

# GUERRA AO TERROR, GEOPOLÍTICA, REPRESENTAÇÕES E PAISAGENS NO CINEMA NORTE-AMERICANO APÓS 11 DE SETEMBRO DE 2001<sup>1</sup>

## GUERRA CONTRA EL TERROR, LA GEOPOLÍTICA, LAS REPRESENTACIONES Y LOS PAISAJES DEL CINE ESTADOUNIDENSE DESPUÉS DE 11 DE SEPTIEMBRE 2001

**Roberto Ribeiro de Sousa**

Professor do departamento de geografia – IFRJ

roberto.sousa@ifrj.edu.br

**Resumo:** Este artigo é um esforço no sentido de apontar, por intermédio do filme *Guerra ao Terror*, uma determinada espécie de narrativa fílmica norte-americana que emergiu após os atentados de 11 de setembro de 2001, momento de inflexão a partir do qual a temática “terrorismo” tornou-se mais frequente nas telas. Este referido tipo de narrativa, de caráter geopolítico, projeta, escorado em elaborações geográficas de paisagens e perfis de estereótipos, representações pretensamente legitimadoras das posições norte-americanas como potência central que, por outro aspecto, acabam por reforçar estigmas em relação àqueles que são vistos como obstáculos a “Pax Americana” no cenário internacional contemporâneo.

**Palavras-chave:** cinema, geopolítica, representações e paisagens.

**Resumem:** Este artículo es un intento de señalar, a través de la película *The Hurt Locker*, un cierto tipo de narración cinematográfica estadounidense que surgió después de los atentados del 11 de septiembre de 2001, punto de inflexión a partir del cual el tema "terrorismo" se hizo más frecuente en la pantalla. Este tipo de narrativa que, diseños de carácter geopolítico, anclados en elaboraciones geográficas de paisajes y perfiles estereotipos, representaciones supuestamente legitiman la posición de EE.UU. como un poder central que, en otro aspecto, terminan reforzando el estigma hacia las personas que se ven como obstáculos a la "Pax Americana" en el escenario internacional contemporáneo.

---

<sup>1</sup> Agradecemos ao prof. Jorge Luiz Barbosa (UFF) pelas sugestões e críticas.

**Palabras clave:** cine, la geopolítica, las representaciones y los paisajes

## **1. Apresentação**

Não há dúvida quanto ao alcance e influência dos filmes norte-americanos nos dias atuais. O empreendimento hollywoodiano abrange envergadura global onde é capaz de atingir os inúmeros recantos do planeta, afirmando-se como importante dispositivo de projeção das representações hegemônicas de mundo. Especificamente, no gênero de filmes que se relacionam à guerra, aos conflitos ou às disputas internacionais, o cinema norte-americano foi reorientado após os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001, momento de inflexão na pauta das relações internacionais. Neste panorama, a temática “terrorismo” tornou-se um dos assuntos recorrentes das narrativas fílmicas norte-americanas. O presente artigo é um empenho de desvelamento, por meio do filme *Guerra ao Terror*, de determinada narrativa geopolítica que projeta, apoiada em elaborações geográficas de paisagens e estereótipos, representações supostamente legitimadoras das posições norte-americanas como potência central que, por outro lado, acabam por reforçar estigmas em relação aos que obstaculizam o caminho da “Pax Americana”.

## **2. A geopolítica como fenômeno cultural cinematográfico**

A criação do termo geopolítica é atribuída a Rudolf Kjellen que a definiu , em 1905, como espécie de ciência que examina o Estado como organismo geográfico (CLAVAL, 1994). Estrategistas como geógrafo inglês Halford Mackinder, o almirante norte-americano Alfred Mahan e o general alemão Karl Haushofer são referências clássicas de produção teórica que serviu para uma geopolítica engajada nos jogos de guerra e concepções imperiais de poder terrestre e marítimo. Relegada ao obscurantismo pelo municiamento teórico e ideológico impróprio durante a tragédia da Segunda Guerra Mundial, a geopolítica ressurgiu nos anos 70. Yves Lacoste foi um geógrafo presente neste ressurgimento como um dos organizadores da revista *Hérodote* (dedicada a assuntos geopolíticos) e da publicação em 1976 do seu famoso livro “La géographie ,ça sert ,d’abord,à faire la guerre”( “A geografia - isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra”) contribuindo para alicerçar as bases para uma nova abordagem geopolítica de cunho mais crítico e ou de denúncia como no caso de artigo publicado

pelo mesmo autor no *Le Monde*, em 1972, onde o geógrafo ao estudar a geomorfologia das planícies de Hanói revelou a estratégia americana de bombardeio de diques vietnamitas durante a Guerra do Vietnã que afetou diretamente a população civil. A partir de então, os estudos relacionados à geopolítica voltaram a emergir. Nos tempos atuais, a geopolítica deixou de ser uma prática tradicional de operações territoriais restritas a estrategistas políticos ou aos militares.

