

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – FAMECOS
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL – PPGCOM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: PRÁTICAS E CULTURAS DA COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: PRÁTICAS CULTURAIS NAS MÍDIAS,
COMPORTAMENTOS E IMAGINÁRIOS DA SOCIEDADE DA COMUNICAÇÃO
MARÍLIA SCHRAMM RÉGIO

Imagens e memórias:

a representação do 11 de setembro no cinema norte-americano

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – FAMECOS da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS como requisito para obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre

2017

MARÍLIA SCHRAMM RÉGIO

IMAGENS E MEMÓRIAS: A REPRESENTAÇÃO DO 11 DE SETEMBRO NO
CINEMA NORTE-AMERICANO

Tese apresentada como requisito para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.

Aprovado em 27 de junho de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Juremir Machado da Silva
PUCRS

Prof. Dr. Sandro Martins da Costa Mendes
UNIPAMPA

Prof. Dr. Marcos Villela Pereira
PUCRS

Prof. Dr. Ricardo Ferreira Freitas
UERJ

Prof^a. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind
PUCRS
Orientadora

Porto Alegre
2017

DEDICO ESTE TRABALHO A NOSSA GORDINHA MARTINA
E AO NOSSO GIRINO QUE VEM AÍ <3

AGRADECIMENTO

Sempre achei esta a tarefa mais complicada da tese para se escrever, talvez porque a vida não se coloca em análise de regressão e não é pelo valor que descobrimos a significância das pessoas na nossa trajetória. Nos quatro anos de doutorado passaram diversas pessoas na minha vida e muitas delas deixaram suas sementinhas do pensamento em mim. Então gostaria de começar agradecendo a Coordenação do **Programa de Pós-graduação em Comunicação da Pontifica Universidade Católica do Rio Grande do Sul** que me indicou para ser bolsista. E o meu muito obrigada a **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes**, por conceder uma bolsa integral em todo período do meu doutoramento, pois sem esta ajuda eu não teria conseguido.

Darcy, meu amor e companheiro de vida, agradeço por instigar o melhor de mim e puxar minhas orelhas quando aquela “autoestima” aparecia. Obrigada por ser meu apoio e suporte no dia a dia. Obrigada por ser este pai maravilhoso pra nossa gordinha e dividir comigo a vida. Parceiro de vida e de sonhos. Obrigada pela amizade, pela compreensão, por ter sido meu interlocutor nos momentos de construção e desconstrução de ideias.

Mesmo que minha filha não venha a ler agora este agradecimento, quero deixar meu muito obrigada a ela e pedir desculpas pela minha ausência em algum momento. És a razão do meu viver e a fonte inspiradora de toda vontade de melhorar sempre. Te amo!

Um muito obrigada para minha orientadora, **Cristiane Freitas Gutfreind** é pouco. Não sei nem que palavras utilizar para agradecer a pessoa que acreditou em mim e no meu projeto, e sempre tinha alguma palavra de carinho quando dúvidas pairavam na minha cabeça louca. Obrigada por ser minha mentora e amiga, por cada incentivo e cada auxílio para traçar melhor o caminho. Obrigada por estar sempre disponível e ser paciente. Obrigada por conseguir me enxergar e me ajudar a ser melhor. Cris, obrigada por ser você!

Agradeço ao professor **Juremir Machado da Silva** por na banca de qualificação levantar questões e novas possibilidades para melhorar o aproveitamento do meu trabalho. Agradeço ao professor **Eduardo Marks de Marques** por me apresentar a pesquisa sobre o 11/09 e ter participado da minha qualificação, cada crítica foi muito bem-vinda. Meu muito obrigada!

Agradeço desde já os professores **Sandro Martins da Costa Mendes**, **Ricardo Ferreira Freitas** e **Marcos Villela Pereira** por terem aceitado fazer parte deste momento que marca minha trajetória acadêmica.

Muito obrigada a todos pela atenção e disposição em avaliar esta tese!

