bem como ataques de pânico, sintomas de depressão, etc. Conforme dito no capítulo anterior, o número de registros de estresse pós-traumático entre veteranos do Iraque e do Afeganistão ultrapassou os 100 mil em 2012, o que fundamenta a preocupação com esses casos nos

³⁹⁹ No original, “It’s like coming back from another planet”.

⁴⁰⁰ No original, “Civilian life is for people who ain’t seen shit. It’s too late for you, you’ve already seen the shit, you can’t unsee it anymore. You can’t be an insurance salesman now, brother, it’s too fuckin’ late”.

⁴⁰¹ No original, “(...) driving these gas-guzzling SUVs, getting their frapuccinos from Starbucks”.

filmes. Essa condição, por sua vez, explicaria o uso abusivo de drogas e principalmente de álcool, também retratadas nessas obras.

Ao mesmo tempo, o estresse pós-traumático, a conduta agressiva e o alcoolismo são alguns dos responsáveis pela progressiva desestruturação familiar quando do retorno. Em muitos filmes estudados, as relações entre os militares e suas famílias são afetadas pela experiência da guerra, devido ao tempo de afastamento e, principalmente, à perda de afinidade decorrente das transformações dos soldados. Há obras (como *A Volta dos Bravos*) em que esse vínculo é reconstruído com sucesso; em outras (*Tempos de Violência*, *Gente de Sorte*), esses laços são permanentemente rompidos.

Outro obstáculo para a reinserção social dos soldados são as dificuldades financeiras e a falta de trabalho quando do retorno. Nesse sentido, é importante perceber que em boa parte das produções estudadas, a exemplo de *Gente de Sorte*, a carreira militar é vista, sobretudo, como uma oportunidade de emprego. Desde 1973, no contexto da Guerra do Vietnã, não se adota o serviço militar obrigatório nos Estados Unidos⁴⁰². Uma vez que o alistamento é voluntário, são oferecidos bons salários e diversos benefícios aos que optam pela carreira militar, objetivando altas taxas de recrutamento.

Sendo assim, é significativo que, em muitos filmes, o alistamento se deva a motivações financeiras e a carreira militar seja vista como um “emprego”. O fato de que o serviço militar é voluntário poderia ter gerado mais filmes nos quais os soldados se engajassem na guerra por querer servir à pátria ou por concordar com a intervenção. Entretanto, o que se observa em boa parte deles é uma ausência de motivação política e ideológica dos soldados, ao menos de forma explícita. Muito embora isso não possa ser generalizado (visto que essa questão varia bastante de acordo com o filme), as noções de “realizar um trabalho”, “fazer aquilo em que se é bom” e “se manter vivo” são mais recorrentes do que aquelas que se referem a “servir à pátria”, que caracterizam os soldados idealistas das produções que retratam a guerra de maneira mais elogiosa.

Todas as obras que criticam a Guerra do Iraque conferindo ênfase aos efeitos desta para os soldados abordam a consequência mais trágica da guerra: a morte. É notável, contudo, que nenhum protagonista desses filmes (com exceção de Angel

⁴⁰²No entanto, esse tema voltou a ser debatido no país entre 2006 e 2007, principalmente devido à demanda por soldados para as guerras do Iraque e do Afeganistão. Por outro lado, o alistamento obrigatório foi defendido por alguns políticos, a exemplo do deputado democrata Charles B. Rangel, sob o argumento de que essa seria uma forma mais justa de recrutamento, visto que o alistamento voluntário acarretava o recrutamento majoritário de jovens oriundos de famílias pobres. Ver, por exemplo, a matéria disponível em: <http://noticias.uol.com.br/ultnot/efe/2006/11/20/ult1808u79711.jhtm>

Salazar, de *Guerra sem Cortes*, degolado em um ato de vingança pelo estupro da iraquiana) morre no Iraque. Apesar de serem retratados como vítimas da guerra, pois suas mortes se devem aos efeitos desta, os protagonistas, quando morrem, já estão “em casa”.

Ademais, os dois filmes que tratam mais explicitamente da temática da morte, *Nossa Vida sem Grace* e *O Mensageiro*, não adotam a perspectiva daqueles que morrem. Em *Nossa Vida sem Grace*, a história é contada do ponto de vista daqueles que sofrem a perda, ou seja, da família dos soldados. Em uma das primeiras cenas do filme, Stanley Phillips recebe a visita de dois soldados notificando o falecimento de sua esposa e, a partir daí, acompanhamos sua tentativa de lidar com sua dor e revelar o ocorrido às duas filhas pequenas. Enquanto isso, *O Mensageiro* retrata o duro trabalho dos membros da divisão de notificação de casualidades, daqueles que têm de informar os familiares sobre os falecimentos na guerra, função nitidamente indesejável e imposta ao protagonista.

Assim, em *Nossa Vida sem Grace*, a experiência do recebimento da notícia da morte nos é mostrada pelo olhar do parente que a recebe: vemos Stanley dentro de sua casa quando toca a campainha, e ele abre a porta e se depara com os dois militares (e instantaneamente já percebe o que aconteceu). Já em *O Mensageiro*, ao contrário, a mesma situação nos é apresentada pelo ponto de vista daqueles que vão dar a notícia: vemos os dois chegando até as casas, caminhando até as várias portas, conversando antes sobre quem era o falecido e que tipo de postura adotar, etc. Mesmo assim, ambas as perspectivas atendem ao mesmo propósito: o de retratar o sofrimento e a dor das famílias. Os soldados mortos não são as únicas casualidades da guerra, pois, em território americano, cada um deles integra uma estrutura familiar e emocional mais ampla que é afetada por essa perda.

Por fim, há que se destacar a questão do retorno ao Iraque. Em quatro filmes – *A Volta dos Bravos*, *Guerra ao Terror*, *Stop-Loss: a Lei da Guerra* e *Gente de Sorte* – alguns ou todos os protagonistas voltam à guerra no final. As razões para tal, ao menos as razões explícitas, variam de acordo com a obra: voltam por obrigação, por motivos econômicos, por vontade de ajudar os soldados ainda em combate ou simplesmente por terem se viciado na adrenalina da batalha. Em alguns casos, o retorno é desejado e voluntário, em outros, é imposto pelo Exército ou pelas dificuldades financeiras. Não obstante os motivos apresentados, fato é que o regresso ao Iraque salienta a perenidade

da guerra: o conflito, ainda em andamento, não podia ser travado somente no *front* doméstico.

O retorno à guerra é ainda mais singular quando consideramos a majoritária ausência de motivações ideológicas claras por parte dos soldados. De fato, embora possamos sem dúvida argumentar que a maior parte dos filmes se pronuncia de forma crítica à guerra, eles não o fazem através do questionamento dos fins e justificativas desta (ao contrário de *Zona Verde* e *Jogo de Poder*, analisados no quarto capítulo). O tema da motivação nacional/governamental para a guerra, nas raras vezes em que é mencionado, se manifesta principalmente em frases genéricas sobre “combater os terroristas” e “levar democracia ao Iraque”, ou em pequenas discussões entre defensores e opositores do conflito, caso de *A Volta dos Bravos* e *Nossa Vida sem Grace*.

No entanto, a escassez dessa temática nos filmes pode ser interpretada como uma forma de indicar a inexistência de motivações legítimas para a Guerra do Iraque, ou ao menos a falta de clareza da sociedade sobre estas. Na medida em que os personagens, em sua maioria, demonstram desconhecer as razões pelas quais o país se engaja na intervenção (em *Tempos de Violência*, o melhor amigo de Jim chega a perguntar se ele estava combatendo comunistas na guerra), e que as justificativas fornecidas pela administração raramente são abordadas (e, quando o são, não são apresentadas com muita credibilidade), essas razões parecem abstratas e intangíveis. A ausência do tema nos filmes, seja ela proposital ou involuntária, acaba por colocar em xeque a legitimidade e a justiça da guerra.

Capítulo 4: Versões da verdade em *Zona Verde* e *Jogo de Poder*

Em *Guerra e Cinema*, Paul Virilio cita uma famosa frase de Rudyard Kipling, segundo o qual a primeira vítima de uma guerra é a verdade⁴⁰³. A sentença do escritor ecoa em dois filmes sobre a Guerra do Iraque: *Zona Verde* e *Jogo de Poder*. Em ambos, a verdade não é uma vítima da guerra em si, é uma “baixa” anterior, derrotada durante a campanha governamental para a guerra. É precisamente essa a particularidade desses filmes: produzidos em 2010, são as duas únicas obras de ficção que abordam frontalmente as justificativas da administração Bush para a Guerra do Iraque.

Zona Verde e *Jogo de Poder* possuem discursos bastante distintos do restante dos filmes de ficção estudados neste trabalho. Diferentemente de quase todos os demais, sua ênfase não recai sobre as consequências da experiência da guerra para os soldados norte-americanos ou para suas famílias. O foco de ambas as obras é bastante específico: os discursos governamentais sobre a existência de armas de destruição em massa no Iraque (ou de um programa de desenvolvimento destas em estágio avançado), o fato de que esses discursos fundamentaram as principais justificativas para a ida à guerra, e a posterior descoberta de que tais afirmações eram falsas.

Nesse sentido, podemos afirmar que, enquanto a crítica de quase todos os outros filmes dialoga com o princípio da teoria da guerra justa que defende a proporcionalidade entre os custos da guerra e os benefícios por ela gerados (em que os últimos sejam superiores aos primeiros), *Zona Verde* e *Jogo de Poder* questionam a existência de uma “causa justa” para a intervenção no Iraque. Os dois filmes colocam em xeque a legitimidade da guerra e dos políticos que a empreenderam ao identificarem a questão das armas de destruição em massa como o principal alicerce que embasava a necessidade da ida à guerra (pois a preempção só seria justificável se houvesse de fato a ameaça) demonstrando, então, que os argumentos sobre o tema ditos nos meses que antecederam a invasão eram comprovadamente inverdades.

O presente capítulo representa um esforço de reflexão sobre as representações e discursos desses dois filmes. Para tal, apresentaremos as produções e, em seguida, as analisaremos com base em alguns critérios específicos. Em um primeiro momento, abordaremos a figura do herói das duas obras. Concebemos “herói” aqui como sinônimo de protagonista, ou seja, os heróis são os principais personagens de uma obra, não sendo

⁴⁰³ VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Página Aberta, 1993. p. 61.

necessariamente aqueles que apresentam características majoritariamente positivas⁴⁰⁴. No entanto, em *Zona Verde* e *Jogo de Poder* (e na maioria das produções hollywoodianas), os heróis são também aqueles que agem de forma correta e que representam o “lado certo” nos filmes.

Em seguida, avaliamos quem são (e como são) os vilões de cada filme. Produções do gênero guerra, quando tratam de conflitos entre dois países, têm normalmente vilões bem definidos: o inimigo é “o outro”, aquele que luta contra a nação, que em geral é fisicamente diferente, fala um idioma diferente, tem costumes diferentes, etc. Como veremos a seguir, embora ambos retratem uma guerra contra um inimigo externo, esse não é o caso de *Zona Verde* e *Jogo de Poder*.

Além disso, refletimos sobre como são retratadas as instituições norte-americanas nas obras. De acordo com o conteúdo dos filmes, optamos por focar as representações do Estado norte-americano, da CIA (Agência Central de Inteligência dos EUA) do Exército (embora este último só esteja presente em *Zona Verde*) e da mídia. Analisamos, por fim, o olhar sobre o Iraque e sua população nas duas produções.

4.1. Apresentação de *Zona Verde*

O título de *Zona Verde* (no original *Green Zone*) faz referência à “Zona Internacional de Bagdá”, popularmente conhecida como “Zona Verde”. A fortificada área de aproximadamente 10 quilômetros quadrados, localizada no centro da capital, era administrada pelo partido Baath antes da guerra, e lá se encontravam os principais palácios presidenciais, ministérios, bases militares, residências de familiares de Hussein e de membros do partido, etc. Após a invasão norte-americana, a zona passou a abrigar a sede do novo governo, a embaixada permanente dos Estados Unidos, diversos órgãos do governo de coalizão e residências de seus membros, hotéis para hospedagem de políticos, jornalistas e visitantes, bem como um grande número de restaurantes, clubes e outras opções de lazer.

Porém, é fora de lá, naquela que é usualmente denominada como “Red Zone” (ou seja, a Bagdá que fica fora dos limites da Zona Internacional), que se passa boa parte do filme. *Zona Verde* narra eventos que se seguem aos primeiros ataques norte-

⁴⁰⁴ Essa concepção de herói está presente, por exemplo, na obra de Bakhtin, que em *Estética da Criação Verbal* trata “herói” como sinônimo de personagem, investigando principalmente os protagonistas, com quem os autores estabeleceriam mais estreita relação. BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

americanos ao Iraque, em 19 de março de 2003. As duas cenas iniciais se passam na noite do dia 19: na primeira delas, ouve-se apenas o áudio de um noticiário anunciando os bombardeios à Tikrit e Bagdá com a tela em preto, na cena seguinte, é retratada a fuga do general Mohammed Al-Rawi (interpretado por Igal Naor) de dentro da Zona Verde.

Quatro semanas se passam e somos apresentados ao protagonista do filme, o subtenente Roy Miller (vivido por Matt Damon), responsável por uma equipe MET (*Mobile Exploitation Teams*, que consistem em grupos pequenos, de cerca de 20 homens, que foram para o Iraque na primeira noite da guerra). A equipe de Miller tem a função de procurar pelas armas de destruição em massa iraquianas, com base em informações de inteligência a eles repassadas.

Na primeira missão que acompanhamos, o grupo se desloca para um depósito militar na cidade de Diwaniya, no qual, de acordo com os dados recebidos, encontrariam agentes neurotóxicos, biológicos e mísseis de ogiva química. Entretanto, o local está abandonado, e contém apenas caixas com partes de privadas. A decepção estampada no rosto de Miller é facilmente explicável, visto que é a terceira vez consecutiva na qual isso ocorre. O subtenente, cada vez mais intrigado, começa a questionar seus superiores sobre o porquê de as informações de inteligência não serem corretas. Ele quer saber a fonte dos dados, já que há uma desconexão entre os documentos de inteligência por ele recebidos e o que eles encontram na prática. Os superiores se irritam com as inquisições de Miller e alertam-no de que seu trabalho é executar ordens, e não questioná-las.

Em seguida, vemos a chegada do político iraquiano Ahmed Zubaidi à Bagdá, após décadas de exílio no Ocidente. Enquanto os jornalistas disputam para noticiar o evento (visto que Zubaidi era um dos mais cotados para assumir o poder no país), uma das repórteres (Lawrie Dayne, vivida por Amy Ryan) se afasta para falar com Clark Poundstone, membro do Departamento de Defesa norte-americano (interpretado por Greg Kinnear). Lawrie questiona-o sobre “as armas”, já que o mundo inteiro estava à espera do descobrimento delas, e pressiona-o dizendo: “Eu preciso da fonte. Eu preciso de Magellan”⁴⁰⁵. Neste momento do filme, é mencionada pela primeira vez a misteriosa fonte humana que tem informações sobre o paradeiro das armas, cuja real identidade só descobrimos ao final.

⁴⁰⁵ No original, “I need the source. I need Magellan”.

Após confrontar um general com suas inquietações em uma reunião, Miller é abordado pelo agente da CIA Martin Brown (vivido por Brendan Gleeson), que demonstra compartilhar da opinião do subtenente de que há algum problema com os dados da inteligência. A partir daí, torna-se claro o caráter da obra de Greengrass: muito embora se passe em meio à Guerra do Iraque, *Zona Verde* é talvez menos um filme de ação do que um thriller de guerra⁴⁰⁶. A questão não é lutar contra o inimigo, e sim desvendar o que está obscurecido “em seu próprio lado”.

As investigações do subtenente avançam quando ele recebe a denúncia do civil Freddy (interpretado por Khalid Abdalla) de que membros do Exército iraquiano estariam se reunindo em uma residência. Ao invadir o encontro, presidido por Al-Rawi, Miller encontra um caderno com anotações que a princípio não consegue decifrar, e recebe de um dos presentes a informação de que só Al-Rawi poderia contar a verdade sobre as armas de destruição em massa. Porém, antes que ele consiga descobrir o paradeiro do general, um helicóptero com agentes das Forças Especiais chega e, sem dar maiores informações, estes levam o homem (encapuzado) como prisioneiro, e só não levam também o caderno porque Miller o esconde com Freddy para posteriormente entregá-lo ao agente Brown.

Em uma pesquisa de internet após conversar com Lawrie, Miller encontra artigos da jornalista citando “Magellan”, o suposto informante de Poundstone, bem como afirmações da fonte sobre a existência de armas de destruição em massa nos locais em que ele já havia estado e não tinha encontrado nada. O subtenente também descobre, através de Brown, que a unidade de Poundstone foi responsável por todas as informações a respeito das armas de destruição em massa atribuídas a “Magellan”. Trabalhando junto à CIA, Miller decide interrogar o anfitrião da reunião em uma prisão do Exército visando descobrir o paradeiro de Al-Rawi. Enquanto isso, o escritório da CIA é invadido por Poundstone e seus homens que, portando uma autorização da Casa Branca, confiscam diversos arquivos e o caderno encontrado no local da reunião, que contém endereços de membros do Exército iraquiano.

Miller, que leva Freddy como tradutor, encontra o prisioneiro em péssimo estado por conta das sessões de tortura sofridas. Porém, antes de ficar completamente incapacitado, o homem diz não entender o motivo para aquela ação dos norteamericanos, já que o general havia feito tudo o que lhe foi pedido na “reunião na

⁴⁰⁶ O próprio Damon afirma, nos extras do DVD lançado no Brasil, que o filme é principalmente um thriller que tem o Iraque como “pano de fundo”.

Jordânia”. Ao saber através da repórter que a reunião entre o alto funcionário do governo que forneceu a informação e Magellan teria ocorrido na Jordânia, o subtenente conclui que Al-Rawi é Magellan. Depois, com ajuda de Brown, consegue estabelecer que tanto o general quanto Poundstone estiveram na Jordânia na data da reunião com o informante.

Quando finalmente encontra Al-Rawi (ironicamente, em 01 de maio, dia do famoso discurso “Mission Accomplished” de Bush, exibido e ovacionado em um dos restaurantes da Zona Verde no filme), Miller confirma suas suspeitas, pois o general diz que não há programas de armas de destruição em massa no Iraque, tudo foi desmantelado após o fim da Guerra do Golfo, e foi essa informação que ele deu a Poundstone. Quando Miller, impressionado, conta à Al-Rawi sobre a mentira do membro do departamento de defesa, escuta a seguinte resposta: “Alguém verificou a história dele? Não. Seu governo queria ouvir a mentira, Sr. Miller. Queriam Saddam fora e fizeram exatamente o que tinham que fazer. É por isso que você está aqui”⁴⁰⁷. Contudo, o subtenente não consegue levar Al-Rawi detido porque, antes disso, Freddy atira no general.

No dia seguinte, ocorre finalmente o confronto entre Miller e Poundstone, em meio ao anúncio de que Zubaidi seria o novo líder do país. O subtenente entrega a Clark uma cópia de seu relatório (também enviado para vários jornais e revistas), no qual afirma que o motivo para a guerra era fruto de informações falsas e fabricação de evidências por parte de altos membros do governo, e diz saber que Magellan foi criado por ele para obter o que ele precisava. Em seguida, dá-se o diálogo que abre esse trabalho, no qual Miller questiona o quanto a Casa Branca sabia sobre a farsa e enfatiza que as razões para entrar em guerra são “tudo o que importa”. Por fim, o subtenente conclui: “Tem ideia do que nós fizemos aqui? O que acontece da próxima vez que quisermos que as pessoas confiem em nós?”⁴⁰⁸.