Em sua nova configuração a geopolítica transforma-se em campo interdisciplinar com a introdução de novas abordagens. Entre estas novas abordagens estão os argumentos de Tuathail e Dalby (1998, p.5-6) que procuram desenvolver teoria crítica que visa superar os limites epistemológicos da geopolítica tradicional. Para os referidos autores, a geopolítica é também um fenômeno cultural amplo constituída de “práticas tanto materiais como representacionais” que envolve enredo de lutas multiculturais pela “consolidação de tradições e representações de memórias favoráveis ao ponto de vista hegemônico” na qual está apoiada na prática de três geopolíticas distintas: a geopolítica formal, a geopolítica prática e a geopolítica popular. A geopolítica formal é aquela que reúne a comunidade estratégica de acadêmicos ou pensadores no alinhados ao Estado, a geopolítica prática agrega a comunidade dos dirigentes do governo, burocracia, partidos políticos entre outras instituições e a geopolítica popular abrange a cultural popular transnacional veiculada nos meios de comunicação em massa tais como cinema, literatura, mídia. Destacam ainda que as práticas governamentais tais como declarar guerra, invadir outra nação, desencadear operações militares, entre outras, surjam como decisões de Estado, sustentam-se, também, tendo como base, práticas de representações que se situam dentro da ordem da cultura e sociedade. Acrescenta ainda que a construção da “imaginação geopolítica” apoiada nas representações entre “nós e outros” alimentam-se destes três pilares. Assim, o presente artigo busca dialogar especificamente com a ideia da geopolítica popular presente no cinema, isto é, meio de comunicação persuasivo na referida produção de representações e discursos. Este tipo de geopolítica é o alvo do nosso interesse no sentido de compreender a inserção da produção cinematográfica norte-americana na “Nova Ordem Mundial” específica que se instalou, após os atentados de 11 de setembro de 2001, calcada na lógica de “combate ao terrorismo” pelo Estado norte-americano.

### **3. Cinema, espaço e representações: breves notas**

As representações cinematográficas são capazes de produzir sentidos, entendimentos e visões de contextos socioespaciais. Vai muito mais além do que apresentar ou reproduzir realidades, ideia limitadora que ainda age como uma espécie de herança que, de acordo com Barbosa (2000, p.73), remete à tradição iluminista na qual reduz a representação a uma mera condição de ato de reproduzir o real já percebido, sem nada retirar ou colocar neste. Uma obra fílmica é um instrumento importante na produção de significados que são referentes importantes de informações para o público. O cinema configura-se como agente importante na dinâmica da produção cultural atuando na produção de valores, ideias e ideologias a cerca do “eu e o outro” ou dos “nós e os outros”.

Segundo Jameson (1995, p.25-26) as representações, em análise mais aprofundada, tratam da própria “realidade total”. Avalia que as paisagens sejam, insignificantes, isoladas ou mesmo as aleatórias fazem parte de uma “maquinaria figurativa” em que aparecem e desaparecem incessantemente questões sobre o sistema e o controle local. Dentro do seu raciocínio propõe o espaço, a representatividade e a alegoria (vista aqui como mensagens ou discursos expressos pelas paisagens) como instrumentos analíticos que podem ser acionados, de modo integrado, para examinar as narrativas cinematográficas. Corroborar também com a visão anterior Santaella (2003, p143) ao afirmar que “as imagens não mais se referirão ou farão a mediação de uma realidade socialmente dada”, ao contrário, elas serão virtualmente a realidade ela mesma. Ao considerarmos estes raciocínios, os filmes, em sua expressão pela tela virtual, não distinguem as realidades sociais e materiais que as pessoas presenciam.