Agradeço aos meus pais, **Rosa** e **Miguel**, por todos ensinamentos que me passaram, principalmente por me mostrarem que o conhecimento e as conquistas só dependem de nós. Agradeço ao apoio crucial, seja do lado afetivo ou ajudando a cuidar da Martina, que nasceu no meu segundo ano de doutorado. A minha mãe pela companhia em 2015 no percurso da estrada Pelotas-Porto Alegre, auxiliando sempre que possível nas ultrapassagens ;) Agradeço pelo apoio e amor de sempre <3

Agradeço ao meu irmão, predileto e único, **Kbção**. Obrigada por me dar abrigo em Porto Alegre, pelas conversas e por me levar para comer sushi, já que em Jaguarão o acesso é limitado a certas coisas. Obrigada pelas caronas para pegar o bus maravilhoso das 24hr. Ah, e depois que o girino nascer quero sushi!

Agradeço aos demais familiares e amigos pela compreensão dos dias ausentes, e conversas em relação ao doutorado, mesmo não entendendo a metade do que eu estava falando.

Agradeço ao professor **João Guilherme Barone**, meu orientador do mestrado, que me auxiliou no meu projeto de doutorado, já que mudei totalmente o norte da minha pesquisa.

Agradeço ao pessoal do grupo de pesquisa **Kinepoliticom**, em especial a Anna e a Isabel. Cada encontro incitava novas reflexões, e a nossas pré-bancas sempre ajudando cada um a enxergar melhor seu trabalho. Agradeço

também o grupo **Cinesofia** que participei entre 2013 e 2014, Márcio, Emiliano, Lucas, Gilka e Jana. Obrigada a todos!

Obrigado a todos os professores por todos os ensinamentos que me foram concedidos, aos colegas e aos funcionários do PPGCOM da FAMECOS. A secretaria do PPGCOM pelo auxílio em nossas tarefas burocráticas. Obrigada!

Se todo o passado pode acabar, não estamos apenas criando nossas próprias ilusões de passado, na medida em que somos marcados por um presente que se encolhe cada vez mais – o presente da reciclagem a curto prazo, para o lucro, o presente da produção na hora, do entretenimento instantâneo e dos paliativos para a nossa sensação de ameaça e insegurança, imediatamente subjacente à superfície desta nova era.

Andreas Huysen, 2000, página 25

RESUMO

A análise das imagens em movimento possibilita interpretar as relações políticas e as representações sociais, visto que nelas estão expressas variadas perspectivas culturais e, portanto, variadas memórias. Esta tese aborda a representação dos atentados de 11 de setembro de 2001, em Nova York, em longas-metragens norte-americanas produzidas entre 2002 e 2012. Se existem diversos documentários sobre o 11 de setembro, não podemos dizer o mesmo dos longas-metragens de ficção. Há uma escassa produção sobre o assunto, limitada a conexões com o tema e seus desdobramentos. Diante desse cenário, surgiram duas perguntas. Quais são os filmes sobre os atentados do 11 de setembro? O que define filmes sobre os atentados? Como o cinema contempla a memória dos atentados em filmes de longa-metragem norte-americanos? Nossos objetivos específicos são mapear as imagens produzidas pelos filmes selecionados e observar as estratégias estéticas que contribuem para a produção de uma “cultura da memória” (HUYSSSEN, 2000) em relação aos atentados. Em outras palavras, desejamos entender de que modo são representadas as memórias sobre os atentados na cinematografia norte-americana. Para tanto, selecionamos cinco filmes que constituem o *corpus* desta pesquisa: *As Torres Gêmeas* (Olivier Stone, 2006), *Voo United 93* (Paul Greengrass, 2006), *A Última Noite* (Spike Lee, 2002), *O Relutante Fundamentalista* (Mira Nair, 2012) e *A Hora Mais Escura* (Kathryn Bigelow, 2012). Como metodologia, utilizamos a técnica de análise fílmica, apoiando-nos em Jacques Aumont, René Gardies, Michel Marie e Laurent Jullier. A partir das análises propostas, nosso pressuposto é de que observaremos nos filmes o conceito de “lugar de memória”, estipulado por Pierre Nora (1993), e de que perceberemos paralelos com a “cultura da memória”, noção abordada por Andreas Huyssen (2000). Constatamos que a cinematografia norte-americana impôs a ausência das imagens dos atentados de 11 de setembro, e as narrativas analisadas caminham juntas no sentido da reconstrução de uma memória ainda fragilidade.