O fim do filme não é otimista sobre os rumos do Iraque (e nem poderia, visto que se passa em 2003 e a guerra perduraria por mais sete anos). A primeira reunião com os três grupos étnicos do país, presidida por Zubaidi, é um fracasso, com acalorados protestos sobre a escolha de um “fantoche americano” para o governo. Isso demonstra o equívoco da decisão de Poundstone, que defendeu colocar Zubaidi no poder e

⁴⁰⁷ No original, “Did anyone verify his story? No. Your government wanted to hear the lie, Mr Miller. They wanted Saddam out and they did exactly what they had to do. This is why you are here”.

⁴⁰⁸ No original, “Do you have any idea what we've done here? What happens the next time we want people to trust us?”

desmantelar o Exército iraquiano, ignorando as ponderações do agente Martin Brown. Assim, confirma-se o presságio de Al-Rawi que, compreendendo que a gestão norte-americana acarretaria uma insurgência, antes de morrer anuncia que a guerra estava apenas começando.

4.2. Apresentação de *Jogo de Poder*

Na sequência inicial de *Jogo de Poder* (título original: *Fair Game*), somos apresentados a uma das protagonistas do filme: a agente da divisão de contraproliferação da CIA Valerie Plame, interpretada por Naomi Watts. Ela está operando disfarçada de empresária em Kuala Lumpur, capital da Malásia, onde tenta cooptar o sobrinho de um grande industrial a repassar à CIA dados sobre a companhia, já que havia a possibilidade de seu tio estar ajudando na construção de uma arma. Nessas primeiras cenas, percebemos que Valerie é uma agente eficiente, segura e implacável.

A cena seguinte é a abertura do filme, uma montagem de várias imagens relacionadas ao contexto do pós-11 de setembro no país. O clip começa com o trecho de um discurso de Bush em 07 de outubro de 2002: “Esta noite, eu quero tomar alguns minutos para discutir uma grave ameaça à paz, e a determinação da América de liderar o mundo na confrontação dessa ameaça”⁴⁰⁹. Embora nesse momento a edição do filme corte para outra declaração (na qual se fala sobre a mudança de designação da ameaça de terrorismo de “risco elevado” para “alto risco”), o discurso prosseguiria com a seguinte afirmação: “A ameaça vem do Iraque”⁴¹⁰. Depois, seguem fragmentos de outras declarações diversas, cenas de noticiários sobre o *antrax*, imagens de mesquitas e rezas muçulmanas, etc. A combinação das imagens à música “Clint Eastwood”, da banda Gorillaz, evidencia o tom crítico do filme. A letra da canção, que diz “Eu sou inútil, mas não por muito tempo. O futuro está chegando”⁴¹¹ parece fazer referência às mudanças na política externa estadunidense, e às guerras que se delineavam nesse futuro.

⁴⁰⁹ No original, “Tonight I want to take a few minutes to discuss a grave threat to peace, and America's determination to lead the world in confronting that threat”.

⁴¹⁰ No original, “The threat comes from Iraq”. O discurso completo encontra-se disponível em: <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB80/new/doc%2012/President%20Bush%20Outlines%20Iraqi%20Threat.htm>

⁴¹¹ No original, “I'm useless, but not for long. The future is coming on”.

A cena seguinte já se ambienta em Washington (em 07 de outubro de 2001), onde Valerie mora com o marido Joe Wilson (vivido por Sean Penn) e seus dois filhos. Na primeira aparição de Joe, ele discute com um amigo da esposa e o chama de racista quando este diz que, se pegasse um avião com dois muçulmanos rezando e aparentando estarem nervosos, sairia do avião e chamaria a polícia. Wilson é um ex-embaixador dos EUA, que passou mais de vinte anos atuando como diplomata em diversos países da África. Foi indicado ao cargo de embaixador por George Bush, que o chamou de “herói” após sua atuação no Iraque durante a Guerra do Golfo, narrada em uma de suas palestras no filme: encontrou-se com Saddam Hussein e, depois de este ameaçar de morte a todos que abrigassem estrangeiros no Iraque, foi a uma conferência de imprensa usando uma corda amarrada no pescoço. Tendo ignorado as ordens de Saddam, evacuou vários americanos do Iraque, fato que o levou a ter reconhecimento internacional. Diante disso, Joe refere-se a Saddam como um “monstro”, e demonstra ser totalmente contrário ao regime iraquiano.

Em um dia de trabalho na sede da CIA em Langley, Valerie recebe de seu chefe a função de liderar uma força-tarefa sobre o Iraque. Essa operação era de prioridade máxima, já que a ordem teria vindo “do outro lado do rio”, ou seja, da Casa Branca (referência ao rio Potomac, que separa a capital do estado da Virgínia). Como um dos arquivos que Plame recebe menciona a tentativa de Saddam de comprar urânio do tipo *yellowcake* do Níger, um de seus colegas sugere que ela indique Joe para averiguação, já que ele havia passado boa parte de sua carreira no país. Wilson então se reúne com alguns membros da CIA, que o enviam ao Níger.

Durante sua visita à África, Joe conclui que a informação não poderia ser verdadeira. Existia somente uma mina de urânio em atividade no Níger, e não havia nenhum tipo de documentação sobre uma venda dessa magnitude (500 toneladas de *yellowcake*). Além disso, se a transição tivesse se dado de forma ilegal, os moradores dos vilarejos próximos à usina seriam testemunhas do transporte dessa quantidade de urânio (mais de 50 caminhões), e não havia ninguém que afirmasse tê-los visto. Por isso, Wilson informa aos agentes da CIA que essa venda não poderia ter ocorrido.

Enquanto isso, Valerie tenta conseguir informações através dos cientistas nucleares do Iraque, que trabalhavam no programa de construção de armas antes da Guerra do Golfo, prometendo-os asilo e segurança caso decidissem colaborar. Ela procura Zahara, a irmã de um deles que reside nos Estados Unidos, e pede que ela volte ao país e leve essa proposta para seu irmão, adquirindo com ele informações sobre as

armas de destruição em massa. No entanto, o cientista afirma não entender o porquê de os Estados Unidos quererem saber isso, já que eles teriam acompanhado todo o processo de desmantelamento do programa nuclear iraquiano ainda na década de 1990.

Em meados de 2002, passam a visitar a CIA membros da equipe do vice-presidente Cheney, chefiados por Scooter Libby (interpretado por David Andrews). Eles entrevistam os funcionários ao longo de vários dias, utilizando táticas intimidadoras de interrogatório e questionando-os sobre a questão dos tubos de alumínio que o Iraque tentou adquirir da China em 2011. A teoria de que os tubos seriam usados para construção de bombas nucleares era desacreditada pela maioria dos agentes, já que as dimensões dos tubos eram totalmente diferentes das especificadas para enriquecimento de urânio. Mesmo assim, ele insiste no perigo, em atitude que remete à “doutrina do 1%” de Cheney, de acordo com a qual mesmo diante de uma probabilidade mínima de risco o país deve agir energicamente. Libby descobre que um dos agentes é a favor da teoria e, em pouco tempo, Condolezza Rice dá uma declaração na qual afirma que o país sabia que o Iraque havia adquirido tubos de alumínio que só podiam ser usados em um programa de armas nucleares.

Finalmente, no discurso do “Estado da União” em janeiro de 2003, Bush faz a declaração que gera o grande conflito do filme (e que, de acordo com Wilson, levou o país à guerra): “O governo britânico descobriu que Saddam Hussein recentemente buscou quantidades significativas de urânio proveniente da África”⁴¹². Após passar seis meses averiguando se o presidente realmente se referia ao caso do *yellowcake* no Níger, Joe finalmente escreve seu artigo “What I Didn't Find in Africa”, no qual afirma ter sido uma das fontes do governo enviada ao país e contesta a afirmação de Bush. Nesse momento, a guerra já havia tido início e o Iraque estava entregue ao caos.

Diante da controvérsia que se segue à publicação do artigo, Scooter Libby, agindo em conjunto com Karl Rove, arquiteta uma manobra política para expor a identidade secreta de Valerie e desviar o foco da declaração de Bush para o casal Plame e Wilson. Isso é feito através do vazamento da identidade da agente para Robert Novak, do *Washington Post*, que publica essa informação em sua coluna. Por isso, a operação que evacuaria os cientistas do Iraque é encerrada, levando ao desaparecimento do irmão

⁴¹²No original, “The British government has learned that Saddam Hussein recently sought significant quantities of uranium from Africa”. (tradução nossa). O discurso, de 28/01/2003, encontra-se transcrito na íntegra em: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/onpolitics/transcripts/bushtext_012803.html

de Zahara e assassinato de outros cientistas pelo Mossad, serviço secreto de Israel. Ademais, Valerie perde o emprego e passa a sofrer constantes ameaças de morte anônimas.

Ao mesmo tempo em que a credibilidade de Joe é afetada, já que sua ida ao Níger passa a ser propagada pela mídia como as “férias bancadas pela esposa”, a polêmica faz com que ele passe a dar frequentes entrevistas e palestras sobre o caso. É nesse momento do filme que o casamento de Valerie e Joe entra claramente em crise: ela está reclusa em casa, temendo as ameaças, acredita que eles jamais poderão vencer uma guerra contra a Casa Branca e por isso não vê nada de positivo na exposição do caso. Ele, ao contrário, acha que a melhor saída é combater aqueles que divulgaram a informação, e se indigna em nome da luta pela verdade. As constantes discussões que essa divergência gera acabam por fazer com que Valerie vá para a casa dos pais com os gêmeos, separando-se temporariamente de Wilson.

O filme retrata os meses posteriores à publicação da coluna de Novak como sendo um período muito difícil na vida de ambos, e a maior consequência disso é a crise de seu casamento. No entanto, dois acontecimentos fazem com que Valerie volte para casa: em uma conversa com seu pai, a quem ela parece respeitar muito, sobre seu casamento e o desejo de Joe de que ela vá à público, este a aconselha a nunca se esquecer que o que fizeram com eles foi totalmente errado. Pouco depois, ela vê na televisão a notícia de que Scooter Libby foi acusado por seu envolvimento no caso. Valerie então decide tentar a reconciliação e lutar, pela justiça e por seu casamento.

Jogo de Poder termina com Joe fazendo um discurso sobre como a participação dos cidadãos é a única forma de garantir a democracia, e por isso é necessário questionar os governantes, ao mesmo tempo em que Valerie se encaminha para depor em um comitê do Congresso. Quando a atriz Naomi Watts inicia o testemunho, a edição do filme corta para uma filmagem do depoimento real de Plame. Assim, o filme se encerra, dando algumas informações sobre o desenlace do julgamento antes dos créditos finais: Libby é condenado a dois anos e meio de prisão e pagamento de multa de 250 mil dólares, mas a sentença é comutada a mando do presidente Bush. Além disso, o secretário de Estado adjunto Richard Armitage confessa em 2006 ter sido uma das fontes de Novak, e afirma ter tomado conhecimento da identidade de Plame através de um memorando escrito a pedido da Casa Branca. Por fim, informa-se que Joe e Valerie continuam juntos, morando em Santa Fé com seus filhos.

4.3. Os heróis

Uma análise das representações e sentidos veiculados por filmes de qualquer gênero deve se ocupar minimamente da caracterização da figura do “herói”. Mikhail Bakhtin, em seu texto *O Autor e o Herói*⁴¹³, procura compreender o fundamento da relação entre o autor e seus personagens no processo criativo (tendo principalmente como base as obras literárias) justamente porque, para o filósofo, o entendimento desse tipo específico de relação seria essencial para o entendimento da própria obra e dos “tipos” de herói existentes.

No caso das produções abordadas neste trabalho, a necessidade de fazer uma reflexão sobre o herói é realçada pela especificidade de produções do gênero guerra (ou que abordam um conflito entre duas nações, já que *Jogo de Poder* dificilmente poderia ser caracterizado como um “filme de guerra”). A tradição do gênero, que emerge nos Estados Unidos com as obras sobre a Segunda Guerra Mundial, é caracterizada pela representação de protagonistas realmente heróicos: como a guerra é um evento intrinsecamente marcado pela oposição de dois polos, os filmes com frequência indicam que um desses polos é majoritariamente positivo e o outro negativo.

Evidente que, conforme colocado no terceiro capítulo, não se pode generalizar a produção fílmica hollywoodiana, e nem todas as obras celebram um dos lados envolvidos em um conflito (vimos o exemplo dos filmes críticos à Guerra do Vietnã, e principalmente das produções aqui estudadas, que põe em xeque a intervenção no Iraque). Contudo, mesmo em produções questionadoras da guerra, é comum que o protagonista seja um indivíduo que a princípio apresenta qualidades positivas e, quando toma atitudes imorais, estas são causadas pela vivência da experiência da guerra.

Zona Verde e *Jogo de Poder* não apresentam muitas ambiguidades em sua abordagem majoritariamente positiva de seus protagonistas: o subtenente Roy Miller e o casal Valerie Plame e Joe Wilson. Algumas características, em maior ou menor grau, são comuns aos três como, por exemplo, força, integridade, determinação e coragem. Mesmo não sendo perfeitos, os três heróis têm caráter admirável e representam indubitavelmente o polo “certo” dos filmes.

O protagonista de *Zona Verde*, interpretado por Matt Damon, possui todas as qualidades positivas que o herói de um “filme de guerra” deve ter. Em primeiro lugar,

⁴¹³ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

seu aspecto físico é forte (e belo) de acordo com os padrões de um guerreiro, embora ele quase não tenha que fazer uso da força física no filme. A única ocasião em que o faz é em sua luta contra outro representante norte-americano (o agente das Forças Especiais, que exige que Miller entregue o caderno encontrado na reunião), mas ele não vence a briga. O subtenente também demonstra, em todas as cenas de ação, ser um soldado competente e bom no que faz, pois em todos os tiroteios e perseguições supera seus adversários.

Além disso, Miller é o superior de sua divisão, e suas atitudes sugerem um excelente líder. É cordial com seus subordinados na maior parte do tempo, e estes o respeitam. Mas também sabe exercer sua autoridade quando necessário: na cena em que ele decide ir até o local da reunião do Exército iraquiano, um de seus homens pergunta como eles poderiam saber se Freddy estava ou não falando a verdade. Em tom grave, Miller responde que eles não saberiam, e acrescenta: “Get your fuckin’ game face on”. Demonstra também ser um chefe rígido, ao negar que seus subordinados bebam sequer uma cerveja na beira da piscina do Palácio Republicano (aonde vai se encontrar com Martin Brown), mas também íntegro, já que ele mesmo não bebe e nem come nada durante a conversa.

Miller é extremamente corajoso e implacável em relação aos seus objetivos, o que é exemplificado por sua decisão de invadir o encontro presidido por Al-Rawi mesmo sem planejamento anterior e sem ter certeza de que não era uma emboscada. Mais do que isso, em diversos momentos de *Zona Verde* ele é um “exército de um homem só”: agindo em parceria com Brown, vai até a cadeia interrogar o prisioneiro apenas na companhia de Freddy, e decide encontrar-se sozinho com Al-Rawi, cujos homens o sequestram.

Mesmo diante de todas as qualidades citadas, a característica que mais se destaca em Roy Miller é seu caráter questionador, nítido em diversas passagens da obra. Isso faz com que o subtenente tenha uma atitude pouco comum em heróis de filmes de guerra: desrespeita totalmente a hierarquia do Exército. Para Miller, não basta cumprir ordens, ele precisa entender o porquê de aquelas ordens existirem, e concordar com elas. Por isso, ele questiona seus superiores, age à revelia das ordens destes e, por fim, alia-se ao agente da CIA em sua tentativa de desvendar o mistério que rodeia os dados de inteligência. Ao longo do filme, Miller gradualmente aparenta ser mais um investigador – que age sozinho, sem obedecer a nenhum comando – do que um soldado.

Sua necessidade de entender as ordens que recebe (e os motivos pelos quais elas não levam a lugar algum) está ligada à sua valorização da verdade e da justiça da guerra. Nesse sentido, diferentemente dos heróis da maior parte dos filmes estudados neste trabalho, as razões de Miller para a ida à guerra parecem ser profundamente ideológicas. Ele está lá porque acredita que o Iraque possui armas de destruição em massa, e quer ser um dos responsáveis por encontrá-las, e é justamente o abalo dessa crença que gera o principal conflito do filme. Contudo, a motivação de Miller, apesar de ideológica, não é necessariamente política, visto que ele não manifesta (ao menos explicitamente) nenhum posicionamento político em particular.

A valorização da verdade fica nítida no final do filme, quando Miller descobre que toda a informação da inteligência havia sido forjada por Poundstone. Como ele mesmo afirma em seu diálogo com o agente do Pentágono, as razões para a guerra “sempre importam, são tudo o que importa”⁴¹⁴. O colapso da justificativa fundamental da guerra, para ele, deslegitima-a, tornando-a injusta. Diferentemente do cético Brown, Miller é um idealista que realmente achava que seu país estava fazendo a coisa certa. Se em boa parte das produções analisadas no capítulo anterior a guerra significa a perda da inocência por conta do que os jovens soldados eram obrigados a presenciar e fazer, em *Zona Verde* a inocência é a crença irrestrita no governo norte-americano, também perdida no fim do filme.

No entanto, há uma característica muito peculiar de Miller quando comparado aos demais heróis das ficções sobre o Iraque, e com outros protagonistas de filmes de guerra em geral: não sabemos nada sobre sua vida fora da guerra ao longo de toda a produção. A família, por exemplo, está sempre presente em filmes do gênero, mesmo quando não aparece em nenhuma cena, por meio de telefonemas, cartas, fotografias ou conversas com os colegas sobre o tema – afinal, é pela família que eles lutam, e pela família querem voltar (ou o contrário, a exemplo de *Guerra ao Terror*). No caso de *Zona Verde*, Miller não menciona nada sobre sua família, uma namorada ou mesmo um amigo, e tampouco se faz uso de algum dos artifícios supracitados para inseri-los na trama.

Também sabemos algo sobre a vida privada de Miller nos Estados Unidos – se ele tem ou teve outra profissão no mundo civil, onde ele mora, o que gosta de fazer, etc. Novamente, não se usa nenhum tipo de recurso para fornecer essas informações ao

⁴¹⁴ No original, “The reasons we go to war always matter! It's all that matters!”

espectador. O filme, que se passa integralmente no Iraque, não parece querer se ocupar de nada que fuja à lógica daquela guerra, e nesse sentido Miller apresenta-se como um herói “sem passado”. Apesar do protagonismo da figura do subtenente, o foco nunca recai sobre ele como indivíduo e sim em sua missão.

É ainda mais notável que, mesmo no Iraque, esse aspecto “humano” do subtenente não seja muito desenvolvido. Ainda que seu comportamento e atitudes revelem muito sobre seu caráter, pouco conhecemos sobre seu lado mais pessoal. Primeiramente, ao contrário dos militares de muitas produções aqui estudadas, Miller não manifesta qualquer distúrbio psicológico decorrente da experiência da guerra: não bebe, não usa drogas, não é violento, não tem sintomas de depressão ou pânico, etc. Além disso, nada indica que ele tenha uma relação mais próxima com algum de seus companheiros durante toda a obra.

Talvez esse seja um dos motivos pelos quais se cria certa expectativa de um romance entre ele e a jornalista vivida por Amy Ryan. Evidente que essa expectativa também é gerada pela própria lógica dos filmes de ação hollywoodianos, nos quais é bastante usual o envolvimento do herói com uma mulher que de alguma forma se relaciona com a trama (é o caso da trilogia *Bourne*, por exemplo). Assim, no momento em que Miller e Lawrie passam a se comunicar, e principalmente na cena em que ele vai até seu quarto de hotel, espera-se que algo surja entre eles (já que a princípio não existe outra mulher em sua vida fora do Iraque). Entretanto, essa expectativa não é cumprida e Miller sequer demonstra interesse por Lawrie.