#### **4. “Guerra ao Terror”, paisagens hostis e estereótipos**

Partindo do pressuposto de que os filmes não apresentam dada realidade como fato inquestionável e sim lançam visões e representações que produzem sentidos e constroem os significados do próprio real, buscamos associar o cinema como um veículo da chamada geopolítica popular. Enfatizamos o cinema como um poderoso instrumento de prática cultural com potencial alcance internacional, fundamental na construção do imaginário que molda as percepções do cenário geopolítico. Neste caso o filme norte-americano *Guerra ao Terror* apresenta-se como um bom exemplo para

análise das articulações representacionais que hoje ocorrem entre o cinema e a geopolítica, a partir do momento que os atentados de 11 de setembro de 2001 tornaram o combate ao terrorismo como principal eixo norteador da política externa do governo dos EUA.

O premiado *Guerra ao Terror* (versão brasileira) com o título original de *Hurt Locker* foi dirigido por Kathryn Bigelow e escrito por Mark Boal. Lançado nos EUA em 2009 foi o mais premiado no evento da entrega do “Oscar de 2010” em que ganhou seis estatuetas: melhor filme, melhor diretor, melhor roteiro original, melhor edição, melhor som e melhor edição de som. Também recebeu premiações pelo Globo de Ouro (2010), BAFTA(2010), o Independent Spirit Awards (2009) e também os festivais de Veneza(2009) e Seattle(2009). Sua grande divulgação internacional ocorreu, principalmente, após ganhar a premiação como melhor filme do Oscar 2010, indubitavelmente o festival de premiação do cinema com maior divulgação e influência mundial. O título original do filme, segundo o escritor Mark Boal, surgiu durante o tempo em que trabalhou como jornalista incorporado com uma unidade de neutralização de engenhos explosivos em 2004, em Bagdá. De acordo com o escritor, “*Hurt Locker*” pode ter significados diferentes conforme a interpretação contextual, mas todas as definições apontam para uma mesma ideia: “estar em algum lugar que você não quer estar” (“*Hurt*” usado como adjetivo pode ser traduzido como algo que provoca sofrimento e “*Locker*” - literalmente armário - pode ser entendido como espaço fechado que pode ser difícil de sair). As filmagens ocorreram na capital jordaniana (Aman) e usaram, inclusive, refugiados iraquianos. Propõem-se aqui três focos de análise do filme: um baseado na visão da diretora do filme, outro nas escalas das paisagens hostis e o terceiro foco nos personagens e estereótipos produzidos.

Quanto à visão da diretora, indícios do teor geopolítico do filme *Guerra ao Terror* podem ser obtidos por meio de entrevistas que a diretora do filme concedeu a algumas publicações. Em entrevista a revista norte-americana “Time” em 2013, Kathryn Bigelow acha que “todas as guerras são uma tragédia” e que para criticá-la deve-se olhar para ela. Neste sentido, para a diretora, o melhor modo de olhar para a guerra é “experimentá-la no chão com as pessoas lutando”. Declara-se como sendo contrária à guerra, mas que está ao lado daqueles que “são forçados a se envolver nela”. Para a revista inglesa “Time Out”(2013) afirmou que *Guerra ao Terror* é a tentativa “oferecer um filme de guerra realista e precisa com base em uma fonte jornalística ao invés de

usar material militar confidencial”. Questionada em entrevista sobre o distanciamento emocional em relação aos habitantes iraquianos, a diretora enfatizou que o filme “é contado do ponto de vista específico dos soldados norte-americanos.” E acrescenta, ainda, em conjectura quanto aos iraquianos e ao Iraque a peculiar situação de “verdadeira sensação de isolamento, confusão e, sejamos honestos, um grande elemento de ameaça”. Em outra entrevista ao USNI (2013), associação centenária (de militares e militantes) envolvida no debate das questões da defesa norte-americana, respondeu que a respeito do filme esperava que fosse recebido pela indústria cinematográfica como “uma luz sobre os esforços singularmente heroicos de nossos homens e mulheres que servem nessas capacidades assustadoras”.