PALAVRAS-CHAVES: Cinema. Representação. Memória. Atentado.

ABSTRACT

The analysis of moving images enables us to interpret political relations and social representations, since, in them, different cultural perspectives are expressed and, therefore, different memories. The present thesis approaches the representation of the September 11, 2001 attacks, in New York, in North-American feature-length films produced between 2002 and 2012. If there are several documentaries about September 11, we cannot say the same regarding fictional feature-length films. There is a scarce production regarding the subject, limited to connections with the theme and its developments. Facing this scenery, two questions arise. What defines films about the attacks? How does cinema contemplate the memory of the attacks in North-American feature-length films? Our specific objectives are to map the images produced by the selected films and to observe the aesthetic strategies that contribute to produce a “culture of memory” (HUYSEN, 2000) related to the attacks. In other words, we selected five films that constitute the *corpus* of this research: *World Trade Center* (Oliver Stone, 2006), *United 93* (Paul Greengrass, 2006), *25th hours* (Spike Lee, 2002), *The Reluctant Fundamentalist* (Mira Nair, 2012), and *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012). The methodology used was the filmic analysis technique, supported by the works of Jacques Aumont, René Gardies, Michel Marie, and Laurent Jullier. From the proposed analysis, our assumption is that we will observe in these films the concept of “place of memory”, stipulated by Pierre Nora (1993), and that we will perceive parallels with the “culture of memory”, a notion proposed by Andreas Huyssen (2000). We found that the North-American cinematography imposed the absence of the images of the September 11 attacks, and the analyzed narratives walk side by side in the sense of rebuilding a still fragile memory.

KEYWORDS: Cinema. Representation. Memory. Attack.

RESUMEN

El análisis de las imágenes en movimiento permite interpretar las relaciones políticas y las representaciones sociales, ya que en ellas se expresan variadas perspectivas culturales y, por lo tanto, diferentes memorias. Esta tesis aborda la representación de los ataques del 11 de septiembre de 2001, en Nueva York, en películas norteamericanas producidas entre 2002 y 2012. Si hay varios documentales sobre el 11 de septiembre, no podemos decir lo mismo de los largometrajes de ficción. Hay una producción escasa sobre el asunto, limitada a las conexiones con el tema y sus ramificaciones. Frente a este escenario, surgieron dos preguntas. ¿Qué define a las películas sobre los ataques? ¿Cómo el cine contempla la memoria de los ataques en películas de largometraje norteamericanas? Nuestros objetivos específicos son identificar las imágenes producidas por las películas seleccionadas y observar las estrategias estéticas que contribuyen a la producción de una "cultura de la memoria" (HUYSEN, 2000) en relación a los ataques. En otras palabras, queremos comprender cómo se representan las memorias sobre los ataques en la cinematografía norteamericana. Para ello, hemos seleccionado cinco películas que constituyen el corpus de esta investigación: *As Torres Gêmeas* (*World Trade Center*, Olivier Stone, 2006), *Voo United 93* (*United 93*, Paul Greengrass, 2006), *A Última Noite* (*25th hours*, Spike Lee, 2002), *O Fundamentalista Relutante* (*The reluctant fundamentalista*, Mira Nair, 2012) e *A Hora Mais Escura* (*Zero Dark Thirty*, Kathryn Bigelow, 2012). Como metodología, utilizamos la técnica de análisis fílmica, apoyándonos en Jacques Aumont, René Gardies, Michel Marie y Laurent Jullier. A partir de los análisis propuestos, nuestra hipótesis es que observaremos en las películas el concepto de "lugar de memoria", estipulado por Pierre Nora (1993), y que encontraremos paralelos con la "cultura de la memoria", concepto abordado por Andreas Huyssen (2000). Hemos constatado que la cinematografía norteamericana impuso la ausencia de las imágenes de los ataques del 11 de septiembre, las narrativas analizadas van juntas en el sentido de la reconstrucción de una memoria aún frágil.