Assim, podemos definir o personagem de Damon como um homem essencialmente profissional, que em nenhum momento mistura sua vida privada com seu trabalho. Ele é um herói, não só de acordo com a concepção de herói como protagonista, mas também no sentido de um “grande homem”, e mesmo sua desobediência da hierarquia militar é justificada por seu objetivo de descobrir a verdade. E, quando finalmente a desvenda, Miller age exatamente como Joe Wilson: escreve a respeito e envia para os jornais. A verdade, além de ser descoberta, deve ser divulgada.

Joe Wilson e Valerie Plame também são personagens admiráveis. A agente da CIA, assim como o subtenente, se destaca no filme primeiramente por sua capacidade profissional. Conforme dito anteriormente, logo nas cenas iniciais já vemos Valerie em ação em uma operação na Malásia, e ela se mostra uma excelente agente, mostrando-se uma pessoa calma, segura, dissimulada (qualidade essencial para uma espiã disfarçada) e impiedosa. Mesmo diante da agressão do homem que ela aborda, Plame mantém-se

controlada e, ao final, atinge seus objetivos. Ao longo do filme, vários outros fatos ressaltam sua eficiência, visto que ela lidera várias operações em países distintos, e é a ela que o chefe designa a tarefa mais importante da CIA naquele momento: liderar a investigação sobre o programa nuclear do Iraque.

Seu marido, por outro lado, aposentou-se da carreira diplomática e agora trabalha com consultoria empresarial. Mesmo assim, sabemos que Joe foi muito bem-sucedido em sua profissão, o que se evidencia, por exemplo, pelo carinho que um ex-ministro do Níger nutre por ele anos depois de sua atuação no país, e pela decisão da CIA de confiar a ele a investigação sobre o *yellowcake*. Entretanto, o aspecto de sua carreira mais digno de reconhecimento é seu enfrentamento de Saddam Hussein durante a Guerra do Golfo.

Joe e Valerie partilham outras qualidades importantes em comum, dentre as quais a coragem. A esposa é uma agente secreta da CIA, que lida com pessoas perigosas em países também perigosos. Wilson, ao se negar a obedecer às ordens de Hussein e ridicularizá-las, demonstra a coragem de enfrentar superiores muito mais poderosos do que ele. Os dois também são muito íntegros: é essa integridade que leva Joe a escrever o artigo, e faz com que Valerie lute com todas as suas forças para trazer os iraquianos ao país, já que tinha dado sua palavra. Ademais, ambos se mostram pais igualmente dedicados e amorosos, mesmo diante dos muitos compromissos profissionais.

No entanto, eles também têm características bastante diferentes. Primeiramente, as posições políticas de Joe são mais evidentes do que as de Valerie. Conquanto em nenhum momento Wilson demonstre explicitamente ser partidário, e em sua carreira tenha atuado tanto durante o governo de Bush pai quanto sob a presidência de Clinton, o personagem nitidamente nutre grande interesse pela política. Seu discurso no fim do filme, no qual ele ressalta a necessidade de participação popular para a manutenção da democracia e critica diretamente o presidente Bush por suas “16 palavras” mostra que, mesmo que não seja necessariamente um democrata, ele é muito crítico à administração que estava em vigor. Além disso, Joe é radicalmente contrário ao racismo gerado pelo patriotismo exacerbado do pós-11 de setembro, ao ponto de perder a calma. Plame, talvez devido ao fato de ser agente da CIA, evidencia menos seu posicionamento político e age como uma profissional que cumpre as ordens que lhe são dadas, independentemente de quem for o governante. Mesmo assim, ambos mantêm uma relação muito mais próxima com a política do que o protagonista de *Zona Verde*.

Algo que também difere nos dois personagens é a razão principal pela qual decidem confrontar “o poder”. Em Wilson, é muito mais nítida a valorização da verdade do que em sua esposa. Nesse ponto, o ex-embaixador se assemelha ao subtenente Miller: ambos se indignam com as mentiras da administração, o que os compele a divulgar publicamente a verdade através de matérias em jornais. Suas investigações, no Níger e no Iraque, os tornam pessoas privilegiadas para a exposição de versões que divergem da oficial no tocante à existência de armas de destruição em massa no Iraque. Isso é bastante significativo no caso de Joe, visto que ele tem razões pessoais para abominar Hussein, mas mesmo assim opta por contestar a decisão do governo de ir à guerra. A determinação de Wilson de tornar o episódio público é tão grande justamente porque está ligada à sua necessidade de contar a verdade.

Valerie, por outro lado, não parece se preocupar tanto com a verdade quanto se preocupa com suas reputações (dela e do marido) e, principalmente, com sua família. Por isso, a princípio ressentida a atitude do marido, perguntando se ele pensou na família quando escreveu o artigo. Também problematiza sua defesa da verdade por julgar que eles estavam lutando contra um inimigo muito mais forte, e diz que quando a Casa Branca “terminasse” com os dois (com suas reputações), eles nem saberiam mais o significado de verdade. Assim, ao contrário do marido, Valerie a princípio é contra a exposição pública do caso, e só muda de ideia quando percebe que sua família depende disso. A motivação de Valerie, como ela mesma declara, é salvar seu casamento, o que só era possível se ela ficasse ao lado do marido em sua luta a favor de justiça.

Além disso, suas personalidades são, em determinados aspectos, opostas. Nesse sentido, podemos afirmar que um elemento interessante do filme é a inversão de características normalmente associadas ao gênero feminino e masculino. De forma geral, Wilson apresenta qualidades de personagens do gênero feminino, enquanto Valerie manifesta traços que caracterizam personagens masculinos. Isso se exprime, por exemplo, na estrutura da família Wilson.

A organização familiar dos protagonistas difere da estrutura tradicional da família patriarcal: enquanto Valerie sai para a sede da CIA em Langley diariamente, Joe com frequência fica com os filhos gêmeos, já que pode trabalhar em casa. Além disso, Valerie vive viajando a trabalho, o que incomoda Joe e as crianças, que sentem sua falta. A relação entre ambos, porém, é muito cúmplice e carinhosa no início da produção, embora pareça evidenciar alguns problemas em relação às finanças (já que a nova

ocupação do marido ainda não estava rendendo muito dinheiro) e à constante ausência de Valerie.

Além disso, Plame é séria, racional e “durona”. Em determinado momento do filme, gaba-se de ter sido a única pessoa no treinamento da CIA a não delatar os companheiros durante uma longa sessão de interrogatório. Isso tinha sido possível porque ela não tinha fraquezas, e por isso “não quebrava”⁴¹⁵. Nesse mesmo momento, ela demonstra também seu orgulho, que está visivelmente ferido, visto que ela finalmente “quebrou” após sua exposição. Seu “breaking point”, inexistente no período em que ela entrou para a agência, é sua família.

Wilson, por outro lado, é mais brincalhão, emocional e sensível. Quando Valerie acorda no meio da madrugada para viajar a trabalho, ele desce as escadas atrás dela, cobrando-a sobre suas ausências, questionando-a sobre para onde vai e demonstrando sua preocupação, decorrente dos perigos envolvidos na profissão da esposa. Em seguida, se sente envergonhado por essa “crise”, que é mais comum em personagens femininas do que masculinas (afinal, são eles que normalmente têm empregos que demandam muitas viagens ou apresentam grandes riscos).

A última cena dos dois juntos, quando Plame volta para casa, é simbólica dessas diferenças. Ela, resoluta e grave, faz um discurso no qual avisa que decidiu não deixá-los ganhar, que eles não vão destruir seu casamento. Joe, comovido com seu retorno, irrompe em lágrimas. Por fim, uma implacável Valerie pergunta: “Você está preparado para lutar?”⁴¹⁶, sinalizando sua decisão de combater publicamente os responsáveis pela divulgação de sua identidade.

Portanto, no tocante à abordagem da vida privada dos heróis, *Zona Verde* e *Jogo de Poder* não poderiam ser mais diferentes. Enquanto no primeiro a ênfase na missão de Miller oblitera completamente sua individualidade, no segundo é impossível dissociar o caso do vazamento da identidade de Plame das consequências que isso gera para o relacionamento de ambos. O filme explora muito a humanidade de cada um dos protagonistas, a afetividade entre os dois e a importância da família, o que gera uma identificação do público com o casal. Diante disso, o fato de que a exposição da identidade da agente causa uma crise em seu casamento acarreta uma reação também emocional por parte de quem assiste ao filme, e uma revolta não só contra o que é feito com a América e o Iraque, mas principalmente com Valerie e Joe Wilson.

⁴¹⁵ A frase que ela diz é “I don’t have a breaking point”.

⁴¹⁶ No original, “Are you ready to fight?”

4.4. Os vilões

Nas páginas anteriores, analisamos os três heróis de *Zona Verde* e *Jogo de Poder*. Apesar de concebermos como heróis os protagonistas das produções, vimos que nesses filmes os personagens principais são também heróis no sentido mais usual da palavra, devido às suas diversas qualidades positivas e admiráveis.

A categoria de “vilão” aqui adotada, no entanto, é mais próxima da tradicional, e se refere essencialmente ao principal antagonista do herói do filme, aquele que tenta impedir que este atinja seus objetivos e lhe inflige o mal. Os vilões são as representações da perversidade, e suas ações se caracterizam por contrariar princípios éticos e morais considerados bons e corretos. É contra eles que os heróis ficcionais lutam, mesmo quando não sabem sua identidade (caso de *Zona Verde*).

Conforme dito anteriormente, em filmes de guerra contra um inimigo externo é comum que os vilões sejam os combatentes da pátria rival. Mesmo quando só há um vilão explícito, ele quase sempre é da outra nacionalidade contra a qual se batalha. Isso é particularmente notável nas produções que retratam conflitos nos quais a linha divisória entre os “mocinhos” e os “bandidos” é bem delimitada, e os vilões são vistos como tal pela maioria da população (caso da Segunda Guerra Mundial, por exemplo).

No Capítulo 3, procuramos demonstrar que em algumas obras sobre a Guerra do Iraque aqueles que têm atitudes condenáveis são muitas vezes os próprios militares, inclusive os protagonistas (caso de Jim Davis em *Tempos de Violência*). Isso se dá principalmente pela relativização das categorias de herói e vilão e a constatação da dualidade humana nessas produções. Os soldados são simultaneamente bons e maus, já que o conflito é também (ou principalmente) interno; vivendo uma experiência traumática, esses homens se vêem obrigados a lutar contra eles mesmos, contra seus impulsos violentos e destrutivos gerados ou amplificados pela guerra. Nesse sentido, o inimigo deve ser combatido primeiramente dentro do próprio indivíduo, essa é a verdadeira guerra a ser vencida.

Em *Jogo de Poder* e *Zona Verde*, ao contrário, os inimigos são muito bem definidos. Conquanto os heróis desses filmes não sejam perfeitos, é impossível argumentar que eles não estejam “do lado certo” de acordo com critérios éticos e morais amplamente aceitos como bondade, justiça, integridade, coragem, etc. Contudo, seus inimigos também não são os iraquianos, engajados na luta contra a América, ao menos não fundamentalmente. Nesse ponto reside mais uma particularidade notável dos dois

filmes: em ambos, os vilões são principalmente membros de cargos importantes da administração Bush altamente envolvidos na Guerra do Iraque.

Evidente que nos dois filmes não há apenas um indivíduo cujas atitudes “erradas” caracterizam-no vilão. Em *Zona Verde*, por exemplo, poderíamos citar três personagens que a princípio se encaixam nessa categoria: o funcionário do Pentágono Clark Pounstone, o general iraquiano Mohammed Al-Rawi e o agente das Forças Especiais Briggs. No entanto, enfatizaremos em nossa discussão sobre os vilões apenas o primeiro. Briggs, apesar de sua conduta extremamente agressiva (é ele quem perpetra a tortura encenada no filme), é essencialmente um militar que cumpre as ordens que lhe são dadas, mas não tem nenhum interesse maior em tudo o que está acontecendo.

Al-Rawi, por outro lado, é um grande aliado de Saddam, responsável por muitas barbaridades no Iraque (o que se subentende pelas atitudes de Freddy em relação a ele) e ordena a execução de Miller. Mesmo assim, o general não é o principal vilão do filme na medida em que não tenta impedir a missão do herói e não é o causador dos problemas que o protagonista investiga; ao contrário, ele fornece as informações corretas para Poundstone, que as ignora e manipula.

Em *Jogo de Poder*, existem ainda mais personagens (ou instituições) que agem de maneira majoritariamente reprovável, até porque no filme existem dois diferentes atos de vilania. O primeiro deles é a distorção e manipulação de evidências em relação ao caso do *yellowcake* do Níger e dos tubos de alumínio para justificar a guerra. Deste, parece que toda a administração Bush é culpada. Embora sejam implicados mais diretamente Dick Cheney e seus funcionários (com destaque para o chefe de gabinete do vice-presidente Scooter Libby), já que são eles que exigem o retorno das investigações sobre os dois casos na CIA, os vídeos de discursos do presidente e de Condoleezza Rice têm o efeito de demonstrar que até os mais altos membros do governo eram culpados de, no mínimo, propagar informações falsas.

O segundo ato de vilania reside no vazamento da identidade da agente secreta Valerie Plame para os jornais. Neste ato, também estão implicados muitos altos funcionários do governo, mas de maneira mais direta a culpa recai sobre Scooter Libby. O filme aponta a cumplicidade de Karl Rove, que, conquanto não esteja presente no momento em que Libby decide perguntar sobre a possibilidade de desclassificar a informação, imediatamente antes havia ido discutir o caso Plame em seu escritório e,

diante da necessidade de mudar a história, lança a questão: “Quem é Joe Wilson?”⁴¹⁷. É ele que o faz a declaração que dá título ao filme, de que a esposa do ex-embaixador era “fair game” (termo que, apesar de ter múltiplos significados, indica basicamente que eles podiam atacá-la), e por isso Wilson declara querer ver sair da Casa Branca algemado (embora, como ele mesmo diga, citar só esse nome era “medir suas palavras. No entanto, no filme a responsabilidade é principalmente de Libby, pois é ele quem parece ter a ideia de transferir o foco das “16 palavras” para o casal Wilson através da exposição da identidade de Valerie.

Uma vez que definimos Clark Pundstone e Scooter Libby como os principais vilões dos filmes, podemos perceber alguma semelhança entre as duas figuras. Primeiramente, ambos são burocratas que desempenham uma alta função na administração Bush: Libby é o chefe de gabinete do vice-presidente Cheney e Pounstone é um proeminente oficial da Unidade Especial de Informações do Pentágono. Os dois têm papéis importantes na intervenção, visto que Poundstone é um dos grandes responsáveis por definir os rumos políticos do Iraque, e Libby arquiteta a manipulação de dados de inteligência para justificar o conflito. Entretanto, nenhum dos dois conhece a realidade da guerra, pois o chefe de gabinete age em território norte-americano e Clark jamais sai da Zona Verde. Até seu tipo físico é um pouco parecido: estão sempre bem-vestidos, de terno, usam óculos, enfim, a típica aparência de um burocrata.

Outro traço em comum aos dois é que, muito significativamente, ambos são retratados como maus profissionais. Ao contrário dos três heróis, Libby e Poundstone tomam decisões completamente equivocadas em seus trabalhos. Este último, por exemplo, ignora todas as advertências de Martin Brown de que o desmantelamento do Exército iraquiano, a decisão de não negociar com seus ex-membros e a indicação de Ahmed Zubaidi para o poder gerariam uma crise no governo do país. Zubaidi estava exilado há décadas e não era reconhecido pela população e pelos representantes de cada etnia, portanto sua liderança dificilmente seria legitimada. Mesmo assim, Pounstone opta por fazer tudo o que Brown não recomendou, o que gera o caos na reunião ao fim do filme: Zubaidi não consegue liderar o encontro, é acusado de ser porta-voz dos interesses norte-americanos, e um enorme conflito irrompe entre os diferentes grupos étnicos presentes.

⁴¹⁷ No original, “Who is Joe Wilson?”

Scooter Libby não é retratado em *Jogo de Poder* como um profissional tão incapaz como Poundsdtone. Ao contrário, em alguns momentos do filme o chefe de gabinete demonstra sua competência, a exemplo da cena de interrogatório, na qual desestabiliza completamente o agente que está questionando. Entretanto, sua decisão de divulgar a identidade de Valerie mostra-se totalmente equivocada: apesar de a ação inicialmente obter o efeito desejado, abalando a reputação do casal, também dá mais visibilidade a Joe, que passa a usar a publicidade a seu favor para combater os membros da administração. Ademais, a ação acaba por gerar uma investigação criminal, que o leva a renunciar ao cargo de chefe de gabinete e ser condenado à prisão. Assim, quem definitivamente perde a credibilidade é Libby, que só não cumpre a sentença porque esta é comutada pelo presidente.

A crença de que “os fins justificam os meios” também é partilhada por ambos. Os objetivos principais de Poundsdtone e Libby são obter justificativas para a guerra do Iraque (reais ou fabricadas) e, no caso do chefe de gabinete, defender a administração das acusações de Joe Wilson. Para atingi-los, fazem uso de métodos totalmente antiéticos e amorais: o funcionário do Pentágono simplesmente forja dados que sabe serem totalmente falsos, criando um informante que não existe, e divulgando essas informações para a mídia. Libby, por outro lado, escolhe e usa os resultados de investigações da CIA que são convenientes para os objetivos do governo e descarta aqueles que não são, e comete um crime ao expor publicamente a função da agente. Nenhum deles apresenta remorso por suas atitudes, que não são impulsivas e sim bem pensadas (Libby, na verdade, aparenta enorme satisfação quando tem a ideia de vazar a identidade sobre a agente).

Nesse ponto, encontra-se a oposição mais fundamental entre os heróis e os vilões de *Jogo de Poder* e *Zona Verde*: a valorização da verdade versus o desprezo por esta. Para Poundstone e Libby, a verdade simplesmente não importa, ambos fabricam e manipulam informações à revelia da veracidade destas. O que interessa são seus objetivos, e se a única maneira de cumpri-los é através da mentira é exatamente isso que deve ser feito. Dessa forma, a importância da verdade nesses filmes é demonstrada pela clara oposição entre heróis honestos e íntegros e vilões desonestos e sem caráter.

No entanto, há uma diferença importante entre os vilões dos dois filmes, relacionada à existência, ou não, de cúmplices ou parceiros em seus atos de vilania. Em *Zona Verde*, o oficial do Pentágono parece o tempo todo agir essencialmente sozinho. Conquanto acione Briggs e os demais membros das Forças Especiais para executar seu

plano, em nenhum momento vemos outras pessoas arquitetando esse plano com ele ou ao menos opinando sobre suas estratégias.

Um exemplo disso é que quando Poundstone resolve de improviso dar uma declaração anunciando o desmonte do Exército iraquiano, pretendendo minar a possibilidade de diálogo entre Al-Rawi e Miller, sua decisão parece totalmente individual, pois não o vemos consultar ou sequer informar alguém a respeito. Além disso, Miller descobre que Clark ouviu de Al-Rawi que não havia armas de destruição em massa no Iraque e decidiu ignorar essa informação e fabricar dados falsos, mas não sabe ao certo se alguém o comandou a fazê-lo ou apoiou sua decisão. Por isso mesmo, o subtenente questiona-o sobre o papel da Casa Branca nessa farsa: “(...) eles sabiam que era mentira? Ou apenas nunca se incomodaram em perguntar?” Assim, embora o ato de vilania seja fruto da ação de um alto funcionário governamental, é difícil precisar o nível do envolvimento de outros membros da administração em sua mentira.