As respostas dadas as entrevistas desnudam o viés etnocêntrico e, ao mesmo tempo, contraditório como destacamos a seguir. O caráter etnocêntrico fica explícito ao afirmar que a narrativa fílmica é contada pela ótica específica do soldado norte-americano. Aparentemente não se levou em consideração vislumbrar a possibilidade de expressar visões dos diversos setores da complexa sociedade norte-americana e a multiplicidade de lobbies e interesses políticos, econômicos e sociais. Não é perceptível a presença de variadas referências discursivas que evidenciem a complexidade destas visões e interesses que há por trás da intervenção americana no Iraque, seja por meio dos personagens do filme, cenários ou diálogos ou legendas documentais. Somente entender a lógica dos sentimentos dos soldados americanos sem abranger as forças políticas que geram a ida dos mesmos ao conflito no Oriente Médio traduz-se em construção narrativa parcial. Acrescenta-se ainda que o filme não lança um olhar mais sensível para aqueles que são as maiores vítimas do conflito: os civis iraquianos. Pelo contrário, há uma espécie de miopia do filme ao restringi-lo ao ponto de vista dominante dos soldados americanos. O caráter contraditório pode ser observado na declaração de contrariedade em relação à guerra ao considerá-la uma tragédia da guerra, mas, por outro lado, negligencia as causas do conflito e o trauma da guerra causado nas suas maiores vítimas, isto é, a população civil. Parece não ser muito coerente se posicionar contra a guerra e manter encoberto o véu de análise geopolítica da desordem e guerra civil que se agravou no Iraque após a invasão americana em 2003 e que permanece até os dias contemporâneos. A alegação do governo George W. Bush de que o regime de Saddam Hussein detinha arsenal perigoso de armas de destruição em massa e que estas poderiam ser usadas em atentados terroristas foi a justificativa encontrada

para invadir este país rico em jazidas de petróleo. Até os dias atuais as tais armas de destruição em massa não foram encontradas e nem sequer provas contundentes foram descobertas da suposta ligação do regime de Saddam Hussein com Al-Qaeda. Por outro lado é importante salientar que explodiu imediatamente o número de atentados terroristas no Iraque, paralelamente a continuidade da presença americana neste país do Oriente Médio, mesmo após a extirpação do ditador iraquiano.

### **5. Outros olhares além deste olhar etnocêntrico norte-americano**

É amplamente debatido no campo de saber dos estudos culturais (que entrelaça, na atualidade, múltiplas disciplinas) que a construção da cultura é um permanente e dinâmico jogo de produção de significados e valores entre “nós” e com referenciais em relação aos “outros”. Partindo deste pressuposto, a ideia central é mostrar que o filme não é, exclusivamente, o ponto de vista absoluto dominante dos soldados que representam “nós”, isto é, uma perspectiva norte-americana, apesar das declarações da diretora de *Guerra ao Terror* neste sentido parcial e restritivo. Os valores culturais ou referenciais não são construções absolutas ou essencialistas que se explicam por si próprio. Qualquer cultura, seja expressa por um grupo mais restrito comunitário ou uma sociedade moderna nacional estabelece seus campos de valores de forma relacional, seja dialogando com o passado e o presente ou com outros espaços sociais. Tratam-se relações de trocas simbólicas e representacionais que mediam relações de poder entre “nós” e “outros”. Neste sentido, a visão norte-americana não é absoluta e única desprovida de relações sociais com os outros, mas sim da projeção relacional de determinada visão hegemônica norte-americana sobre os “outros”. É sobre esta perspectiva que nossa análise fílmica está debruçada, ou seja, a forma com que os outros são percebidos e concebidos. São as representações dos “outros” que, apesar de supostamente negligenciadas pelos envolvidos na produção filme, se fazem presentes e merecem atenção. Estes “outros”, isto é, os iraquianos e o Iraque estão representados geograficamente pelos cenários das paisagens e pela ação dos personagens nestes lugares. Desse modo, em primeiro momento procura-se evidenciar como o Iraque e os iraquianos, ou seja, os “outros” estão representados: por meio de paisagens hostis e personagens estereotipados. Em segundo momento, busca-se entender como os personagens dos soldados americanos são moldados, especialmente o personagem que

mais se destaca representando uma espécie de “herói” e como este “herói” relaciona-se com os próximos e os “outros”.