PALABRAS CLAVES: Cine. Representación. Memoria. Atentado.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – As Torres Gêmeas do <i>World Trade Center</i> durante o ataque terrorista de 11 de setembro de 2001, em Nova York.....	26
Figura 2 – Momento após a colisão de um dos aviões na torre sul do <i>World Trade Center</i>	28
Figura 3 – Algumas capas de jornais e revistas do dia seguinte aos atentados de 11 de setembro de 2001.....	38
Figura 4 – Pôster retirado de circulação do filme <i>Homem-Aranha</i> (2002).....	39
Figura 5 – Trecho do HQ <i>The amazing Spider-man</i> (2001).....	41
Figura 6 – Plano geral com as Torres Gêmeas em <i>Independence Day</i> (1996).....	43
Figura 7 – Frame de abertura da série <i>Friends</i> (1994-2004).....	44
Figura 8 – Plano contra-plongee em <i>Esqueceram de mim 2: perdido em Nova York</i> (1992).....	45
Figura 9 – HQs que retratam a queda das Torres Gêmeas do <i>World Trade Center</i> . Na sequência: <i>Homem-aranha</i> (1991), <i>Mortadelo e Salaminho: 35º aniversário</i> (1993) e a <i>Mulher-maravilha</i> (1986).....	46
Figura 10 – Imagens dos filmes <i>Planeta dos macacos</i> (1968) e <i>Nova York sitiada</i> (1998), respectivamente.....	61
Figura 11 – Sequência de imagens das Torres Gêmeas após os ataques.....	64
Figura 12 – Bombeiros e paramédicos socorrem vítimas após o ataque terrorista de 11 de setembro, em Nova York.....	91
Figura 13 – Imagens dos atentados nas cidades de Madrid e Londres, em 2004 e 2005, respectivamente.....	94

Figura 14 - Vista de Manhattan logo após a queda das Torres Gêmeas do <i>World Trade Center</i> , no ataque terrorista de 11 de setembro de 2001, em Nova York.....	99
Figura 15 – Cartaz do filme <i>A.I.: Inteligência Artificial</i> (2001).....	119
Figura 16 – Estátua da Liberdade e Torre Eiffel nos filmes <i>O dia depois do amanhã</i> (2012) e <i>Playtime</i> (1967), respectivamente.....	121
Figura 17 – Cena panorâmica da vista de Manhattan e das Torres Gêmeas, as <i>As Torres Gêmeas</i> (2006).....	130
Figura 18 – Equipe comandada pelo Sargento Mcloughlin.....	132
Figura 19 – Dave Karnes nos escombros das Torres Gêmeas.....	135
Figura 20 – Cenas do filme <i>Voo United 93</i> (2006).....	138
Figura 21 – Cenas iniciais do filme <i>Voo United 93</i> (2006).....	140
Figura 22 – <i>God Bless America</i>	140
Figura 23 – Imagens reais das Torres Gêmeas atingidas pelos aviões sequestrados.....	142
Figura 24 – Sequência dos créditos do filme <i>A última noite</i> (2002).....	146
Figura 25 – Cartaz de Osama Bin Laden.....	148
Figura 26 – Cena que mostra um altar em homenagem aos bombeiros de Nova York que ajudaram nos salvamentos nas Torres Gêmeas.....	149
Figura 27 – Cenas em que são possíveis observarmos restos de destruição das Torres Gêmeas.....	152
Figura 28 – Cenas em que o governos norte-americano utiliza de práticas de tortura em <i>A hora mais escura</i> (2012).....	157
Figura 29 – Cena em que mostra o discurso real do presidente norte-americano Barack Obama sobre tortura.....	159
Figura 30 – Sequência da ação militar no esconderijo de Osama Bin Laden.....	161
Figura 31 – Cena de Maya identificando o corpo de Osama Bin Laden.....	163
Figura 32 – Cena final <i>A hora mais escura</i> (2012).....	164