Em *Jogo de Poder*, por outro lado, é bem mais explícita a relação de diversos integrantes do governo tanto nos casos do urânio e dos tubos quando na divulgação da identidade de Valerie. O filme implica diretamente Karl Rove, então vice-chefe de gabinete da Casa Branca, e de forma indireta sugere que o vice-presidente, a secretária de Estado e o próprio presidente Bush estavam envolvidos na farsa sobre o programa nuclear do Iraque. Libby, ao contrário de Poundstone, age o tempo todo como representante do gabinete de Cheney e em acordo com Rove. Exatamente por isso, Joe sugere que as acusações do chefe de gabinete transformaram-no de certa forma no bode expiatório da administração, já que ele não possuía autoridade para desclassificar informação e, portanto, não poderia ter agido sozinho no caso Plame.

Portanto, uma grande diferença qualitativa do discurso crítico dos dois filmes reside no fato de que enquanto em *Zona Verde* a fabricação de provas sobre as armas iraquianas pode ser interpretada como fruto de uma ação essencialmente individual (embora fique implícita a conivência da Casa Branca, no mínimo devido à negligência de não verificar as informações de Magellan), em *Jogo de Poder* é nítido que, além do antagonista Libby, existem muitos outros envolvidos ainda mais poderosos do que ele nos dois casos de vilania retratados.

4.5. As instituições

Além da análise dos principais personagens dos filmes (heróis e vilões) é mister considerarmos também as representações de algumas das instituições mais importantes dos Estados Unidos em *Zona Verde* e *Jogo de Poder*. As quatro entidades que serão aqui abordadas – o Estado, a CIA, o Exército e a mídia – foram elencadas de acordo com o próprio conteúdo dos filmes, visto que todas desempenham importância central nas duas tramas.

4.5.1. A administração Bush

Como vimos anteriormente, nas duas produções aqui analisadas os principais vilões são altos funcionários do poder executivo do Estado. Além disso, em ambos os filmes (sobretudo em *Jogo de Poder*) subentende-se que Libby e Poundstone não agem sozinhos, são respaldados por outros oficiais ainda mais poderosos do que eles, para quem a propagação de suas falsificações é no mínimo conveniente.

Portanto, os filmes retratam a administração norte-americana de 2002-2003 como uma administração mentirosa, para a qual a verdade é menos importante do que seus objetivos e pautas. Nas duas obras, é nítido que o executivo estadunidense tem grande interesse em travar uma guerra contra o Iraque (muito embora as razões para tal não sejam mencionadas) e faz tudo o que é necessário para concretizá-la. Uma vez que é necessário “vender” essa guerra, e que os dados concretos de inteligência não sustentavam o discurso sobre o perigo das armas de destruição em massa iraquianas, membros do Estado recorrem à manipulação de evidências visando o convencimento e o consenso da população.

Nesse sentido, os representantes do executivo do Estado seriam culpados pela guerra. A culpabilidade (que indica a responsabilidade por algo ruim ou danoso) se relaciona com o fato de que é esta uma intervenção motivada apenas pelos interesses da administração, baseada em justificativas fabricadas, e que afeta negativamente a vida de milhões de iraquianos (algo que é retratado nas duas produções). A guerra empreendida pelo Estado norte-americano é ilegítima, visto que não tem uma causa justa, e por isso este é criticado nos dois filmes.

No entanto, o discurso de ambas as obras não é contrário à instituição Estado, e sim àquela administração, àqueles que estavam no poder no momento. Essa é uma diferenciação fundamental: a crítica dos filmes se dirige aos governantes do período, que foram idealizadores ou coniventes com a farsa, e não ao Estado republicano ou à

democracia estadunidense. Ao contrário, *Zona Verde* (através, por exemplo, da figura de Freddy) e principalmente *Jogo de Poder* são bastante elogiosos dessa democracia. O maior exemplo disso é último discurso de Joe Wilson no filme:

Quando Benjamin Franklin deixou o Independence Hall logo após o segundo rascunho, ele foi abordado por uma mulher na rua. A mulher disse: “Mr. Franklin, que forma de governo você nos legou?”. E Franklin disse: “Uma república, senhora. Se vocês conseguirem mantê-la”. A responsabilidade de um país não está nas mãos de uns poucos privilegiados. Nós somos fortes e somos livres da tirania desde que cada um e cada uma de nós se lembre de seu dever como cidadão. Seja para relatar um buraco no alto de sua rua ou as mentiras no discurso do Estado da União, falem! Façam essas perguntas! Demandem essa verdade! A democracia não é um passeio, pessoal, eu estou aqui para dizê-los isso. Mas aqui é onde vivemos. E, se nós fizermos nosso trabalho, é onde nossos filhos vão viver. Deus abençoe a América⁴¹⁸.

Dessa forma, podemos inferir que a estrutura estatal estadunidense – republicana e democrática – é vista de forma positiva em *Zona Verde* e *Jogo de Poder* que, no entanto, condenam os governantes do período de 2002-2003, momento da campanha e da eclosão da guerra. A crítica à administração e a tentativa de exposição da verdade por parte dos protagonistas faria parte justamente do esforço de manutenção dessa democracia: conforme incitado por Wilson em seu discurso, os três heróis procuram “fazer as perguntas” e “demandar a verdade”.

4.5.2. A CIA

A CIA (Agência Central de Inteligência dos EUA) é uma entidade de grande relevância nos dois filmes, primeiramente devido à sua relação com os protagonistas. Em *Jogo de Poder*, a heroína é uma agente secreta da CIA, e o problema central da trama se dá quando sua identidade é revelada ao público. Já em *Zona Verde*, Miller alia-se em sua investigação ao agente Martin Brown que, como ele, identifica que há algo errado com os dados da inteligência. Ademais, enquanto um filme retrata o papel da agência no recolhimento e averiguação de informações que posteriormente embasaram

⁴¹⁸ No original, “When Benjamin Franklin left the Independence Hall just after the second drafting, he was approached by a woman on the street. The woman Said: “Mr Franklin, what manner of government have you bequeathed us?”. And Franklin Said: “A republic, madam. If you can keep it”. The responsibility of a country is not in the hands of the privileged few. We are strong and we are free from tyranny as long as each one of us remembers his or her duty as a citizen. Whether it's to report a pothole at the top of your street, or lies in the State of the Union address, speak out! Ask those questions! Demand that truth. Democracy is not a free ride, man, I'm here to tell you. But this is where we live. And if we do our job, this is where our children will live. God bless America”.

as justificativas para a guerra, o outro mostra o envolvimento da CIA no esforço de reconstrução do governo iraquiano.

Um primeiro aspecto em comum nas representações da CIA das duas produções é a competência de seus agentes. Já abordamos a eficiência de Valerie, que seria uma funcionária importante da agência, mas em *Jogo de Poder* quase todos os agentes parecem ser bons profissionais. Exemplo disso é que, com exceção de um deles, todos rechaçam a ideia de que os tubos seriam usados para enriquecimento de urânio e dizem isso para Libby quando interrogados. E Jay Turner, único agente que insiste nessa tese, é retratado negativamente – não tem fundamentação para suas afirmativas, se expressa mal, é debochado e egocêntrico, etc. – e ridicularizado pelos demais.

Em *Zona Verde*, as representações que temos da CIA são restritas à figura de Martin Brown, que também demonstra ser competente e bem-intencionado. Em primeiro lugar, o agente evidencia um conhecimento muito maior sobre a lógica da política e a divisão étnica do Iraque do que Poundstone, e por isso argumenta que colocar Zubaidi no poder era um erro, conselho que equivocadamente não é seguido pelo oficial. Ademais, o agente preocupa-se com os rumos do país, uma vez que se alia a Miller não tanto para descobrir a verdade sobre as armas de destruição em massa, mas porque considerava que se o subtenente conseguisse negociar com Al-Rawi, ainda haveria uma chance de manter o Iraque unido.

Outro tema comum aos dois filmes é o conflito entre a CIA e o poder Estatal, representados pelo Pentágono em *Zona Verde* e pela Casa Branca em *Jogo de Poder*, no tocante ao Iraque. No primeiro filme, as discordâncias provêm do contraste entre o pragmatismo de Brown, que propõe uma aliança com parte do Exército iraquiano (os que não seguiram Hussein) para a construção do novo governo, e a intenção de Poundstone de conceder o poder a Zubaidi por ele ser um “amigo” dos Estados Unidos. Na cena final do filme, quando se instaura o caos na reunião presidida pelo político, fica nítido que a razão estava com Brown.

Já em *Jogo de Poder*, o embate se dá entre a CIA e os membros do gabinete do vice-presidente, chefiados por Libby. As conclusões às quais os agentes chegam em relação ao *yellowcake*, aos tubos de alumínio e ao programa nuclear do Iraque são totalmente desconsideradas por eles. Diante disso, alguns funcionários da CIA manifestam seu incômodo com a forma como a Casa Branca estava selecionando apenas as informações que lhe eram convenientes – dados “crus”, que não haviam passado por uma averiguação apropriada ou já tinham sido provados falsos – e apresentando-as na

mídia como fatos. O filme mostra, no entanto, a tentativa do vice-diretor de operações da CIA Jim Pavitt de relativizar as conclusões dos agentes, demonstrando certo colaboracionismo por parte de funcionários de mais alto escalão.

Enquanto *Zona Verde* mantém uma visão bastante positiva da CIA durante toda a produção, em *Jogo de Poder* isso muda após a divulgação da identidade de Valerie pela imprensa. Até esse momento do filme, o retrato da CIA era majoritariamente elogioso. No entanto, depois disso, a agência e seus membros agem de maneira cruel em relação ao caso de Valerie. Quando chega à Langley no dia da publicação da coluna de Novak, ela é isolada em uma sala vazia, vigiada por um segurança. Além de dispensá-la imediatamente, a CIA nega proteção a Valerie e sua família contra as ameaças de morte que passam a receber, e Pavitt ainda aconselha-a a falar com o marido e exigir que ele pare de lutar contra a Casa Branca.

No entanto, a conduta da CIA que parece ser mais grave é no caso dos cientistas iraquianos. Após o afastamento de Plame, a agência decide não fazer nada a respeito dos cientistas, que seriam levados para os Estados Unidos segundo o trato proposto por ela, por saber que eles provavelmente seriam executados pelo Mossad (serviço secreto de Israel, que já os vigiava anteriormente). A CIA entende, de acordo com o que defende a própria Valerie, que “os cientistas são as armas de destruição em massa”⁴¹⁹. Uma vez que estas de fato não existiam, o único risco apresentado pelo Iraque a esse respeito era o conhecimento para produzi-las que os cientistas possuíam e, por isso, era conveniente deixar que eles morressem.

4.5.3. O Exército

O Exército norte-americano tem relevância apenas na trama de *Zona Verde*, visto que *Jogo de Poder* não retrata a instituição militar e não tem personagens soldados ou veteranos da Guerra do Iraque. Mesmo assim, é interessante considerar as representações sobre o Exército no filme, até porque isso nos ajuda a compreender a conduta profissional de Roy Miller ao longo do filme.

A instituição militar representada em *Zona Verde* é altamente hierarquizada, uma imensa cadeia em que todos são obrigados a cumprir, sem interrogar, as ordens que vêm de cima. O caráter questionador do subtenente, no entanto, vai de encontro a essa

⁴¹⁹ No original, “These scientists are the WMD”.

lógica de “fazer sem perguntar” que caracteriza o Exército. Exemplo disso é a cena na qual Miller, mesmo sendo aconselhado do contrário por um coronel, expõe o problema dos dados de inteligência em uma reunião com um general. Depois de permitir que Miller fale, o general responde rispidamente que seu trabalho é executar, e não se preocupar com a construção dos relatórios.

Além disso, os militares são essencialmente apolíticos, não estão na guerra por motivos ideológicos, e nenhum além de Miller demonstra se importar com a razão pela qual suas averiguações não levam a lugar algum. Isso se explica justamente pelo fato de que Miller, ao contrário dos demais soldados retratados no filme, decide ir à guerra porque acredita na ameaça das armas de destruição em massa iraquianas, daí sua obstinação em encontrá-las. Os outros demonstram estar apenas fazendo um trabalho, e nem mesmo o discurso mais genérico sobre “ajudar o país” é atribuído a eles. Depois da ação das Forças Especiais, que levam o prisioneiro, Miller vai conversar com um sargento sobre a necessidade de ir até o presídio interrogá-lo, já que o coronel Bethel não conseguia enxergar “além dos arquivos em sua mesa”. Nesse contexto, trava-se o seguinte diálogo entre eles:

Subtenente Miller: - Jerry, por que diabos nós continuamos saindo de mãos vazias de todos esses locais? Tem que haver uma razão.

Sargento Jerry: - Chefe, nós estamos aqui pra fazer um trabalho e voltar para casa salvos, isso é tudo. As razões não importam.

Subtenente Miller: - Elas importam para mim⁴²⁰.

Existe, portanto, uma incongruência entre as crenças e objetivos de Miller e a ideologia e metodologia de trabalho do Exército. Isso faz com que, primeiramente, o subtenente busque o diálogo com seus superiores para responder suas perguntas. Quando percebe que estes também não estão interessados no questionamento, Miller passa a violar hierarquia militar e agir por conta própria. A deliberação de se dirigir à reunião dos homens de Hussein após a denúncia de Freddy marca o primeiro momento em que o subtenente toma uma decisão sem obedecer às ordens superiores. Depois disso, Miller passa a trabalhar em definitivo com Martin Brown na CIA e não responde mais ao Exército.

Assim, *Zona Verde* faz uma crítica à ideologia de “executar sem perguntar” da instituição Exército. Por isso, a desobediência de Miller não é retratada como uma falha em seu comportamento. Pelo contrário, ele é obrigado a tomar a responsabilidade para

⁴²⁰ No original, “Jerry, why the fuck do we keep coming up empty from on these sites? There’s gotta be a reason”. “Chief, we’re here to do a job and get home safe, that’s all. The reasons don’t matter”. “They matter to me”.

si (transformando-se em um “exército de um homem só”), uma vez que a instituição militar, ao coibir o questionamento, era incapaz de resolver o verdadeiro problema ocorrendo no Iraque. Nesse sentido, o filme postula que a obediência cega à hierarquia dentro do Exército por vezes torna a instituição falha e ineficaz. Enquanto insistia-se em enviar soldados (arriscando suas vidas) para inspecionar locais sempre vazios, Poundstone sustentava as mentiras sobre o informante Magellan.

4.5.4. A mídia

A mídia é a quarta instituição que ocupa papel de destaque nas duas produções, embora, ao contrário das três outras aqui analisadas (Estado, CIA e Exército), nenhum dos heróis ou vilões dos filmes trabalhe com comunicação. Em *Jogo de Poder*, não há sequer um personagem ligado à mídia; já em *Zona Verde*, a jornalista Lawrie representa esse segmento. Ainda assim, ambos os filmes mostram a importante função da mídia no contexto de uma guerra.

Em *Zona Verde*, a mídia está presente principalmente através da figura de Lawrie Dayne, jornalista do *Wall Street Journal*. A personagem vivida por Amy Ryan é retratada a princípio como uma boa repórter, bem-intencionada e trabalhadora. Contudo, ao longo do filme, percebemos que o pecado de Lawrie é sua ingenuidade: ela publicou uma série de reportagens ao longo dos meses que antecederam a guerra sobre a existência de armas de destruição em massa no Iraque, com base apenas nos relatos de Poundstone sobre as declarações de um alto funcionário do governo iraquiano que estaria fornecendo informações aos EUA.

A jornalista cita a fonte “Magellan” sem jamais tê-lo conhecido pessoalmente ou se comunicado diretamente com ele, confiando apenas na palavra do funcionário do Pentágono. Conforme o tempo passa e as armas não são encontradas, Lawrie fica cada vez mais preocupada com sua reputação profissional, já que afirmou com segurança sua existência em vários artigos. Aos poucos, Lawrie percebe ter cometido um grave erro do ponto de vista jornalístico, visto que não averiguou propriamente as informações recebidas antes de publicá-las.

No entanto, o equívoco de Lawrie não é condenado no filme, pois é apenas mais um exemplo de algo que caracteriza quase todos os personagens: a dificuldade de acreditar que o governo está deliberadamente mentindo. Isso está presente, por exemplo, na inicial crença de Miller de que as armas de destruição em massa iraquianas existiam,

e que o problema era a fonte da inteligência que estavam recebendo. Até mesmo Martin Brown, personagem mais pragmático do filme, não consegue entender o porquê de Poundstone manter sigilo sobre o encontro com Al-Rawi, e é o subtenente que sugere a ele que o general poderia tê-lo informado sobre a inexistência das armas. Quando o agente diz a Miller que isso era apenas uma teoria sem provas, este retruca: “Não seja ingênuo”⁴²¹.

Além disso, *Zona Verde* aborda a o papel da mídia na edificação e manutenção do apoio à guerra, o que se evidencia principalmente em um diálogo de Miller com o coronel Bethel. Ao abordá-lo sobre o problema dos relatórios de inteligência, o subtenente é aconselhado por seu superior a não tocar no assunto naquele momento, pois, segundo o coronel: “Eles não querem ouvir isso em Washington. Eles só estão interessados em encontrar algo que possam exibir na CNN”⁴²². Nessa frase, sintetiza-se a importância da mídia (televisiva, neste caso) na mobilização da opinião pública. Os governantes sabem ser necessário manter a população favorável à intervenção, e os meios de comunicação são os principais responsáveis por construir esse consenso. Embora a mídia não seja exclusivamente porta-voz da administração, é através dela que esta legitima diariamente a guerra.

Em *Jogo de Poder*, a função propagandística da mídia também está presente e, novamente, destaca-se a televisão como veículo privilegiado de propaganda. Em diversos momentos do filme vemos canais exibindo discursos de membros da administração, telejornais cobrindo as notícias dos conflitos (Afeganistão e Iraque), comentaristas analisando a política externa estadunidense, etc. Percebe-se a preocupação dos governantes em fazer uma exaustiva campanha midiática para a guerra e bombardear a população com notícias alarmantes, o que se explicita nitidamente na abertura da obra.

Há um caso específico no filme que mostra como o governo arquiteta o uso da mídia para que esta divulgue informações que servem aos seus interesses. Valerie, assistindo televisão, se depara com uma declaração à imprensa de Condollezza Rice, na qual esta diz que se sabia que o Iraque tinha adquirido tubos de alumínio somente usados para enriquecimento de urânio e que, apesar de ainda haver incerteza sobre o quanto Saddam estava próximo de construir uma arma, os EUA não queriam que a

⁴²¹ No original, “Don’t be naïf”.

⁴²² No original, “They don’t want to hear that back in Washington. All they’re interested in is finding something they can hold up on CNN”.

prova irrefutável viesse na forma de uma nuvem de cogumelo. A agente liga imediatamente para um colega de trabalho (já que o caso dos tubos era sigiloso) e eles concluem que tinha ocorrido um “vazamento coordenado”: o escritório do vice-presidente havia vazado a informação dos tubos (mesmo sabendo que era incerta) para o *New York Times*, e após a divulgação por este canal todos os demais passaram a fazer o mesmo.