## **6. As escalas das paisagens hostis**

As cenas do filme nos momentos de desarme das bombas terroristas pela equipe especializada norte-americana são permeadas pela injeção de adrenalina que provenientes de elaborado clima do suspense conduzem para o inesperado. A trágica morte do primeiro especialista no desarme, logo no início, já é um indício do que está por acontecer logo: tensão e suspense que prometem prender o espectador. A introdução da música árabe entremeadas por batimentos cardíacos misturam sonoridades que alimentam o tenso passo-a-passo no desarme da bomba plantada pela ação terrorista. Junta-se a isso os gritos das pessoas em fuga do local da bomba, a abordagem de um iraquiano suspeito tentando desviar a atenção do soldado americano e os observadores iraquianos nas sacadas dos edifícios em posição de espreita aparentando cúmplices ou potenciais terroristas. A perspectiva da câmera que acompanha a visão do próprio desarmador rumo ao artefato destrutivo (entrando na “área do abate”- no diálogo dos próprios soldados) procuram transmitir a descarga de adrenalina do próprio desarmador sentida neste momento. Assim, o telespectador é conduzido para a armadura e vira uma espécie de virtual “hurt locker” entrando no clima de tensão. No final da cena o fim trágico: a bomba explode acionada pelo telefone celular ativado por um “açougueiro” e segue-se a explosão mostrada em vários enquadramentos... é a espetacularização do trágico... é a morte do sargento especialista Thompson ao tentar desarmar a bomba. Esta é uma primeira dimensão escalar de enquadramento em que corpo do desarmador de bombas e o espaço geográfico têm relação íntima. Uma relação espacial marcada pela tensão e temor. Neste caso, o sargento americano é a “carne” dilacerada e o açougueiro” iraquiano o algoz dilacerador...



Figuras 1 e 2. O corpo e o jogo das escalas em dois momentos: hurt locker e a espetacularização da violência

A segunda dimensão escalar de enquadramento está no sentido espacial de aprisionamento pelos quais o especialista e os demais soldados norte-americanos estão emoldurados nas ruas e vielas das paisagens urbanas de Bagdá. As paisagens, em visão simplificada, não se limitam ao olhar vulgar panorâmico com impressões sem vínculos, marcas sem relações sociais, matrizes sem representações. Para Berque (1998, p. 84-85), a “paisagem é uma marca, mas também é uma matriz”, no duplo sentido que como “marca expressa uma civilização e como matriz participa de esquemas de percepção, concepção e a ação”. Na narrativa do filme, as paisagens constroem marcas acerca do outro e agem como matrizes alegóricas que procuram moldar a visão do espectador. Dessa forma, as paisagens urbanas iraquianas simuladas no filme são expressões mimetizadas em urbe perigosa, traiçoeira e hostil. Representações que agem em transmitir a desordem. Ruas sujas, casas destruídas, a completa falta de equipamentos urbanos como parques, jardins, escolas, quadras de lazer acabam por evidenciar a “terra arrasada” em que se transformou a capital iraquiana. A confirmação desta paisagem hostil também ocorre por discurso marcado pela alteridade. Isto pode ser notado em diálogo dos personagens da equipe de desarme norte-americano, os soldados Eldridge e Sanborn aludem, em momento de desconcentração no teatro de combate, sobre a possibilidade de montarem uma firma para plantar grama, tal como nos subúrbios das classes médias americanas, isto é, a possibilidade de lucrar com a reconstrução de Bagdá....



Figuras 3 e 4. Paisagens hostis: a desordem urbana em Bagdá expressa na sujeira das ruas

A terceira dimensão escalar está nas alusões e sensações geográficas expressas no rigor das esquemáticas paisagens naturais que o filme procura evocar os sentidos... O calor extremo, a aridez, a falta de chuvas, corpos humanos cheios de suor e areia remetem a cidade e ao país hostil. Destacamos que o tipo climático árido atuante no Iraque é caracterizado pela alta amplitude térmica diária e anual, fato climático que não impede que as chuvas aconteçam durante o inverno e que as temperaturas caiam próximas ao 0°C. No entanto, no filme, nenhum relato ou imagem de chuva ou nem sequer à queda da temperatura no período noturno... O terreno pedregoso, a escassez da vegetação remete à infertilidade do solo que reforça novamente a noção de terra hostil. Fora da capital iraquiana, os combates desenvolvem-se no domínio paisagístico do deserto. A equipe americana em ronda territorial entre em combate contra francos atiradores iraquianos (ou terroristas) no deserto. As cenas retratam a paisagem desértica em expressão máxima hostilidade onde os combatentes americanos são extenuados pelo calor extremo, areia penetrando pelos poros, corpos no limite da desidratação e até mesmo uma insólita mosca que procura atrapalhar a concentração e ação do tiro no abate ao inimigo no Iraque.