Figura 33 – Cena da festa de abertura do filme <i>O Relutante Fundamentalista</i> (2012).....	166
Figura 34 – Changez inicia conversa com o jornalista Bobby.....	168
Figura 35 – Imagem das Torres Gêmeas no filme <i>O Relutante Fundamentalista</i> (2012).....	170
Figura 36 – Changez vê no noticiário informações sobre os atentados do WTC.....	172
Figura 37 – Changez é levado para uma sala privada no aeroporto nos Estados Unidos.....	174
Figura 38 – Reflexo de Changuez e das Torres Gêmeas.....	175

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1. PRELIMINARES DE UM ACONTECIMENTO.....	24
1.1 Um voo panorâmico: 11 de setembro de 2001.....	28
1.2 11 de setembro não é hollywood.....	37
1.3 Duas torres e algumas propostas.....	52
2. UMA LEMBRANÇA QUE NÃO QUER SER LEMBRADA.....	67
2.1 Um lugar chamado memória.....	69
2.2 Registros da memória.....	81
2.2.1 Memórias de terror.....	90
2.3 Traumas na memória.....	97
3. O CAMINHO DE UMA MEMÓRIA.....	105
3.1 Principais perspectivas metodológicas.....	107
3.2 Considerações sobre as ferramentas de análise.....	110
4. CINEMA, HISTÓRIA E SUAS MEMÓRIAS: IMAGENS CONTEMPLATIVAS DO 11 DE SETEMBRO DE 2001.....	118
4.1 Imagens de um acontecimento memorável.....	128
4.1.1 <i>As torres gêmeas</i> : você viu?.....	128
4.1.2 Um voo sem destino: United 93.....	137

4.2 Desdobramentos de um silêncio.....	144
4.2.1 O primeiro filme: <i>A Última Noite</i>	144
4.2.2 Tortura: Imagem de uma busca.....	155
4.2.3 O estrangeiro.....	164
Considerações finais.....	177
REFERÊNCIAS.....	182
ANEXOS.....	193
Anexo A.....	194
Anexo B.....	196
Anexo C.....	197
Anexo D.....	199
Anexo E.....	201
Anexo F.....	203
Anexo G.....	206

INTRODUÇÃO

O cinema sempre buscou na história e no dia a dia da sociedade inspirações para seus temas. Nesse sentido, a análise das imagens em movimento possibilita interpretações das relações políticas e das representações sociais, visto que nelas estão expressas variadas perspectivas culturais e, portanto, variadas memórias. A preocupação com a memória, que compreende lembranças e esquecimentos, surge na modernidade. A rápida modernização e o culto do tempo presente acabaram distanciando o hoje do ontem, e nesse processo muitos dos rastros do passado, que dão sustentação à memória, apagaram-se com os respingos do desenvolvimento tecnológico.

Assim, a maneira encontrada para conectar o presente ao passado pode ser a criação de “lugares de memória” (NORA, 1993), que consistem, em essência, na busca por uma memória, agregando elementos que conservam de forma viva e simbolizada, a partir de um mínimo de detalhes, as sutilezas das lembranças de nossa mente. Essa vivacidade está justamente nos deslocamentos e nas atualizações dos acontecimentos, bem como em outros fatos e outras pessoas que são objetos de memórias sociais. Tais processos, de produzir “lugares de memória”, ocorrem a partir das interações, das experiências e dos novos acontecimentos que se sucedem no presente.

Essas dinâmicas são amplamente referenciadas pelo cinema, sobretudo no que diz respeito às práticas sociais nelas engendradas. Do ponto de vista da narrativa cinematográfica, percebe-se uma preocupação latente com estratégias estéticas e tentativas de preservação de alguma história tida como oficial. Por uma perspectiva mais subjetiva, há elaborações psíquicas, sejam individuais, culturais ou coletivas, que ajudam a compreender por que e como determinados fatos são ou não lembrados. O objetivo posto aqui é justamente

promover uma articulação entre essas perspectivas analíticas. Nesse sentido, nosso tema de pesquisa compreende a ressignificação da memória e a construção de imagens que remetem aos atentados e que estão presentes nos filmes.