A exposição de Valerie também é fruto de um vazamento proposital da identidade da agente para o colunista Robert Novak, que acusa Rove de tê-lo confidenciado que Plame trabalhava na CIA sem mencionar, entretanto, que ela era uma agente secreta. Este caso também é noticiado extensivamente nas televisões e nos jornais estadunidenses. Boa parte deles adota o discurso governamental, que afirmava que Valerie era uma funcionária de pouca relevância na agência (ou mesmo uma secretária), e que tinha sido ela quem enviou Joe ao Níger com o objetivo de ajudá-lo em seu emprego.

Contudo, a visibilidade do caso faz com que Wilson seja cada vez mais frequentemente convocado a dar entrevistas para revistas, jornais e canais de televisão. Esse ponto evidencia um dos principais aspectos da caracterização da mídia estadunidense nos filmes: mesmo funcionando muitas vezes como veículo de propaganda Estatal, a mídia é acima de tudo democrática. Afinal, é o *New York Times* que publica o polêmico artigo de Joe; no *Washington Post*, é noticiada a referência de Novak à Rove. Ao longo de *Jogo de Poder*, embora vejamos mais casos de notícias alinhadas ao discurso do governo, há também inúmeros exemplos do contrário, a começar pelo texto de Wilson, mas também em todos os veículos que convidam o casal a dar sua versão dos fatos depois do escândalo, o que demonstra a heterogeneidade da mídia.

Em *Zona Verde*, também se concebe a mídia como uma entidade democrática, e a maior prova disso é a estratégia adotada por Miller para denunciar a farsa de Poundstone: ele escreve um relatório e envia para os principais jornais e revistas do país. Ao fazê-lo, o subtenente demonstra a crença na possibilidade desses meios de comunicação divulgarem a notícia, claramente contrária aos interesses da administração. Portanto, podemos inferir que as duas obras retratam a mídia norte-americana como uma entidade heterogênea e democrática que, apesar de privilegiar fontes oficiais, não exclui a possibilidade de dar voz àqueles que criticam o governo.

4.6. O Iraque e os iraquianos

Um aspecto importante no estudo dos discursos de filmes que têm uma guerra entre dois povos distintos como tema é a representação que se faz do inimigo externo, ou seja, dos indivíduos da outra nacionalidade. Demonstramos nas páginas anteriores que tanto *Zona Verde* quanto *Jogo de Poder* subvertem uma lógica comum ao gênero, na medida em que os principais vilões dos filmes são proeminentes funcionários do governo estadunidense.

Porém, se os iraquianos não são retratados como sendo os verdadeiros inimigos, como o são? Ambos os filmes são contados através da perspectiva de personagens norte-americanos, e *Jogo de Poder* tem pouquíssimas cenas ambientadas no Iraque e personagens iraquianos de importância secundária na trama. Mesmo assim, o retrato dos iraquianos nos filmes nos diz muito sobre o conteúdo crítico destes. Por isso, analisaremos agora as representações sobre o país Iraque e sobre sua população no contexto da guerra.

Em *Jogo de Poder*, temos de início um posicionamento extremamente crítico em relação ao regime iraquiano, devido à experiência pessoal de Joe quando esteve no país. Em uma palestra para universitários, o ex-embaixador expõe sua opinião sobre o ditador iraquiano: “Saddam foi questionado por um de seus ministros sobre a razão para ter executado certo oficial que sempre foi um leal apoiador. Saddam disse: “Eu prefiro matar meus amigos equivocadamente a permitir que um inimigo sobreviva”. Para mim, essa é a marca de um monstro”⁴²³, afirma Wilson severamente.

Essa visão dura sobre o regime é respaldada por outros elementos da produção. O Iraque de Saddam (anterior à guerra) é altamente ameaçador e controlado pelo Mukhabarat, o serviço secreto de inteligência iraquiano. Os antigos cientistas nucleares, por exemplo, são espionados durante todo o tempo, têm seus lares grampeados, e são proibidos de sair do país. Quando Zahara chega ao país para visitar o irmão, é antes isolada em uma saleta no aeroporto, o qual também é vigiado pelo serviço secreto. O clima de permanente insegurança faz com que a médica tenha que usar a caneta de tinta transparente fornecida pela CIA e prefira memorizar as cinquenta perguntas que a

⁴²³ No original, “One of Saddam’s ministers asked him why he had executed a certain official who had been a loyal supporter. Saddam Said: “I would rather kill my friends in error than to allow an enemy to live”. For me, that is the mark of a monster”.

agência tem para seu irmão, devido ao medo do que o Mukhabarat faria com ela se descobrissem o disfarce.

Contudo, o posicionamento sobre o regime de Hussein é totalmente distinto da visão sobre a população do país. Os principais personagens iraquianos são a doutora Zahara (que, no entanto, reside nos EUA há anos), o cientista Hammad e a família dos dois irmãos, e a representação destes é extremamente positiva na produção. A médica é inteligente, bem-sucedida, e corajosa a ponto de arriscar sua vida para ajudar o irmão. Hammad é muito carinhoso com Zahara, também é notavelmente inteligente (vide seu destaque na profissão), e aparenta ser um bom pai.

A cena que evidencia mais claramente o retrato positivo da população iraquiana na obra é a chegada de Zahara à casa do irmão em Bagdá. A médica não visitava o país desde 1989, e por isso seu regresso é um momento emotivo na trama. Para recebê-la, sua família (muito grande) se reúne na casa de Hammad. Há várias crianças, idosos, todos recebem e se satisfazem com seus presentes americanos e demonstram estar muito felizes, e seu irmão chega a tirar um grande quadro da parede para pendurar a fotografia da sobrinha. É uma bonita cena, que mostra uma família simples, mas muito unida e calorosa, representando o que seriam as típicas famílias iraquianas.

Nos dias que se seguem à chegada do Exército norte-americano à Bagdá, vemos um Iraque totalmente caótico, com constantes bombardeios (que, devido ao choro ininterrupto de um bebê, se tornam ainda mais perturbadores), tiroteios, incêndios e destruição por toda parte. A intervenção, nesse sentido, gera consequências muito negativas para o país, ao menos em seu momento inicial. Além disso, como já visto, as últimas notícias que temos sobre a família de Hammad não são nada esperançosas, já que a CIA resolve abortar a extradição organizada por Valerie. Essa decisão mostra uma CIA desumana em comparação com os humanos iraquianos, cujas vidas são dizimadas pela guerra.

Há consideráveis diferenças nas abordagens sobre o Iraque nos filmes *Jogo de Poder* e *Zona Verde*. Por ser ambientado integralmente no Iraque e retratar o período inicial da guerra, este último trata mais detidamente de algumas características do país e de seu povo no contexto pós-invasão. Além disso, existem dois personagens iraquianos relevantes para a trama: o general Al-Rawi e o civil Freddy, que acaba se tornando tradutor de Miller. Ademais, *Zona Verde* é inspirado em um livro não-ficcional cujo tema é justamente a ocupação americana e os rumos do país após a queda de Hussein.

Um dos aspectos mais notáveis do retrato do Iraque feito pelo filme é a preocupação em mostrar o contraste entre a Bagdá de dentro da Zona Verde e o restante da cidade (e do país). A zona internacional é organizada, segura e arborizada, apresenta luxuosas hospedagens, clubes, diversos restaurantes, etc. Uma tomada aérea em determinado momento do filme faz com que câmera transite rapidamente das aglomeradas residências humildes no Iraque para a ampla Zona Verde, em cena que demonstra a abissal contradição. Enquanto políticos, jornalistas e turistas se divertem à beira da piscina do Palácio Republicano e tiram fotos junto aos canhões, uma violenta guerra ocorre do outro lado do muro. De fato, dentro dos prédios da Zona Verde, sequer parece haver um conflito em andamento.

O momento do filme que melhor retrata esse contraste é a cena em que o subtenente vai se encontrar com Martin Brown na piscina do Palácio. Desde a entrada na zona, Miller e Freddy parecem estar impressionados com o local, que evidencia sinais de guerra em suas construções destruídas. No entanto, quando chegam à beira da piscina, o subtenente e seus homens levam um choque. Em clima de festa, ao som do hip-hop “Beautiful” (de Snoop Dogg e Pharrell), pessoas se bronzeiam, jogam sinuca, nadam, comem, bebem e paqueram. A reação dos soldados a essa abundância é de completa surpresa, pois eles lidam com o dia-a-dia fora da zona e não tinham noção que aquela realidade existia dentro do Iraque. A perplexidade ecoa na fala de um deles: “Eles têm pizza da Domino’s e cerveja aqui?!⁴²⁴”.

Fora dos limites da zona internacional, a situação não poderia ser mais diferente. Logo na primeira missão de Miller, na cidade de Diwaniya, nos deparamos com a realidade no Iraque: grande pobreza, confusão, saques, tiroteios em áreas civis, etc. Os iraquianos não dispõem sequer de recursos básicos para a sobrevivência, como água e eletricidade. Em determinada cena, o veículo de Miller e sua equipe fica preso em meio a um motim de iraquianos, que protestam contra a falta de água. Com grandes galões na mão, eles confrontam os militares norte-americanos, a quem parecem culpar pela escassez. Em outro momento da produção, a população disputa pelas garrafas de água lançadas por soldados nas ruas.

Além de abordar o problema do aumento da violência no Iraque – bombardeios, assassinatos, ausência de policiamento, etc. – o filme também trata da agressividade e violência infligida aos iraquianos por parte dos norte-americanos. Em vários momentos

⁴²⁴ No original, “These guys have Domino’s pizza and fuckin’ beer?”

distintos, *Zona Verde* retrata maus tratos a suspeitos e presos. Freddy, por exemplo, ao tentar chegar perto dos soldados estadunidenses para colaborar com eles e contá-los sobre a reunião, é primeiramente jogado no chão e imobilizado. Quando Miller chega à prisão, onde vai interrogar o anfitrião do encontro, se depara com vários presos encapuzados, ajoelhados no chão e voltados para a parede (seu prisioneiro, antes de ser levado pelas Forças Especiais, também foi encapuzado).

O filme também expõe a tortura como uma forma banal de obter informações e uma prática comum nos presídios iraquianos. Uma vez dentro da prisão, o subtenente primeiramente finge interrogar outro prisioneiro, que apresenta sinais de espancamento e implora para que lhe digam por que ele está lá. Quando Miller chega à cela do anfitrião da reunião, este já está quase morto devido à violência sofrida, mostrada em uma cena anterior do filme, na qual o iraquiano não apenas é torturado como tem sua família ameaçada.

Zona Verde faz a opção de retratar dois personagens iraquianos que são a antítese um do outro, o general Mohammed Al-Rawi e Freddy. Grosso modo, eles representam respectivamente o iraquiano “mau”, liderança do regime baasista, e o iraquiano “bom”, que renega o governo de Saddam e anseia pela democracia.

Al-Rawi, nas palavras de Miller, é o “principal general de Saddam”⁴²⁵ (o valete de paus no baralho dos soldados, que estampa fotografias dos “procurados” pelos EUA). A primeira imagem de todo o filme é uma fotografia do ditador iraquiano condecorando o general, que desaba de onde está exposta durante os primeiros bombardeios à Bagdá. Após a fuga de Hussein do país, Al-Rawi se torna uma das principais lideranças responsáveis por decidir a forma como o Exército baasista reagirá à invasão norte-americana.

A vilania de Al-Rawi é incontestável, o que é ressaltado, por exemplo, por aspectos da fotografia do filme. Quase todas as cenas em que ele aparece se passam à noite ou em locais fechado e escuros, realçando a obscuridade que cerca o vilão. Seu poder e respeito diante de outros integrantes do regime de Saddam também é notável: na cena da reunião, enquanto homens discutem inflamadamente, um simples pigarrear do general faz com que todos se calem de imediato.

Apesar de o filme não retratar atos de violência perpetrados por Al-Rawi, exceto na cena de seu encontro com Miller (na qual ele primeiro ordena que o batam depois

⁴²⁵ No original, “This is Saddam’s top general”.

que o matem), o fato de que ele já fez coisas horríveis é explicitado pelas reações de Freddy a ele. Quando a equipe do subtenente, tendo invadido a casa onde ocorria o encontro, descobre que o general havia estado presente, Freddy fica visivelmente agitado e começa a confrontar o anfitrião sobre a presença de Al-Rawi. No momento em que Miller informa que se encontrará Al-Rawi, Freddy se mostra nervoso e pergunta: “Você vai realmente fazer um trato com Mohammed Al-Rawi? Você sabe o que ele já fez para esse país?⁴²⁶”. Por fim, Freddy executa o general, para impedir que Miller o fizesse um acordo com ele para expor a verdade.

Mesmo representando um iraquiano mau, síntese daquilo que o governo estadunidense afirmava combater, Al-Rawi também se transforma em uma vítima de Clark Poundstone. Este, quando da preparação para a guerra, oferece ao general uma posição no governo do “novo Iraque” caso ele contasse a verdade sobre o programa de armas de destruição em massa do país. Ele diz, com sinceridade, que o programa foi desmantelado após 1991, e por isso acredita durante boa parte do filme que os EUA irão eventualmente propor um acordo a ele. Contudo, horas antes de seu encontro com Miller, Poundstone anuncia na televisão o desmonte do Exército iraquiano, fazendo com que Al-Rawi conclua ceticamente que os norte-americanos têm seus próprios objetivos no Iraque.

Freddy representa o “iraquiano bom”, civil e honesto, em contraposição à Al-Rawi. Parece ser um homem de classe média, pois se veste de forma apurada, tem seu próprio carro e fala inglês consideravelmente bem. É acima de tudo um patriota que deseja o melhor para o Iraque, pelo qual lutou na guerra contra o Irã, onde perdeu uma perna. Ao ser questionado por Miller sobre sua amputação, Freddy lhe responde que ele também lutou por seu país.

Nesse sentido, é deveras significativo que o iraquiano bom seja a princípio favorável à intervenção norte-americana, ou ao menos demonstre confiar que os Estados Unidos têm boas motivações para a guerra e que visam instaurar a democracia no país. A cena em que percebemos mais nitidamente tanto o patriotismo de Freddy quanto sua crença nas boas motivações estadunidenses é a de sua resposta a Miller, quando este diz que lhe dará uma recompensa (financeira) pela informação que forneceu:

“Recompensa? Você acha que eu faço isso por dinheiro? Você acha que eu não ligo para o meu país? Eu vejo o que está acontecendo, você não acha que eu vejo o que está acontecendo? E todas as pessoas

⁴²⁶ No original, “You are serious to do a deal with Mohammed Al Rawi? You know what already He do to this country?”

agora, elas não têm nem água, não têm eletricidade, você acha que eu faço isso por recompensa? Você não acha que eu faço isso por mim? Pelo meu futuro, pelo meu país, por todas essas coisas? *O que quer que vocês queiram aqui, eu quero mais do que vocês.* Eu quero ajudar meu país”⁴²⁷.

No trecho acima, se expressa tanto sua preocupação com a situação do país após a invasão quanto sua crença de que seu interesse de construção de um Iraque melhor e mais democrático coincide com os objetivos norte-americanos. Freddy acredita que eles estão lá para ajudar seu país, por isso arrisca sua vida em diversos momentos para colaborar: recorre ao Exército estadunidense para informar sobre a reunião, e ajuda Miller trabalhando como seu tradutor durante a maior parte da produção.

Sua colaboração se mantém até o momento em que descobre que Miller está disposto a fazer um acordo para Al-Rawi (segundo a ordem de Martin Brown, o subtenente deveria oferecer o que o general pedisse) para que ele exponha a farsa de Poundstone e a verdade sobre as armas. Freddy, que manifesta um misto de raiva e pavor de Al-Rawi, se indigna com esse fato. Quando Miller é sequestrado pelos homens do general, o tradutor ouve sua localização, pega sua arma e se dirige ao local. E, quando Miller finalmente rende o general desarmado, Freddy surge dos escombros e o assassina.

A frase do iraquiano para explicar a execução de Al-Rawi simboliza um tema muito presente no filme. Diante da perplexidade de Miller com seu ato, Freddy responde: “Não é para vocês decidirem o que acontece aqui”⁴²⁸. O assassinato de Al-Rawi e essa frase, assim como a confusão na reunião presidida por Zuibadi ao fim do filme, representam uma crítica ao fato de que as decisões sobre os rumos políticos do Iraque estavam sendo tomadas à revelia dos iraquianos.

Em *Zona Verde*, as decisões sobre quem deveria suceder Hussein, como tratar das divergências existentes entre os três principais grupos étnicos do país (sunitas, xiitas e curdos), se seria feita ou não uma aliança com o Exército iraquiano e etc. são todas discutidas e tomadas em disputas internas entre membros da administração, que levam principalmente em consideração os favores prestados aos Estados Unidos pelos políticos. A deliberação de Poundstone de colocar Zubaidi no poder é sintomática desse

⁴²⁷ No original, “Reward? You think I do this for Money? You think I don’t care about my country? I see what’s happening, you don’t think I see what’s happening? And all the people now, even they have no water, they have no electricity, you think I do this for reward? You don’t think I do this for me? For my future, for my country, for all these things? Whatever you want here, I want more than you want. I want to help my country”. (grifo nosso).

⁴²⁸ No original, “It is not for you to decide what happens here”.

descaso pelas opiniões e demandas da população do país. Por isso, se Al-Rawi e Freddy podem ser considerados personagens totalmente opostos, eles apresentam um traço em comum: de início, os dois acreditam que a convivência com os norte-americanos os levará a atingir seus (distintos) objetivos; ao final, ambos já estão totalmente céticos em relação às intenções dos EUA no país.

4.7. Duas versões dos fatos

O filme *Jogo de Poder*, conforme mencionado no capítulo anterior, trata de eventos reais vividos pelo casal Valerie Elise Plame Wilson e Joseph Charles Wilson. Além dos protagonistas, boa parte dos personagens da obra são figuras públicas da política norte-americana, a exemplo de Karl Rove, Scooter Libby, James Pavitt, etc. O roteiro, escrito pelos irmãos Jez e John-Henry Butterworth, é baseado nos dois livros de memórias do casal: após o ocorrido, Joe escreveu *The Politics of Truth: Inside the Lies that Led to War and Betrayed My Wife's CIA Identity: A Diplomat's Memoir*, e Valerie publicou *Fair Game: My Life as a Spy, My Betrayal by the White House*.

Além de os livros fundamentarem o roteiro, Valerie e Joe atuaram como consultores durante toda a produção, frequentando os sets regularmente, conhecendo e conversando com os atores para auxiliar na construção dos personagens e ajudando na concepção do roteiro. O diretor Doug Liman declarou, em várias entrevistas, ter recorrido também a conversas com outros agentes e ex-agentes da CIA para entender melhor como era a vida doméstica de um espião⁴²⁹. Além disso, Plame não podia fornecê-lo todas as informações que desejava por conta de seu acordo de confidencialidade com a CIA (o próprio livro da ex-agente foi largamente censurado pela agência antes da primeira publicação).

Nos extras do DVD lançado no Brasil, há a opção de assistir a obra sem o áudio original e com os comentários do casal, e ao longo de toda a extensão do filme, Joe e Valerie narram mais detalhadamente quão envolvidos estiveram na produção. Eles ressaltam, principalmente, o quanto o filme é fiel à história verídica. Durante diversas cenas, Valerie diz coisas como “foi exatamente assim que aconteceu”, “eu me lembro perfeitamente desse momento”, e outros comentários semelhantes. O casal também

⁴²⁹Entrevista disponível em: <http://news.moviefone.com/2010/11/04/director-doug-liman-fair-game-interview-spies-secrecy/>

comenta a não veracidade de alguns aspectos da produção: “essa minha palestra em realidade não foi lá”, “eu não usei exatamente essa frase”, etc.