Figuras 5 e 6. Ambientes contrários: a paisagem hostil do deserto e a segurança da base norte-americana



Figuras 7 e 8. Cômodos da base americana: banheiro e quarto com seus ambientes “soft-cleans”

Em contraponto as terras hostis iraquianas retratadas no filme estão os aconchegantes microterritórios americanos, isto é, as bases militares. O retorno dos soldados norte-americanos a base de “Camp Victory” significa o retorno ao abrigo, ao lugar seguro. O quartel improvisado de forma organizada pela distribuição ordenada de contêineres – neles funcionam os cômodos adequados estruturados com instalações hidráulicas e elétricas para o conforto necessário dos combatentes. Paredes brancas limpas dos corredores, acessos e banheiros dotados adequadamente com chuveiros, pias, vasos seguem tendência de ambientação decorativa inspirada em tons “clean e soft”. Este conjunto bem arrumado de cômodos e móveis onde se encontram confortáveis camas, banheiros com chuveiros sanitários dignos viram o “lar doce lar”- expressão do próprio sargento James em determinada cena do filme. No “lar doce lar” está reservado a ocasião para o relaxamento dos militares americanos ao som musical do rock cortejado pelas bebidas. Nestes momentos de “retiro” na base militar é que são projetadas as memórias e saudades e desejos de uma mulher, da esposa, do filho, da família, em suma, da terra mãe norte-americana deixada para trás.

## 7. Herói: definições e argumentos

O cinema exerce seu aspecto persuasivo no sentido de convencer sobre determinadas ideias, questioná-las ou negligenciá-las por meio do perfil dos seus personagens que, por sua vez, podem criar e/ou reforçarem estereótipos. Na narrativa fílmica de *Guerra ao Terror* o drama da guerra desenvolve-se centrado na equipe de especialistas de desarme das bombas. A equipe principal é composta por três membros: o sargento especialista Thompson que morre no início da narrativa fílmica substituído pelo sargento James e os soldados Sanborn e Eldridge. Dentre estes personagens

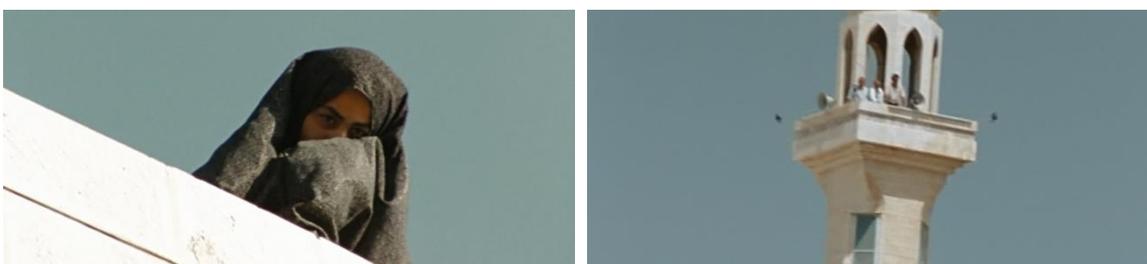
destaca-se James, figura central nas cenas mais importantes e aquele que incorpora o arquétipo do herói norte-americano. Na mitologia grega, o herói caracteriza-se pela mediação entre os homens e os deuses. Numa face ainda incorpora o ser humano com suas limitações, dúvidas e fraquezas dentro de contextos sociais complexos. Mas na outra face transcende, aproximando-se dos deuses por gestos de força de vontade, superação, abnegação e coragem. Suas motivações e ações representam um bem maior, um sentido de estabelecer justiça. Este sentido superior gera tolerância para suas condutas inconvenientes, até mesmo ilícitas. Os fins acabam por justificar os meios. James, portanto, não é aquele herói perfeito que age corretamente do início ao fim sem conflitos psicológicos ou desvios de conduta. Seu comportamento é irresponsável em muitos momentos ao arriscar a operação, seus companheiros e sua própria vida em busca da intensa adrenalina injetada pelo desarme da bomba. Seu fascínio e desatino profissional chegam ao ponto de colecionar os detonadores das bombas desarmadas como espécie de testemunhos ou provas de sua perícia. Este comportamento arriscado demonstra, a princípio, desvio de conduta do típico herói clássico. Porém, seu título de herói justifica-se pelo fato de salvar as vidas dos civis ao desarmar as bombas. Seu comportamento desatinado na busca de emoção vira grande virtude, pois suas ações atingem a finalidade nobre de salvar as vidas dos civis. Salvar as vidas dos civis iraquianos. Na ausência das armas de destruição em massa apregoadas pelo então presidente George W. Bush a ação de salvar vidas no Iraque derivadas do combate às ações terroristas funcionam como justificativa fílmica da presença geopolítica norte-americana.