O entusiasmo sobre o tema sempre chamou a atenção, pois a data 11 de setembro de 2001 tem um significado pessoal, já que no dia do acontecimento perdi alguém muito especial. Em 2011 o interesse aumentou devido à participação do projeto de pesquisa intitulado *O Onze de Setembro nas Literaturas de Língua Inglesa*¹, da Universidade Federal de Pelotas, coordenado pelo professor Dr. Eduardo Marks de Marques. Assim, notou-se a grandeza do objeto e o pouco estudo relacionado. Além disso, por meio de uma pesquisa realizada no site da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) de teses e dissertações e do grupo de pesquisa *História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação*, encontramos pouco material a respeito do tema proposto nesta tese. Verificamos alguns trabalhos² que têm como objeto os atentados, entretanto com outro enfoque, direcionados à política externa e a suas relações internacionais ou na área de comunicação, mas contemplando o jornalismo

¹ O projeto de pesquisa está concluído e tinha como descrição a seguinte: Sete anos após os ataques ao *World Trade Center*, há um certo distanciamento histórico com o qual se pode analisar as consequências de tais ataques à ordem mundial. Isso reflete-se na literatura produzida imediatamente após os atentados – calcada na noção de trauma – e naquela produzida hoje em dia – em que as noções de história e paródia fazem-se presentes. Assim sendo, a relevância de tal pesquisa baseia-se em quatro pilares: 1) o da análise literária de produção extremamente contemporânea; 2) o da análise sócio-histórico-cultural, tanto do contexto de produção dessa forma de literatura (tendo os ataques de 11 de setembro como eixo comum) quanto da tradução e transformação do evento em literatura; 3) o da análise teórico-crítica, ligando ideias até então díspares sobre a função (social) da literatura, e; 4) o da análise literária comparatista, que pretende questionar o caráter político unificador dos atentados, imposto pelo discurso governista estadunidense, por meio da literatura anglófona produzida dentro e fora dos Estados Unidos.

² Alguns trabalhos encontrados: POLCHLOPEK, Silvana Ayub. *O Mundo Pós "11 de Setembro": Tecendo Fios/Textos entre Tradução e a Narratividade Jornalística*. Doutorado em Estudos Da Tradução Instituição De Ensino: Universidade Federal De Santa Catarina; SILVA, Marcos Valle Machado Da. *Os Atentados de 11 de setembro de 2001 e o Despontar da Persuasão Neoconservadora no Governo George W. Bush*. Mestrado Acadêmico em Estudos Estratégicos da Defesa e da Segurança Instituição de Ensino: Universidade Federal Fluminense; GARCIA, Maria Clara Ferreira Leite. *Iraque em cena: cinema, opinião pública e o mito da guerra nos Estados Unidos da América*. Dissertação de Mestrado, orientador: Paulo Knauss de Mendonça – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013. Disponível em: <<http://historiaaudiovisual.weebly.com/brasil.html>> e <http://bancodeteses.capes.gov.br>. Acesso em: 19 jan 2015.

propriamente dito, por exemplo. Por isso, a pesquisa voltada para o cinema, meio que os Estados Unidos são referência de mercado e conhecidos por obras grandiosas, em relação à produção e ao público. Assim, nos estimulou a buscar refletir como o cinema norte-americano cultua uma memória, talvez ainda muito recente, dos ataques de 11 de setembro.

Deseja-se entender, então, de que modo são representadas as memórias sobre os atentados na cinematografia norte-americana. Se existem diversos documentários sobre o 11 de setembro, não podemos dizer o mesmo dos longas-metragens de ficção. Há uma escassa produção sobre o assunto, limitada a conexões com o tema e seus desdobramentos. Diante desse cenário, surgiram duas perguntas. O que define filmes sobre os atentados? Como o cinema contempla a memória dos atentados em filmes de longa-metragem norte-americanos? Nossos objetivos específicos são mapear as imagens produzidas pelos filmes selecionados e observar as estratégias estéticas que contribuem para a produção de uma “cultura da memória”, noção abordada por Andreas Huyssen (2000), em relação aos atentados.