Jogo de Poder também faz uso de muitas imagens de arquivo de programas de TV e discursos de membros da administração à época. Além da cena final, na qual podemos ver a parte inicial do testemunho de Plame no Congresso, ao longo de toda a produção há vídeos com declarações de George W. Bush, Condoleezza Rice, Colin Powell, John Ashcroft, etc., e matérias de jornais do período, o que auxilia na contextualização e confere maior sensação de “realidade” ao filme.

Zona Verde, ao contrário de *Jogo de Poder*, não é declaradamente “baseado em fatos reais”. No entanto, o filme também busca estabelecer relações estreitas com o real. Seu roteiro é inspirado em um livro não-ficcional sobre o Iraque pós-intervenção: *A Vida Imperial na Cidade Esmeralda: No Interior da Zona Verde do Iraque*, de Rajiv Chandrasekaran. Além disso, o personagem vivido por Damon foi construído com auxílio de um veterano da Guerra do Iraque, Richard "Monty" Gonzales, contratado para atuar como consultor e conferir maior autenticidade à obra. Monty desempenhou na guerra exatamente a mesma função de Miller no filme, sendo responsável por uma equipe MET de busca de armas de destruição em massa após a eclosão do conflito. Ademais, os homens que fazem parte do grupo do subtenente no filme são, em sua maioria, veteranos das guerras do Iraque e do Afeganistão, e não atores profissionais.

Além de Roy Miller, outros personagens do filme fazem clara referência a pessoas envolvidas na guerra. O general Mohammed A-Rawi, por exemplo, é baseado em Ayad Fayid Al-Rawi, chefe da organização paramilitar Fedayeen Saddam, fiel à Saddam Hussein. Ahmed Zubaidi é inspirado em Ahmed Chalabi, político iraquiano que deixou o país em 1956 e que, no contexto da guerra, forneceu grande parte das informações sobre as armas de destruição em massa (através do seu grupo de oposição ao regime, Iraqi National Congress, criado após a Guerra do Golfo). A ideia de uma fonte anônima (Magellan) provavelmente veio da polêmica sobre “Curveball”, fonte de inteligência norte-americana cujos relatos foram usados para justificar a guerra, mas que depois se provaram inverdadeiros (o próprio informante admitiu ter mentido).

A jornalista Lawrie Dayne representaria Judith Miller, repórter do *New York Times* durante quase trinta anos. Miller publicou várias matérias nos meses anteriores ao conflito afirmando o recente esforço iraquiano de construir uma bomba atômica e citando como fonte “altos membros da administração”. Um mês após o início da guerra, ela mencionou a existência de um cientista iraquiano que teria confirmado que as armas

foram enterradas ou enviadas para a Síria às vésperas da invasão. Além disso, Miller também usava como fonte Ahmed Chalabi, cujas afirmações sobre as armas depois foram reconhecidas falsas. Posteriormente, as matérias de Judith se provaram inverdadeiras e o cientista iraquiano, inexistente⁴³⁰.

Os dados mencionados explicam por que muitas críticas de ambos os filmes consistiram em confrontar seus conteúdos com “a realidade”. Defensores e difamadores de *Zona Verde* e *Jogo de Poder* ocuparam-se extensivamente de averiguar que parte das histórias das obras era verdade e que parte era ficção. O grau de veracidade fundamentava elogios e detrações, ambos frequentes, dado o tema intrinsecamente polêmico. Enquanto Michael Moore declarou que *Zona Verde* era o “mais honesto filme sobre a Guerra do Iraque feito por Hollywood”⁴³¹, um crítico do *New York Post* acusou-o de divulgar “perversas mentiras antiamericanas” como fatos históricos⁴³². No editorial do *Washington Post*, um artigo que começava com a frase “Não temos o hábito de escrever críticas de cinema” justificava a opção pouco habitual pelo fato de que *Jogo de Poder* era repleto de distorções e definitivas invenções⁴³³, embora Liman tenha argumentado ter se restringido aos fatos comprovados e o casal retratado tenha admirado a precisão do filme em relação ao ocorrido⁴³⁴.

Portanto, podemos notar o quanto os dois filmes foram julgados, ao menos pela crítica, pelo critério da veracidade. Porém, não nos interessa neste trabalho a confrontação das representações das obras com as informações obtidas através de outras fontes, que supostamente nos permitiriam saber a realidade. Já foi dito anteriormente que a utilização de um filme histórico (que retrata eventos ocorridos) como fonte exige a tentativa de compreender os sentidos que ele busca construir com base na própria obra, e não através da comparação com os documentos escritos disponíveis. Esse tipo de

⁴³⁰Esse primeiro escândalo envolvendo a repórter se combinou curiosamente à outra polêmica que levou à sua demissão do *New York Times*: Judith Miller também foi parte do caso de exposição de Valerie Plame, e sua recusa em confessar quem foi a fonte confidencial que a informou sobre a identidade da agente fez com que ela fosse presa. Cerca de três meses depois, Miller concordou em testemunhar, e acusou Scooter Libby do vazamento.

⁴³¹BARLEY, Dani. Two vastly different takes on the Iraq invasion. *Direct Action*, abril de 2010. Disponível em: http://directaction.org.au/issue21/two_vastly_different_takes_on_the_iraq_invasion

⁴³²SMITH, Kyle. New Damon flick slanders America. *New York Post*, 09 de março de 2010. Disponível em:

http://www.nypost.com/p/news/opinion/opedcolumnists/new_damon_flick_slanders_america_FGv1evpniBqZyEfmFpP4yO

⁴³³ Editorial do *Washington Post*, de 03 de dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/12/03/AR2010120306298.html>

⁴³⁴ Entrevista disponível em: <http://brightestyoungthings.com/articles/doug-liman-talks-fair-game.htm>

confrontação acaba por reproduzir o “fetichismo de objetividade e realismo”⁴³⁵ que os filmes produzem, particularmente aqueles declaradamente baseados em fatos reais, desconsiderando-se assim a especificidade da obra fílmica.

Isso não significa, contudo, que não seja importante essa estreita relação que ambas as obras buscam estabelecer com o real. Porém, ao invés de buscarmos saber o quanto as histórias são verídicas, podemos concluir, através da análise feita neste capítulo, que os realizadores buscaram criar versões dos fatos diferentes das oficiais sobre a Guerra do Iraque. Todos os recursos aqui citados – trama baseada em eventos reais, utilização de livros de não-ficção e entrevistas para elaboração dos roteiros, referências (explícitas ou implícitas) a pessoas públicas do país, uso de imagens de arquivo – geram maior sensação de realidade, fortalecendo essas versões. Através dessa operação, os realizadores produziram filmes que não só foram interpretados como sendo críticos à intervenção, mas também apresentaram novas versões sobre o que realmente levou o país à guerra.

Evidente que essa sensação de realidade é, por um lado, própria do documento audiovisual, cujas especificidades técnicas, que aliam imagem e som, têm o poder de gerar esse efeito. Conforme assinalado por Napolitano, “a força das imagens, mesmo quando puramente ficcionais, tem a capacidade de criar uma “realidade” em si mesma, ainda que limitada ao mundo da ficção, da fábula encenada e filmada”⁴³⁶. Dessa forma, todos os filmes ficcionais criam uma realidade própria, seja ela mais fantasiosa ou semelhante ao mundo material.

No entanto, no caso das duas obras estudadas nesse capítulo, as fronteiras entre a realidade da obra fílmica em si e a realidade do mundo material são menos tangíveis para o espectador. Nesse sentido, as opções feitas pelos realizadores demonstram a intenção de, com seus filmes, contar a verdade sobre a guerra. Podemos perceber isso, por exemplo, em pequenos trechos de entrevistas com cada um dos diretores. Doug Liman, em uma coletiva sobre o filme, afirmou que em *Jogo de Poder* buscou ao máximo ser fiel aos fatos, especialmente aos testemunhos durante o julgamento, porque os fatos publicamente reconhecidos já eram suficientes, não eram necessárias conjecturas⁴³⁷. Segundo ele, nada no filme é ficcional⁴³⁸. Paul Greengrass, em uma

⁴³⁵ NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: Pinsky, Carla (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo, Contexto, 2006, p. 235-291.

⁴³⁶ NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: Pinsky, Carla (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo, Contexto, 2006, p. 237.

⁴³⁷ Entrevista disponível em: <http://collider.com/doug-liman-naomi-watts-interview-fair-game/>

entrevista sobre *Zona Verde*, declarou explicitamente as razões pelas quais produziu a obra: “Acima de tudo – esse é realmente o cerne da questão – foi um filme feito por conta da minha sensação de afronta e raiva. Eu queria dizer: “Eu sei o que vocês fizeram”⁴³⁹.

Assim, a combinação do “efeito de realidade” característico de produções fílmicas ficcionais aos múltiplos recursos utilizados pelos realizadores para aumentar a sensação de veracidade gerou duas obras que apresentam versões não-oficiais da verdade, relacionadas à percepção do colapso de uma das justificativas fundamentais da guerra. Essa percepção é individual (dos realizadores) e coletiva, na medida em que, como vimos, a opinião pública gradualmente também demonstrou acreditar que o governo deliberadamente mentiu ou “forçou” a verdade para legitimar a guerra. Nas versões de Greengrass e Liman, a verdade se tornou um dano colateral da Guerra do Iraque desde antes de sua eclosão, e por isso era necessário seu resgate e divulgação.

⁴³⁸ Entrevista disponível em: <http://brightestyoungthings.com/articles/doug-liman-talks-fair-game.htm>

⁴³⁹ No original: “Most of all – this is the core of it really – it was a film made out of my sense of affront and anger. I wanted to say, 'I know what you did!'.” (tradução nossa). ROSE, Steve. Paul Greengrass: the betrayal behind Green Zone. *The Guardian*, 08 de março de 2010. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/film/2010/mar/08/paul-greengrass-betrayal-green-zone>

Considerações Finais

Este trabalho nasceu de um projeto de pesquisa elaborado com base em reflexões sobre a política externa e a cultura da mídia norte-americana no mundo contemporâneo. Através do uso de três tipos distintos de fonte – as sondagens de opinião, os dados de bilheteria cinematográfica e os filmes de ficção sobre a Guerra do Iraque – buscou-se investigar, em linhas gerais, como o cinema, a opinião pública e a recepção expressa nas bilheterias se relacionam entre si, e como dialogam com o mito da guerra presente no imaginário estadunidense e os discursos governamentais sobre o conflito no Iraque.

No primeiro capítulo, definimos a guerra como um mito essencial do imaginário social norte-americano. Esse mito, cujas origens remontam à Revolução Americana e à Guerra Civil, constitui-se e modifica-se a cada guerra travada pelo país. Buscamos uma definição baseada na teoria de Roland Barthes, autor que concebe o mito como um sistema semiológico que aparenta ser imutável e eterno, embora seja historicamente construído. A partir disso, mostramos como os principais conflitos nos quais o país se engajou – as duas Grandes Guerras, a Guerra Fria, a Guerra do Vietnã e a Guerra do Golfo – consolidaram e transformaram os principais elementos do mito. Afirmamos também, em concordância com Robertson, que os mitos possibilitam a crença em ideias contraditórias de forma simultânea; exemplo disso é que as guerras sempre são percebidas como instrumentos de progresso, geradoras de destruição e experiências parentéticas.

O 11 de setembro representou um trauma coletivo da sociedade estadunidense, e foi interpretado como um momento de ruptura e transformação. Esse evento, que se transformou em um espetáculo midiático global, foi acompanhado da adoção, por parte da administração, de uma política externa unilateralista e belicista denominada Doutrina Bush, ancorada no princípio da legitimidade da preempção. O contexto excepcional possibilitou também a emergência de um discurso oficial baseado, por um lado, na construção da imagem de uma nação coesa e unificada, sem rupturas internas, na qual o pronome *nós* representaria a todos os norte-americanos. Por outro lado, a pátria uma se opõe a *eles*, os inimigos externos e, portanto, a lógica da união pressupõe também a ideia de alteridade. Mencionamos ainda como a alteridade transforma-se em outricidade e ameaça mediante a retórica alarmista propagada pela administração.

Uma guerra, antes de sua eclosão, deve ser “promovida” à população do país, visto que a opinião pública é um alicerce fundamental da democracia estadunidense e que, ao mesmo tempo, concebe-se usualmente a política externa como um campo fértil para a criação do consenso e da unidade nacional. Nesse sentido, ressaltamos ao longo do trabalho a importância da propaganda governamental, normalmente veiculada pela mídia na medida em que fontes oficiais gozam de ampla credibilidade nos meios de comunicação. Destacamos também a inicial eficácia da extensiva campanha que antecedeu a Guerra do Iraque, cuja base era a disseminação da insegurança a partir das afirmações sobre o programa de armas de destruição em massa de Saddam Hussein e a vinculação dele à Al-Qaeda.

No entanto, mesmo diante do poder do mito da guerra, utilizado pelos discursos governamentais na campanha contra o Iraque, nos deparamos com uma opinião pública que, de acordo com as pesquisas, gradualmente deixou de apoiar a guerra. A população, ao contrário do que sugeriam as sondagens iniciais (que apontavam uma maioria favorável à intervenção militar), não acompanha irrestritamente a posição oficial, e sim julga a guerra de acordo com as informações das quais dispõe e com seus critérios éticos e morais que, conforme proposto, relacionam-se a uma longa tradição segundo a qual é possível avaliar a legitimidade de um conflito internacional. Dessa forma, através do estudo feito no segundo capítulo, concluímos que a oposição pública ao conflito – que, em seus anos finais, alcança dimensões consideráveis – nega na prática o discurso oficial de unidade e coesão nacional propagado no contexto da Guerra ao Terror.

Ao mesmo tempo, pouco depois do início da intervenção (ou seja, ainda durante a guerra) começaram a ser realizados diversos filmes documentais e de ficção cujos conteúdos são, em sua maioria, amplamente críticos à ação no Iraque. Muitas dessas obras são produções norte-americanas e, dentre as ficcionais, boa parte integra o circuito hollywoodiano⁴⁴⁰, que envolve altos investimentos financeiros, produção e distribuição de grandes estúdios, atores e diretores renomados do *star system* da indústria cinematográfica, etc.

Hollywood é comumente considerada a epítome do alinhamento da produção artística com os interesses políticos e econômicos das elites estadunidenses. Isso se

⁴⁴⁰Algumas das distribuidoras dos filmes aqui estudados são consideradas *major studios* de Hollywood, como, por exemplo, a Warner Bros. (*No Vale das Sombras*), a Paramount (*Stop-Loss: a Lei da Guerra*) e a Universal (*Zona Verde*).

explica, primeiramente, devido ao histórico de vinculação aos objetivos oficiais em muitos momentos no passado, a exemplo da contratação de Frank Kapra para direção de filmes antinipônicos e ufanistas durante a Segunda Guerra Mundial. Ao mesmo tempo, sua lógica essencialmente industrial e a concentração dos meios de produção nas mãos de grandes conglomerados tornam o lucro um objetivo central da produção, transformando as criações artísticas e culturais em produtos de consumo.

Ainda assim, a indústria cinematográfica norte-americana fornece espaço (e dinheiro) para a realização de filmes que questionam a decisão de ir à guerra, a justiça da intervenção e a legitimidade dos políticos que a empreenderam. Em um período de institucionalização de medidas restritivas das liberdades individuais e de mecanismos de controle Estatal (através, por exemplo, do *USA Patriot Act*), nem mesmo a autocensura, característica da mídia estadunidense como um todo e de Hollywood em particular, impediu a produção de obras críticas à guerra.

No terceiro capítulo, abordamos o paradoxal fracasso de rendimento dos filmes de ficção sobre o Iraque os quais, em conjunto, tiveram arrecadação fraca nas bilheterias domésticas. Esse fenômeno é ainda mais significativo quando notamos que isso não acarretou a diminuição da quantidade de produções abordando a temática ao longo do conflito, e pequenos e grandes estúdios continuaram realizando obras sobre a guerra. Nesse sentido, concluímos primeiramente que, embora a comercialização e o lucro sejam grandes motivações dos produtores, no caso dos filmes sobre o Iraque havia outros objetivos envolvidos, e por isso o cinema pode ser concebido como um canal de expressão de visões e versões contrárias à ideologia oficial. Além disso, apesar da impossibilidade de oferecer uma resposta para esse baixo rendimento, procuramos traçar uma hipótese explicativa com base na categoria de silêncio, de acordo com a qual não assistir aos filmes no cinema é uma forma de negação da memória do conflito ainda em andamento.

Conforme explicitado também no capítulo 3, as produções ficcionais sobre o Iraque, em sua maioria, compartilham um discurso que problematiza a intervenção adotando o ponto de vista dos soldados e veteranos e das pessoas próximas a eles. Dessa forma, as obras criticam a guerra através da exposição das consequências dessa experiência, principalmente quando do regresso para casa. A temática do retorno, frequente em filmes sobre a Guerra do Vietnã, gera o questionamento sobre a proporcionalidade entre os benefícios supostamente gerados pela guerra e os custos

humanos desta. Afinal, vale a pena a ida à Guerra do Iraque? A resposta, dos filmes e da maior parte da população, é negativa.

No último capítulo, foi feita uma análise fílmica de duas produções ficcionais sobre a Guerra do Iraque: *Zona Verde* e *Jogo de Poder*. Enquanto a escolha dos filmes foi pautada pelo fato de que os dois apresentam uma particularidade em relação aos demais ao enfocarem a temática das justificativas da administração para a guerra, os critérios de avaliação das produções foram selecionados de acordo principalmente com o conteúdo das obras. Através da análise, procuramos não só deslindar as representações e discursos dos filmes, como também argumentar que ambos, ao buscarem estabelecer (e enfatizar) estreitas relações com o real, demonstram o objetivo de apresentar versões da verdade divergentes da versão governamental.

Assim como constatamos, por meio do estudo feito no segundo capítulo, que a opinião pública não é totalmente manipulável e não necessariamente acompanha os posicionamentos oficiais, a análise dos filmes nos mostra que o mito da guerra não é coeso e estável e que os sentidos que o constituem são disputados, apropriados ou mesmo rechaçados por diferentes grupos e atores sociais. No caso da Guerra do Iraque, a ampla oposição viabilizou a contestação de elementos desse mito nos cinemas. Apesar de termos buscado identificar na temática do soldado o principal ponto de convergência que costura produções distintas, e tratar mais detidamente das duas obras que enfrentam abertamente os governantes, há ainda outros traços nos filmes que indicam as possibilidades de fraturas no sistema mítico.

Podemos citar o exemplo de três filmes que possuem aspectos claramente contrários à lógica mítica da guerra nos Estados Unidos: *Guerra sem Cortes*, *Stop-Loss: a Lei da Guerra* e *No Vale das Sombras*. O primeiro, ao expor brutalmente um crime cometido por soldados no Iraque, inverte a tradicional dicotomia entre a civilização norte-americana e a barbárie dos inimigos externos, na medida em que quem perpetra as atrocidades são os estadunidenses e as vítimas do massacre são os iraquianos. Uma vez que os discursos sobre a Guerra do Iraque envolviam, em grande medida, a existência de uma “linha divisória” que separa o lado certo e o lado errado no mundo (e a conseguinte necessidade de exportar a democracia para outros povos), *Guerra sem Cortes* questiona a identificação dos Estados Unidos como o polo positivo, apresentando os militares norte-americanos como os verdadeiros selvagens.