Por outro lado, os personagens iraquianos são apresentados como estereótipos. O termo estereótipo está associado na sua origem à tipografia designando a chapa de metal utilizada para reproduzir cópias repetidas como forma de impressão (STROEBE, INSKO, 1989). De acordo com Myers (2000) os estereótipos são usados com recorrência em grande parte pelos meios de comunicação de massa, com o objetivo ideológico de diminuir a nossa capacidade de interpretar o Mundo. Por sua vez, Amâncio (1989), diz que os estereótipos são crenças transmitidas pelos agentes de socialização entre os quais destaca os meios de comunicação, o que explicaria a natureza consensual dos estereótipos em relação aos insumos culturais. Said (1995) afirma que a construção cultural imperial vinda do Ocidente transforma o “Oriente” em uma totalidade homogênea ao invés de entender a região como conjuntos humanos distintos,

complexos, heterogêneos, formados por países, povos, e nações históricas individualizadas. Em relação aos estereótipos, estes agem no sentido de cimentar esta suposta homogeneidade do “Oriente”.



Figuras 9 e 10. Estereótipos em ação: o ataque insano do insurgente e o terrorista filmando para o “youtube”(?).



Figuras 11 e 12. Estereótipos em ação: o islamismo “engajado” no terrorismo segundo perspectiva norte-americana.



Figuras 13 e 14. Inversão geopolítica: o exército americano defendendo a ONU dos inimigos.

Estereótipos femininos nos quais as mulheres usam com trajes tipicamente islâmicos cobertos dos pés as cabeças deixando aparecer olhares assustados com a realidade opressora. Estereótipos masculinos nos quais os homens apresentam-se com alguma peça de vestuário que permita identificá-lo como um iraquiano típico islâmico. Ou ainda com atitudes suspeitas ou insanas revelando-se como seres humanos traiçoeiros e potencialmente engajados nas ações terroristas. Somente um personagem

iraquiano destoa: Um garoto iraquiano chamado Beckham que surge na base militar americana vendendo dvd(s) pirateados para os soldados. O herói americano compra dvd(s) e desenvolve uma relação de aproximação sensível. Trata-se de uma espécie de contato interétnico mediado por brincadeiras rumo à socialização entre o herói da guerra e o jovem sobrevivente de Bagdá. Uma possível metáfora: o futuro da sociedade iraquiana protegido no presente pela presença madura norte-americana. Porém, o jovem iraquiano desaparece momentaneamente da cena e reaparece morto em cena posterior. James em nova operação de desarme de bombas, desta vez no interior de um prédio na caçada aos insurgentes, encontra Beckham em situação aterradora: o corpo do garoto repleto de marcas de espancamento e imolado contendo uma bomba nas suas vísceras. James defronta-se com seu maior desafio: desarmar a bomba e honrar o corpo de seu jovem amigo cruelmente assassinado por terroristas impetuosos. James consegue...



Figura 15. Momento de alegria: o herói norte-americano e sua amizade com o jovem iraquiano.



Figura 16. Momento de tristeza: a perversidade terrorista no Iraque na imolação do corpo do jovem amigo.



Figuras 17 e 18. Heroísmo americano em ação na caçada aos terroristas.



Figura 19. Inversão geopolítica: os EUA acudados pelo terrorismo.

Figura 20. O povo iraquiano pedindo aos EUA a liberdade contra o terrorismo(?).

## 8. Questionamentos e Considerações Finais

*“The rush of battle is often a potent and lethal addiction, for war is a drug”*

*(“A emoção da batalha costuma ser um vício forte e letal, pois a guerra é uma droga”).*

A mensagem anterior, veiculada logo no início do filme, funciona como uma advertência que, combinado ao título original *Hurt Locker*, procura transmitir uma contrariedade à guerra e aos traumas que os conflitos geram. Entretanto, a narrativa do filme apresenta um silêncio, uma relevante lacuna em relação à lógica pragmática e real da geopolítica norte-americana. Como é possível questionar uma guerra sem fazer sequer alusões sobre sua trama complexa de interesses geopolíticos, econômicos e

ideológicos? É possível questionar verdadeiramente uma guerra sem atentar para as raízes da violência e do sofrimento dos civis envolvidos no conflito...