Em *Stop-Loss: a Lei da Guerra* o herói⁴⁴¹ é um desertor, o que contraria o princípio do autossacrifício em tempos de crise, alicerce da mitologia da guerra. O fato de que a política de *stop-loss*, que retém por mais tempo militares cujo período de serviço já foi cumprido, era percebida por Brandon King como uma forma de recrutamento ilegal, leva-o a abandonar o Exército e cogitar o refúgio em um país vizinho. Além do óbvio trauma gerado pela perda de companheiros e a lembrança das mortes infligidas, a negação do sacrifício individual parece estar relacionada à ausência de sentido deste conflito em especial (que o protagonista manifesta ao dizer que achava estar indo para o Iraque “dar o troco” pelo 11 de setembro, mas que uma vez na guerra percebeu que não era nada disso). Ainda que Brandon, por uma série de razões, volte ao Iraque no fim do filme, não o faz por aceitar a necessidade de seu sacrifício e sim por considerar ainda piores todas as outras opções.

Embora *Stop-Loss: a Lei da Guerra* recuse o autossacrifício, a obra mantém presente a ideia de que a guerra é um campo privilegiado de construção de laços de união e camaradagem. Esse aspecto do mito, contudo, é completamente rechaçado em *No Vale das Sombras*, visto que no filme quem assassina o filho do protagonista são seus colegas de batalhão. O mais singular disso é que o companheirismo entre militares não é negado em guerras em geral, e sim nesta em específico: quando a detetive sugere pela primeira vez ao veterano Hank que os soldados podiam estar mentindo, ele imediatamente rejeita essa hipótese, já que, segundo o veterano, homens com quem se lutou diariamente jamais seriam capazes de cometer tal barbaridade. Em *No Vale das Sombras*, há algo de tão errado na intervenção no Iraque que esta gera a ruptura da união entre soldados característica de tantas guerras; tão errado que, ao final, um veterano conservador e patriota hasteia a bandeira nacional ao contrário.

Evidente que este trabalho não pretende abranger todas as múltiplas perspectivas de análise das ficções sobre o Iraque. Questões relacionadas a conflitos internos – de classe, raciais e de gênero, por exemplo – se expressam em muitas produções e consistiriam em outro campo riquíssimo de investigação. Tampouco se encerra nesta pesquisa o trabalho com os filmes focado na política externa. Contudo, concluímos através deste estudo que o ciclo de filmes ficcionais sobre a Guerra do Iraque comprova a possibilidade de produção de um cinema de dissenso dentro de um espaço como Hollywood, que se mostra mais heterogêneo do que propaga o senso comum.

⁴⁴¹⁴⁴¹No sentido de protagonista, conforme definido anteriormente neste trabalho.

Conquanto seja verdadeiro que grande parte da produção fílmica estadunidense opera de acordo com uma lógica comercial, a indústria hollywoodiana, por meio da realização de obras como as que foram analisadas neste trabalho, evidencia não ser coesa e uniforme.

Esperamos, ao fim deste trabalho, ter demonstrado que a opinião pública e o cinema norte-americano são terrenos de expressão dos conflitos e tensões entre os interesses oficiais e outros interesses distintos. No caso da Guerra do Iraque, o dissenso em relação ao discurso governamental se tornou visível tanto nas sondagens de opinião quanto no conteúdo dos filmes, mesmo diante do singular contexto do pós-11 de setembro. Se o poder do mito da guerra no imaginário nacional dos EUA é incontestável, também não é possível deixar de reconhecer a existência de variações e brechas nesse sistema, que caracterizam as culturas políticas estadunidenses. A maior “indústria de sonhos” do planeta não nos deixa negar.

Referências bibliográficas:

- ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural. In: Sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1986,
- ADORNO, Theodor W. Notas sobre o filme. In: Sociologia. São Paulo, Ática, Coleção Grandes Cientistas Sociais, nº 54, 1986,
- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento – fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.. 1985.
- ALAMBERT, Francisco. Arte como Mercadoria. In: WILLIAMS, Raymond. Palavras-Chave – um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 409-411.
- ANDERSON, David L. No More Vietnams: Historians Debate the Policy Lessons of the Vietnam War. In: ANDERSON, David L. e ERNST, John. The War That Never Ends: New Perspectives on the Vietnam War. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007.
- AZEVEDO, Cecília. Corpos da Paz: Etnocentrismo, Ativismo e Utopia. In: NETO, Jose Miguel Arias (Org.). História: guerra e paz - XIII Simpósio Nacional de História. Londrina: ANPUH, 2007. p. 282-306.
- AZEVEDO, Cecília. Culturas políticas em confronto: a política externa norte-americana em questão. Maringá: Anais Eletrônicos do VI Encontro da ANPHLAC, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da Criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. Mitologias. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- BEATTIE, Keith. The Scar that Binds: American Culture and the Vietnam War. New York and London: New York University Press, 1998.
- BECKER, Jean-Jacques. A opinião pública. In: REMOND, RENÉ (org.). Por uma história política. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- BIAGI, Orivaldo Leme. Imprensa, história e imagens: questões sobre a cobertura das guerras da Coreia (1950-1953) e do Vietnã (1964-1973). Revista de História Regional. Ponta Grossa: vol.09, n.02, inverno de 2004. p.83-110.
- BLOCH, Marc. Introdução à História. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.
- BOURDIEU, Pierre. A opinião pública não existe. Tradução de Ruth Joffily Dias do original "L'opinion publique n'existe pas". Les Temps Modernes, n. 318, p. 1292-1304, jan. 1973. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/21979592/Bourdieu-A-opinioao-publica-nao-existe>
- BRAUDEL, Fernand. Escritos sobre a História. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- BUZZANCO, Robert. Military Dissent and the Legacy of the Vietnam War. The War That Never Ends: New Perspectives on the Vietnam War. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007.

CARDOSO, Ciro Flamarion. Os Historiadores e as Imagens. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (Org.). História e Imagem. 1ª ed. Rio de Janeiro: Laboratório do Tempo Presente/ UFRJ, 1998, p. 301-303.

CASTRO, Iná E. Imaginário político e território: natureza, regionalismo e representação. In: Iná Elias de Castro; Paulo Cesar da Costa Gomes; Roberto Lobato Corrêa. (Org.). Explorações geográficas. 1 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 155-196.

CHOMSKY, Noam. “Lição de horror para um futuro de paz”. *O Globo*, 16/09/2001.

CHOMSKY, Noam. 11 de setembro. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CHOMSKY, Noam. Ambições Imperiais: o mundo pós-11/09 em entrevistas a David Barsamian. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CHOMSKY, Noam. Verdades e mitos sobre a invasão do Iraque. *Socialist Register*, 2004.

CHOMSKY, Noam. Estados Fracassados – O abuso de poder e o ataque à democracia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

COSTA, Maria de Fátima Machado da. Michael Walzer: A Teoria da Guerra Justa e o Terrorismo. Dissertação de Mestrado, orientador: João Cardoso Rosas, Universidade do Minho, 2005.

CROMWELL, David. The Propaganda Model: An Overview. Private Planet, 2002.

DIAS, Marcia Tosta. Indústria Cultural. In: WILLIAMS, Raymond. Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 431-433.

EAGLETON, Terry. A idéia de cultura. São Paulo: UNESP, 2005.

ELIAS, Norbert. Escritos e Ensaio: 1.Estado, Processo, Opinião Pública. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FACINA, Adriana. Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

FARHI, Paul. The Iraq War, in Hollywood’s Theater. *The Washington Post*, 25 de março de 2008.

FELDMAN, Linda. The impact of Bush linking 9/11 and Iraq. *The Christian Science Monitor*, 14 de março de 2003.

FERREIRA, Argemiro. As redes de TV e os senhores da aldeia global. In: NOVAES, Adauto (org.) Rede Imaginária: Televisão e Democracia. São Paulo: Companhia das Letras, 1991

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

FERRO, Marc. O filme: Uma contra-análise da sociedade? In: Goff, Jacques Le & Nora, Pierre (Orgs.) História: Novos Objetos. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979,

GALSTON, William. The Perils of Preemptive War. *Philosophy and Public Policy Quarterly*, vol.22, nº4, 2002.

GARDNER, Lloyd. The Ministry of Fear – Selling the Gulf Wars. In: OSGOOD, Kenneth e FRANK, Andrew K. (orgs.) *Selling War in a Media Age - The Presidency and Public Opinion in the American Century*. Florida: University Press of Florida, 2010.

GERSHKOFF, Amy e KUSHNER, Shana. Shaping Public Opinion: The 9/11-Iraq Connection in the Bush Administration's Rhetoric. *Perspectives on Politics*, vol. 3, 2005, p. 525-537.

GERSTLE, Gary. *American Crucible – Race and Nation in the Twentieth Century*. Princeton: Princeton University Press, 2001

GERSTLE, Gary. Na Sombra do Vietnã: Nacionalismo Liberal e o Problema da Guerra. *Niterói: Revista Tempo*, vol.13, nº25, 2008. p. 37-63.

GORRY, Jon. 'Just War' or Just War? The Future(s) of a Tradition. In: *Political Studies Association*. Oxford/Malden: Blackwell Publishers, 2000. p. 177-183.

GUIMARAES, Manoel. L. L. S.; MACHADO, Hilda. Introdução. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (Org.). *História e Imagem*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Laboratório do Tempo Presente/ UFRJ, 1998, p. 09-31.

HELMORE, Edward. American shuns Hollywood's take on Iraq. *The Observer*, 02 de dezembro de 2007.

HERMAN, Edward e CHOMSKY, Noam. *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. New York: Pantheon Books, 1988.

HERMAN, Edward. The Propaganda Model Revisited. *New York: Monthly Review*, Julho de 1996.

JOHNS, Andrew L. Hail to the Salesman in Chief – Domestic Politics, Foreign Policy, and the Presidency. In: OSGOOD, Kenneth e FRANK, Andrew K. (orgs.) *Selling War in a Media Age - The Presidency and Public Opinion in the American Century*. Flórida: University Press of Florida, 2010.

JORDÃO, Marco Aurélio de Medeiros. *Bellum Justum: Problematizações e implicações éticas na conduta em guerra*. Anais da XVI Semana de Humanidades do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2008.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.

KELLNER, Douglas. Bushspeak and the Politics of Lying: Presidential Rhetoric in the "War on Terror". *Presidential Studies Quarterly*, v. 37, 12/2007. p 622-645.

KELLNER, Douglas. *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

KELLNER, Douglas. *From 9/11 to terror war: the dangers of the Bush legacy*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2003.

KORNIS, Mônica. História e Cinema: um debate metodológico. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p 237-250.

KRUGMAN, Paul. Guerra impede EUA de ver as mentiras de Bush. Espírito bélico cria necessidade de confiar no líder, diz historiador. *The New York Times*, 08 de setembro de 2004.

KULL, Steven e DESTLER, I.M. *Misreading the Public: The Myth of a New Isolationism*. Washington: Brookings Institution Press, 1999.

KULL, Steven, RAMSEY, Clay e LEWIS, Evan. Misperceptions, the Media, and the Iraq War. *Political Science Quarterly*, vol. 118, nº 4, 2003-04, p. 569-598.

KUMAR, Deepa. Media, War, and Propaganda: Strategies of Information Management During the 2003 Iraq War. *Communication and Critical/Cultural Studies*, vol. 3, nº 1, 2006, p. 48-69.

LABORIE, Pierre. Memória e opinião. In: AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. FGV Editora, 2009, p. 79-87.

LABORIE, Pierre. De l'opinion publique à l'imaginaire social. *Vingtième Siècle*, nº18, abril-junho de 1988.

MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. Rio de Janeiro: *Revista ECO-PÓS*, v.7, n.2, ago-dez / 2004.

MAY, Lary. Making the American Consensus: The Narrative of Conversion and Subversion in World War II Films. In: ERENBERG, Lewis A. e HIRSCH, Susan E. *The War in American Culture: Society and Consciousness during World War II*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996.

MORETTIN, Eduardo V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; CAPELATO, M. H.; SALIBA, E. T. (Orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007, p. 39-64.

MURALIDHAR, Sudhir. Why are Iraq war movies box-office flops? *The American Prospect*, 26 de novembro de 2007.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 235-291.

PADRÓS, Enrique Serra. Usos da Memória e do Esquecimento na História. *Revista Letras*, nº22, janeiro-junho de 2001.

PESAVENTO, Sandra J. Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol.15, nº29, 1995.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989.

PONT, OLAF DU. But we're American... the presence of American exceptionalism in the speeches of George W. Bush. *Lodz: Lodz Paper of Pragmatics*, n.1, v.3, 2007.

REIS, Ronaldo Rosas. Cinema, Multiculturalismo e Dominação Econômica. *Crítica Marxista*, nº20, 2005.

- RESENDE, Erica Simone A. Americanidade, Puritanismo e Política Externa – a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana. Rio de Janeiro: Contra capa, 2012.
- ROBERTSON, James Oliver. American Myth, American Reality. New York: Hill & Wang, 1980.
- SALIBA, Elias Thomé. A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica. Lições com Cinema, vol.1. São Paulo, FDE, 1994.
- SALIBA, Elias Thomé. Experiências e Representações Sociais: Reflexões Sobre o Uso e o Consumo das Imagens. In: BITTENCOURT, Circe (org.). O Saber Histórico na Sala de Aula. São Paulo: Contexto, 2004.
- SHAW, Jazz. Why do Iraq War Movies Tank at the Box-Office? The Moderate Voice, 30 de março de 2008.
- SIEFF, Martin. Militarism & the Midterm Elections. The American Conservative, 04 de novembro de 2002.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Guerra e cinema: um encontro no tempo presente. Niterói: Revista Tempo, vol.13, no. 16, 2004.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Lições de Guerra: o Iraque e o Terrorismo na Era da Assimetria Global. In: SOARES, Luiz Carlos e SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Reflexões sobre a Guerra. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. O Império e o Estado-nação Hoje: uma História Comparada. In: COSTA, Darc e SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Mundo Latino e Mundialização. Rio de Janeiro: Mauad: FAPERJ, 2004.
- SLOTKIN, Richard. Gunfighter Nation – The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America. New York: Harper Perennial, 1993.
- SOUTO, Américo Augusto da Costa. Fernand Braudel em Três Dimensões: Dialética da Duração, Didática e Geo-História. PerCursos – Revista do Centro de Ciências da Educação da UDESC, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 11-28
- SPINI, Ana Paula. Combates de Memórias – Detração e resgate dos veteranos do Vietnã. Revista eletrônica da ANPHLAC, 2008.
- SPINI, Ana Paula. Memória Cinematográfica da guerra do Vietnã. Campinas: Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC, 2006.
- SPINI, Ana Paula. Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo. Niterói: PPGH/UFF, 2005.
- STREITHORST, Tom. Why Iraq war films fail. Prospect Magazine, 17 de março de 2010.
- THOMPSON, E. P. A história vista de baixo. In: As peculiaridades dos ingleses e outros artigos. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- TURNER, Graeme. Cinema como prática social. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

VALIM, Alexandre Busko. *Imagens Vigeadas: Uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria*. Tese de Doutorado, orientadora: Ana Maria Mauad. Niterói: PPGH/UFF, 2006, p.47.

VIANA, Nildo. *A Concepção Materialista da História do Cinema*. Porto Alegre: Asterisco, 2009.

VIEIRA, João Luiz. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história de Pierre Sorlin. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol.07, n.13, 1994.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Página Aberta, 1993.

WALZER, Michael. *Just and Unjust Wars: A Moral Argument with Historical Illustrations*. New York: Basic Books, 2006.

WALZER, Michael. No Strikes: Inspectors Yes, War No. *The New Republic*, 30 de setembro de 2002.

WESTWELL, Guy. In Country: Mapping the Iraq War in Recent Hollywood Combat Movies. In: HAMMOND, Phillip. *Screens of Therror: representations of war and terrorism in film and television since 9/11*. Suffolk: *Arima* Publishing, 2011.

WILSON, Joseph C. What I Didn't Find in Africa. *The New York Times*, 06 de julho de 2003.

WOOD, Ellen Meiksins. Imperialismo dos EUA: Hegemonia econômica e poder militar. *Crítica Marxista*, nº19, 2004.

WOODWARD, Bob. *Bush em Guerra*. São Paulo: Arx, 2003.

WOODWARD, Bob. *Plano de Ataque*. São Paulo: Globo, 2004.

YOUNG, Marilyn. Why Vietnam Still Matters. In: ANDERSON, David L. e ERNST, John. *The War That Never Ends: New Perspectives on the Vietnam War*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007.

Consultas à internet:

<http://www.gallup.com/poll/1633/iraq.aspx#2>

<http://www.gpo.gov/fdsys/pkg/PPP-2001-book2/html/PPP-2001-book2-doc-pg1241.htm>

<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/onpolitics/transcripts/sou012902.htm>

<http://www.guardian.co.uk/world/2005/oct/07/iraq.usa>

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/4317498.stm>

http://www.cbsnews.com/8301-18560_162-612067.html

<http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html>

<http://www.psychologytoday.com/articles/200201/anxiety-after-911>,

<http://www.medicinenet.com/script/main/art.asp?articlekey=24251>
<http://www.examiner.com/article/remembering-9-11-increase-heart-attacks>

<http://www.pollingreport.com/iraq.htm>
<http://www.gallup.com/poll/1633/iraq.aspx#3>
<http://www.gallup.com/poll/1633/iraq.aspx#4>
http://www.worldpublicopinion.org/pipa/articles/international_security_bt/99.php
<http://edition.cnn.com/2004/US/01/28/kay.transcript/>
http://www.pipa.org/OnlineReports/Iraq/IraqAttitudes_Aug04/IraqAttitudes%20Aug04%20rpt.pdf
<http://www.globalsecurity.org/wmd/library/report/2004/isg-final-report/>
<http://www.9-11commission.gov/report/index.htm>
<http://www.un.org/webcast/ga/57/statements/020912usaE.htm>
http://www.democracynow.org/2003/12/26/an_hour_with_noam_chomsky_on
<http://merln.ndu.edu/whitepapers/USnss2002.pdf>
<http://www.guardian.co.uk/world/2003/feb/05/iraq.usa>
<http://www.cbsnews.com/stories/2003/01/23/opinion/polls/main537739.shtml>
<http://www.gallup.com/poll/1633/iraq.aspx>
http://www.usatoday.com/news/world/iraq/2003-03-16-poll-iraq_x.htm
http://www.worldpublicopinion.org/pipa/pdf/oct03/IraqMedia_Oct03_quaire.pdf
http://www.worldpublicopinion.org/pipa/pdf/oct03/IraqMedia_Oct03_quaire.pdf
http://www.worldpublicopinion.org/pipa/articles/international_security_bt/97.php
http://www.pipa.org/OnlineReports/Iraq/IraqFindWMD_May03/IraqFindWMD%20May03%20quaire.pdf
http://uspolitics.about.com/od/wariniraq/a/bush_2003may.htm
http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1967340_1967342_1967411,00.html
<http://www.un.org/apps/news/infocusRel.asp?infocusID=82&Body=xxxxxx&Body1=>
<http://www.seattlepi.com/news/article/Bush-No-Iraq-link-to-9-11-found-1124580.php>
http://www.ontheissues.org/transcripts/100604_iraq_survey_group_Comp_Report_Key_Findings.pdf
<http://www.youtube.com/watch?v=d6QxmNmZhek>
<http://www.the-numbers.com/movies/2006/HARSH.php>
<http://boxofficemojo.com/movies/?id=harshtimes.htm>
<http://boxofficemojo.com/movies/?page=weekly&id=harshtimes.htm>
<http://boxofficemojo.com/movies/?page=weekend&id=homeofthebrave06.htm>
<http://www.imdb.com/title/tt0763840/>
<http://boxofficemojo.com/movies/?id=homeofthebrave06.htm>
http://www.cbsnews.com/8301-18559_162-1625064.html
<http://www.the-numbers.com/movies/2007/VELAH.php>

<http://boxofficemojo.com/movies/?id=inthevalleyofelah.htm>
<http://www.imdb.com/title/tt0468548/>
<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A24325-2004Jul2.html>
http://usatoday30.usatoday.com/news/nation/2004-07-30-drowning-confession_x.htm
<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A24325-2004Jul2.html>
<http://boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=situation.htm>
<http://boxofficemojo.com/movies/?page=weekly&id=situation.htm>
http://www.expose-the-war-profiteers.org/DOD/iraq_II/mahmudiya.htm
<http://boxofficemojo.com/movies/?id=redacted.htm>
<http://www.youtube.com/watch?v=83qPmcmt8Z4>
<http://www.cahiersducinema.com/Palmares-2008.html>
<http://boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=redacted.htm>
<http://www.the-numbers.com/movies/2007/REDAC.php>
<http://www.imdb.com/title/tt0772168/>
<http://boxofficemojo.com/movies/?page=weekly&id=graceisgone.htm>
<http://boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=graceisgone.htm>
<http://docs.justia.com/cases/federal/district-courts/california/cacdce/2:2010cv09034/488129/1/1.pdf?ts=1318612376>
<http://boxofficemojo.com/movies/?page=weekly&id=hurtlocker.htm>
<http://boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=hurtlocker.htm>
<http://www.imdb.com/title/tt0887912/awards>
http://articles.nydailynews.com/2010-03-08/entertainment/27058332_1_lowest-grossing-movie-oscar-nominations-iraq-war
<http://www.boxofficemojo.com/oscar/>
<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A10961-2004Jun2.html>
<http://boxofficemojo.com/movies/?page=weekly&id=stoploss.htm>
<http://boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=stoploss.htm>
<http://boxofficemojo.com/movies/?page=weekly&id=luckyones.htm>
<http://boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=luckyones.htm>
<http://www.imdb.com/title/tt0790712/awards>
<http://boxofficemojo.com/movies/?page=weekly&id=messenger09.htm>
<http://boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=messenger09.htm>
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=greenzone.htm>
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=bourneidentity.htm>
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=bourneultimatum.htm>
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=greenzone.htm>

http://www.washingtonpost.com/wp-srv/onpolitics/transcripts/bushtext_012803.html

http://www.imdb.com/title/tt0977855/awards?ref_=tt_awd

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=fairgame10.htm>

http://www.nytimes.com/2008/01/13/us/13vets.html?pagewanted=all&_r=0

<http://www.youtube.com/watch?v=qtPS87bc4vY><http://www.youtube.com/watch?v=qtPS87bc4vY>

<http://noticias.uol.com.br/ultnot/efe/2006/11/20/ult1808u79711.jhtm>

<http://blog.moviefone.com/2008/03/26/discuss-iraq-war-movies-and-their-box-office-deaths/>

<http://boxofficemojo.com/movies/?id=fahrenheit911.htm>

<http://boxofficemojo.com/movies/?id=savingprivateryan.htm>

<http://boxofficemojo.com/movies/?id=blackhawkdown.htm>

<http://www.rottentomatoes.com/>

Fontes Fílmicas:**1) *Tempos de Violência* (Harsh Times, 2005)****Gênero:** Ação**Direção:** David Ayer**Roteiro:** David Ayer**Elenco:** Christian Bale, Eva Longoria, Freddy Rodríguez, Chaka Forman, Tammy Trull**Produção:** Andrea Sperling, David Ayer**Fotografia:** Steve Mason**Trilha Sonora:** Andrea Sperling**Duração:** 119 min.**País:** Estados Unidos**Cor:** Colorido**Estúdio:** Crave Films**Distribuidora (EUA):** Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)**Data de lançamento (EUA):** 10/11/2006**2) *A Volta dos Bravos* (Home of the Brave, 2006)****Gênero:** Drama**Direção:** Irwin Winkler**Roteiro:** Mark Friedman**Elenco:** Samuel L. Jackson, Brian Presley, Jessica Biel, 50 Cent, Christina Ricci**Produção:** George Furla, Irwin Winkler, Randall Emmett, Rob Cowan, Avi Lerner**Fotografia:** Tony Pierce-Roberts**Trilha Sonora:** Stephen Endelman**Duração:** 106 min.**País:** Estados Unidos / Marrocos**Cor:** Colorido**Estúdio:** Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)**Distribuidora (EUA):** Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)**Data de lançamento (EUA):** 15/12/2006**3) *The Situation* (The Situation, 2006)****Gênero:** Drama**Direção:** Philip Haas**Roteiro:** Wendel Steavenson

Elenco: Connie Nielsen, Damian Lewis, Mido Hamada, Nasser Memarzia, Driss Roukhe

Produção: Liaquat Ahmed, Neda Armian, Khalil Lougmani, Michael Sternberg

Fotografia: Sean Bobbit

Trilha Sonora: Jeff Beal

Duração: 111 min.

País: Estados Unidos

Cor: Colorido

Estúdio: Shadow Distribution

Distribuidora (EUA): Shadow Distribution

Data de lançamento (EUA): 02/02/2007

4) *No Vale das Sombras (In the Valley of Elah, 2007)*

Gênero: Drama

Direção: Paul Haggis

Roteiro: Mark Boal, Paul Haggis

Elenco: Tommy Lee Jones, Charlize Theron, Susan Sarandon, James Franco, Josh Brolin

Produção: Darlene Caamano Loquet, Laurence Becsey, Patrick Wachsberger, Paul Haggis, Steve Samuels

Fotografia: Roger Deakins

Trilha Sonora: Mark Isham

Duração: 114 min.

País: Estados Unidos

Cor: Colorido

Estúdio: Warner Independent Pictures

Distribuidora (EUA): Warner Independent Pictures

Data de lançamento (EUA): 14/09/2007

5) *Guerra sem Cortes (Redacted, 2007)*

Gênero: Drama

Direção: Brian De Palma

Roteiro: Brian De Palma

Elenco: Izzy Diaz, Rob Devaney, Ty Jones, Mike Figueroa, Anas Wellman

Produção: Jason Kliot, Jennifer Weiss, Joana Vicente, Simone Urdl

Fotografia: Jonathon Cliff

Trilha Sonora: Kevin Banks

Duração: 90 min.

País: Estados Unidos / Canadá

Cor: Colorido

Estúdio: HDNet Films

Distribuidora (EUA): Magnolia Home Entertainment

Data de lançamento (EUA): 16/11/2007

6) *Nossa Vida sem Grace (Grace is Gone, 2007)*

Gênero: Drama

Direção: James C. Strouse

Roteiro: James C. Strouse

Elenco: Doug Dearth, Emily Churchill, Gracie Bednarczyk, Jennifer Tyler, John Cusack, Rebecca Spence, Shélan O'Keefe, Susan Messing

Produção: Celine Rattray, Daniela Taplin Lundberg, Galt Niederhoffer, Grace Loh, John Cusack

Fotografia: Jean-Louis Bompont

Trilha Sonora: Clint Eastwood

Duração: 85 min.

País: Estados Unidos

Cor: Colorido

Estúdio: The Weinstein Company

Distribuidora (EUA): The Weinstein Company

Data de lançamento (EUA): 07/12/2007

7) *Guerra ao Terror (Kathryn Bigelow, 2008)*

Gênero: Ação

Direção: Kathryn Bigelow

Roteiro: Mark Boal

Elenco: Jeremy Renner, Anthony Mackie, Brian Geraghty, Guy Pierce, Ralph Fiennes, David Morse, Evangeline Lily

Produção: Greg Shapiro, Kathryn Bigelow, Mark Boal, Nicolas Chartier

Fotografia: Barry Ackroyd

Trilha Sonora: Buck Sanders, Marco Beltrami

Duração: 131 min.

País: Estados Unidos

Cor: Colorido

Estúdio: Voltage Pictures

Distribuidora (EUA): Summit Entertainment

Data de lançamento (EUA): 26/06/2009

8) *Stop-loss – A Lei da Guerra (Stop-Loss, 2008)*

Gênero: Drama

Direção: Kimberly Peirce

Roteiro: Kimberly Peirce, Mark Richard

Elenco: Ryan Phillippe, Channing Tatum, Joseph Gordon-Levitt, Abbie Cornish, Timothy Olyphant

Produção: Gregory Goodman, Kimberly Peirce, Mark Roybal, Scott Rudin

Fotografia: Chris Menges

Trilha Sonora: John Powell

Duração: 112 min.

País: Estados Unidos

Cor: Colorido

Estúdio: Paramount Pictures

Distribuidora (EUA): Paramount Pictures

Data de lançamento (EUA): 28/03/2008

9) *Gente de Sorte (The Lucky Ones, 2008)*

Gênero: Comédia Dramática

Direção: Neil Burger

Roteiro: Brian Koppelman, Dirk Wittenborn, Neil Burger

Elenco: Tim Robbins, Rachel McAdams, Michale Peña, Molly Hagan

Produção: Brian Koppelman, David Levien, Neil Burger, Rick Schwartz

Fotografia: Declan Quinn

Trilha Sonora: Rolfe Kent

Duração: 115 min.

País: Estados Unidos

Cor: Colorido

Estúdio: Lionsgate / Roadside Attractions / QED International

Distribuidora (EUA): Lionsgate

Data de lançamento (EUA): 26/09/2008

10) *O Mensageiro* (The Messenger, 2009)**Gênero:** Drama**Direção:** Oren Moverman**Roteiro:** Alessandro Camon, Oren Moverman**Elenco:** Ben Foster, Woody Harrelson, Samantha Morton, Steve Buscemi, Jena Malone**Produção:** Mark Gordon, Lawrence Inglee, Zach Miller**Fotografia:** Bobby Bukowski**Trilha Sonora:** Nathan Larson**Duração:** 105 min.**País:** Estados Unidos**Cor:** Colorido**Estúdio:** Oscilloscope Pictures / Omnilab Media**Distribuidora (EUA):** Oscilloscope Pictures**Data de lançamento (EUA):** 13/11/2009**11) *Zona Verde* (Green Zone, 2010)****Gênero:** Drama**Direção:** Paul Greengrass**Roteiro:** Brian Helgeland**Elenco:** Matt Damon, Igal Naor, Amy Ryan, Greg Kinnear, Brendan Gleeson, Khalid Abdalla**Produção:** Eric Fellner, Lloyd Levin, Paul Greengrass, Tim Bevan**Fotografia:** Barry Ackroyd**Trilha Sonora:** John Powell**Duração:** 115 min.**País:** Espanha / Estados Unidos / França / Reino Unido**Cor:** Colorido**Estúdio:** Universal Pictures**Distribuidora (EUA):** Universal Pictures**Data de lançamento (EUA):** 12/03/2010**12) *Jogo de Poder* (Fair Game, 2010)****Gênero:** Suspense**Direção:** Doug Liman**Roteiro:** Jez Butterworth, John-Henry Butterworth

Elenco: Naomi Watts, Sean Penn, David Andrews, Noah Emmerich, Bruce McGill

Produção: Akiva Goldsman, Bill Pohlad, Doug Liman, Janet Zucker, Jerry Zucker, Jez Butterworth

Fotografia: Doug Liman

Trilha Sonora: John Powell

Duração: 108 min.

País: Estados Unidos / Emirados Árabes Unidos

Cor: Colorido

Estúdio: River Road Entertainment / Participant Media

Distribuidora (EUA): Summit Entertainment

Data de lançamento (EUA): 05/11/2010

Outras produções citadas ao longo da dissertação:

Os Boinas Verdes (John Wayne, Ray Kellog e Mervyn Leroy, 1968)

Mash (Robert Altman, 1970)

Ardil 22 (Mike Nichols, 1970)

Fahrenheit 11 de Setembro (Michael Moore, 2004)

Gunner Palace (Petra Epperlein, 2004)

Control Room – Central Al Jazeera (Jehane Noujaim, 2004)

Occupation: Dreamland (Ian Old, Garrett Scott, 2005)

Razões para a Guerra (Eugene Jarecki, 2005)

Top Gun: Ases Indomáveis (Tommy Scott, 1986)

Águia de aço (Sidney Furie, 1985)

Águia de aço II (Sidney Furie, 1988)

Comando Delta (Menahem Golan, 1986)

Nada de Novo no Front (Lewis Milestone, 1930)

A Grande Ilusão (Jean Renoir, 1937)

Por que lutamos? (Frank Capra, 1942-1945 – série documental)

Uma Arma Para Johnny (Dalton Trumbo, 1971)

Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979)

O Franco Atirador (Michael Cimino, 1978)

Platoon (Oliver Stone, 1986)

Nascido Para Matar (Stanley Kubrick, 1987)
Pecados de Guerra (Brian De Palma, 1989)
Rambo (Ted Kotcheff, 1982)
Rambo II – A Missão (George P. Cosmatos, 1985)
O Resgate do Soldado Ryan (Steven Spielberg, 1998)
Pearl Harbor (Michael Bay, 2001)
BattleGround: 21 days on the Empire's Edge (Stephen Marshall, 2004)
Iraque em Fragmentos (James Longley, 2006)
Sem Fim à Vista (Charles Ferguson, 2007)
Velozes e Furiosos (Rob Cohen, 2001)
Dia de Treinamento (David Ayer, 2001)
Touro Indomável (Martin Scorsese, 1980)
Rocky – um lutador (John G. Avildsen, 1976)
Crash – No Limite (Paul Haggis, 2004).
Pecados de Guerra (Brian De Palma, 1989)
O Artista (Michel Hazanavicius, 2011)
O Ilusionista (Neil Burger, 2006)
A Identidade Bourne (Doug Liman, 2002)
A Supremacia Bourne (Paul Grenngrass, 2004)
O Ultimato Bourne (Paul Grenngrass, 2007)
Falcão Negro em Perigo (Ridley Scott, 2001)
Leões e Cordeiros (Robert Redford, 2007)
Over There (Jesse Bochco, Nelson McCormick, Chris Gerolmo, 2005 - série)
Amargo Regresso (Hal Ashby, 1978)
Nascido em Quatro de Julho (Oliver Stone, 1989)
Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)

ANEXO I: Temas de acordo com os quais foram divididas as pesquisas de opinião

1. Ser a favor ou contra a guerra em geral.
2. Decisão de Obama de retirar as tropas até o fim de 2011.
3. Descreveria o resultado (ou o processo, quando a pesquisa foi realizada durante a guerra) como uma vitória, um impasse, uma derrota ou algo mais?
4. EUA atingiram seus objetivos no Iraque? / Conseguiriam atingir os objetivos se as tropas permanecessem por mais tempo no país?
5. A ação dos EUA foi moralmente justificada ou não?
6. O envolvimento na guerra teve efeito positivo, negativo ou não muito efeito na vida nos EUA em geral?
7. O envolvimento na guerra teve efeito positivo, negativo ou não muito efeito na vida no Iraque em geral?
8. Você diria que está orgulhoso das tropas americanas no Iraque ou não?
9. Em vista dos acontecimentos desde o envio das tropas, você diria que foi um erro enviar tropas ao Iraque ou não?
10. Você acha que a administração Bush deliberadamente induziu mal a população americana sobre a existência de armas de destruição em massa ou não?
11. Relação dos custos da guerra com a crise econômica nos EUA.
12. Rumos do Iraque nos próximos anos.
13. Tirar Saddam Hussein do poder valeu a perda de vidas americanas e outros custos de atacar o Iraque?
14. Os resultados da guerra valeram a perda de vidas americanas e outros custos de atacar o Iraque?
15. Maneira como Obama lida com a questão do Iraque no início de seu governo.
16. Acredita que a guerra acabou ou não? (após a declaração de Obama de fim da guerra).
17. Maneira com que Bush lidou com a questão do Iraque / o que deveria fazer / o que deveria ter feito.
18. Como está indo / foi o esforço dos EUA para levar estabilidade ao Iraque?
19. Opinião de iraquianos a respeito dos EUA.
20. EUA está mais ou menos seguro em relação ao terrorismo como resultado da guerra?
21. Confiança no governo e/ou nas forças de segurança iraquianas.

22. Como a história julgará a invasão dos EUA e a ação no Iraque?
23. Opinião geral da população sobre o Iraque.
24. Opinião sobre *The Surge*, estratégia de Bush (01/2007) de envio de mais militares ao Iraque.
25. Quão importante é o que acontece no Iraque para os EUA?
26. Sobre a retirada em geral.
27. Quão importante é ganhar esta guerra?
28. Confiança e/ou aprovação de personalidades e grupos políticos e militares dos EUA.
29. Quão importante será o posicionamento dos futuros candidatos à presidência em relação à Guerra para obter seu voto?
30. O quanto estão acompanhando coisas sobre a guerra / diferentes tipos de envolvimento.
31. Morte do Saddam.
32. Sobre o quanto as decisões do governo devem ser baseadas no que o público americano deseja
33. O que se esperava da guerra e o que de fato ocorreu.
34. Quem está ganhando a guerra nesse momento?
35. Iraq Study Group
36. Relação entre Guerra do Iraque e guerra contra o terrorismo.
37. Armas de destruição em massa.
38. Eleições no Iraque
39. Sobre EUA pagarem jornais iraquianos para publicarem matérias favoráveis
40. Sobre saber as razões para diversas guerras empreendidas pelos EUA.

ANEXO II: Tabela contendo dados de bilheteria e premiações dos filmes*

FILME	ORÇAMENTO	BILHETERIA DOMÉSTICA	BILHETERIA INTERNACIONAL	TOTAL BILHETERIA	POSIÇÃO NO RANKING ANUAL DE BILHETERIA DOS EUA	PRINCIPAIS PREMIAÇÕES
Tempos de Violência (2005)	2.000.000	3.337.931	2.629.107	5.967.038	(2006): 189	-----
A Volta dos Bravos (2006)	12.000.000	51.708	447.912	499.620	(2006): 421	Indicado ao Globo de Ouro de melhor canção original.
The Situation (2006)	1.000.000	48.896	-----	48.896	(2007): 429	-----
No Vale das Sombras (2007)	23.000.000	6.777.741	22.764.049	29.541.790	(2007): 168	Indicado ao Oscar de melhor ator (Tommy Lee Jones). Indicado ao Leão de Ouro de melhor direção (Paul Haggis).
Guerra sem Cortes (2007)	5.000.000	65.388	700.000	765.388	(2007): 405	Indicado ao Leão de Ouro de melhor direção (Brian de Palma).
Nossa Vida sem Grace (2007)	2.000.000	50,080	1,100,144	1,150,224	(2007): 423	Vencedor do prêmio de melhor direção no Festival de Sundance.
Guerra ao Terror (2008)	15.000.000	17.017.811	32.660.965	49.678.776	(2009): 116	Indicado a 9 Oscar e vencedor de 6, incluindo melhor filme, diretor e roteiro original. Vencedor de 3 Globos de Ouro.

Stop-Loss – A Lei da Guerra (2008)	25.000.000	10.915.744	263.728	11.179.472	(2008): 143	-----
Gente de Sorte (2008)	14.000.000	266.967	20.600	287.567	(2008): 295	-----
O Mensageiro (2009)	6.500.000	1.109.660	411.601	1.521.261	(2009): 196	Indicado a 2 Oscar: melhor ator coadjuvante (Woody Harrelson) e melhor roteiro original
Zona Verde (2010)	100.000.000	35.053.660	59.828.889	94.882.549	(2010): 85	-----
Jogo de Poder (2010)	22.000.000	9.540.691	14.648.231	24.188.922	(2010): 134	Indicado à Palma de Ouro de melhor direção.

* Os valores de orçamento e bilheteria descritos são em dólares. A bilheteria doméstica corresponde à dos EUA e do Canadá somadas.