As paisagens hostis do Iraque e os estereótipos atribuídos aos iraquianos amarram o filme aos esquemas representacionais clássicos em que estes “outros” são estigmatizados neste tipo de narrativa. As paisagens destes “outros”, os territórios destes “outros” e os lugares destes “outros” são percebidos como obstáculos e/ou ameaças de espaços desordenados onde as potenciais ações terroristas são latentes. A presença norte-americana é pretensamente visualizada como inevitável e imperativa para reorganizar estes espaços desordenados e consequentemente transformar-se em fator de ordem

Nesta narrativa fílmica, inversões geopolíticas são feitas fazendo uso intenso de representações geográficas transformando as vítimas em supostos réus e os supostos réus em vítimas. Causas da guerra são ausentadas e pretextos ideológicos são transformados em causas da guerra. Outra armadilha que o filme conduz é a espetacularização da violência onde o espectador é aprisionado pelas cenas latentes de emoções e sonoridades produzidas pela tensão do conflito, além das angústias vividas pelos soldados americanos. Armadilhas estas que levam a uma armadilha maior: a ausência de crítica da prática de antiga geopolítica tradicional, como no caso da invasão territorial do Iraque na conquista de recursos ancorada, desta vez, no discurso ideológico do combate ao terrorismo.

## **Bibliografia**

AMÂNCIO, L. Dimensões de comparação e discriminação intergrupos: Uma abordagem psicossociológica das relações entre grupos “dominantes” e “dominados”.

**Análise Psicológica**, VI, 3/4, 1999, p. 307-319.

BARBOSA, Jorge L. Geografia e cinema: em busca de aproximações com o inesperado. In: CARLOS (org.), Ana Fani Alessadri. **A geografia em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 1999, p. 109-133.

\_\_\_\_\_. A arte de representar como reconhecimento do Mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social.. Niterói, **Revista GEOgraphia**. Ano 2 N;3 , 2000, p.69 -88.

BERQUE, Augustin. (1998 [1984]) Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (ogs.). **Paisagem,tempo e cultura**. Rio de Janeiro : EdUERJ, , p. 84-91.

CLAVAL, Paul. **Géopolitique et géostratégie**. Paris:Nathan.1994.

GUERRA AO TERROR (HURT LOCKER) Direção: Kathryn Bigelow. Elenco:Ralph Fiennes,Jeremy Renner, Anthony Mackie,Brian Geraghty,Guy Pearce. Gênero:Guerra. Distribuição Imagem Filmes,EUA,2010.

JAMESON,Fredric. **La Estetica geopolítica:cine y espacio em el sistema mundial**. Barcelona,Ediciones Paidós,1995.

LACOSTE,Yves. **A geografia-isso serve, em primeiro lugar, para fazer a Guerra**. Campinas:Papirus,1998.

MYERS, D. G. **Psicologia Social**. Rio de Janeiro: LTC,2000.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano: das culturas das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus,2003.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras,1995

STROEBE.W; INSKO,C.A. Stereotypes, prejudice and discrimination: changing conceptions in theory and research. In : D. BAR-TAL, C. F. GRAUMAN, A.W. KRUGLANSKI ; STROEBE .W. (ORG.). **Stereotyping and Prejudice: Changing Conceptions**. New York: Springer-Verlag,1989.

TIME. Cover story Kathryn Bigelows art of darkness. Disponível em <<http://entertainment.time.com/2013/01/24/cover-story-kathryn-bigelows-art-of-darkness/>> Acesso em 02 ago. 2013.

TIME OUT. Kathry Bigelow :interview. Disponível em <<http://www.timeout.com/london/film/kathryn-bigelow-interview>> Acesso em :02 de ago.2013.

TUATHAIL,G.;DALBY,S(org)(1998) Rethinking Geopolitics. New York:Routledge.

USNI. Exclusive ,USNI interview with Kathryn Bigelow. Disponível em <<http://news.usni.org/2013/02/22/exclusive-usni-interview-with-kathryn-bigelow>> Acesso em 02 de ago.2013.