Buscamos contribuir para a ampliação dos questionamentos acerca do acontecimento em estudo e de suas consequências, examinando personagens e narrativas cinematográficas ligadas aos ataques e revelando múltiplas perspectivas de interpretações, condicionadas ideologicamente, socialmente e historicamente. Como metodologia, utilizamos a técnica de análise fílmica, apoiando-nos em Jacques Aumont, René Gardies, Michel Marie e Laurent Jullier. Nosso pressuposto é de que observaremos nos filmes o conceito de “lugar de memória”, estipulado por Pierre Nora (1993), que o autor trata como uma necessidade moderna de eleger lugares onde depositar memórias, impor a certos espaços ou objetos a tarefa de capturar a memória e deixá-la ali encerrada para a qualquer momento ser despertada pelo homem, além de que perceberemos paralelos com a “cultura da memória”.

Dos diversos espaços onde temos uma oportunidade de exercitar o olhar, se encontra o cinema, com linguagens próprias e que dialogam com os fatos e saberes do mundo, do homem e das coisas, possibilitando uma

produção enorme de novas ideias e significados, bem como a representação desses processos em suas narrativas. Consequentemente, fomos aos poucos ensinados a compreender sua linguagem, que possui uma analogia com o real, ao dar a sensação da reprodução da tridimensionalidade do mundo de forma perfeita, oferecer imagens em movimento, em um espaço bidimensional. No cinema aquilo que se recebe compõe um mundo filtrado por um olhar exterior e construído anteriormente à projeção na tela, que se oferece por imagens e estabelece uma ponte entre o observador e o mundo. Assim, cada espectador tem acesso à aparência registrada de uma realidade pela câmera que poderia ser inacessível, e que se realiza de maneira mais atraente, até mesmo, que a própria realidade, considerando os recursos cinematográficos muito adaptados. Nem, as palavras conseguem abarcar ou acompanhar a experiência de ver um filme frente ao encantamento desencadeado pelo som e imagens em movimento.

Para nossa tese, elegemos um *corpus* com cinco filmes, em que é possível evidenciar representações da memória dos atentados. A fim de realizar tal seleção, realizamos, primeiramente, um levantamento de filmes que tivessem relações com os ataques. Encontramos várias obras em formatos distintos que abordavam os atentados, sem, contudo, utilizá-los como tema central, mas apenas como suporte para a narrativa.

Depois dessa busca, restringimos nossa pesquisa para longas-metragens norte-americanas produzidos no período de 2002 a 2012. Também decidimos analisar obras consideradas de ficção, ao invés de documentários. Mesmo entendendo que ambos os formatos consistem em textos ficcionais, observamos que o processo de reconstrução de uma memória pode ser trabalhado com mais liberdade em relação à “cultura da memória” em um longa-metragem de ficção. Os filmes selecionados para compor o *corpus* de estudo são:

- *A Última Noite (25th hour, Spike Lee, 2002)*;
- *As Torres Gêmeas (World Trade Center, Olivier Stone, 2006)*;

- *Voo United 93* (*United 93*, Paul Greengrass, 2006);
- *O Relutante Fundamentalista* (*The Reluctant Fundamentalist*, Mira Nair, 2012);
- *A Hora Mais Escura* (*Zero Dark Thirty*, Kathryn Bigelow, 2012).

Dentre os filmes escolhidos, foram relacionados dois cujo tempo das narrativas datam de 11 de setembro de 2002: *As Torres Gêmeas* e *Voo United 93*. Notamos, então, que há um distanciamento de cinco anos entre a produção dos filmes e os atentados. Essa consideração indica uma demora na realização de filmes a respeito do acontecimento em questão, ainda mais se levarmos em conta que se trata da indústria norte-americana, que utiliza imagens espetaculares para compor suas obras. Isso pode ser explicado, porém, pelo fato de que o 11 de setembro aponta para um evento que parece necessitar de cautela para ser abordado em solo norte-americano.

Os outros três filmes apresentam narrativas que remetem a um período posterior à data de 11 de setembro e versam sobre seus desdobramentos. Em *A Última Noite*, observamos como a cidade de Nova York mudou. Um filme com roteiro adaptado do livro homônimo, da autoria de David Benioff, contempla marcas que ficaram na cidade após a queda das Torres Gêmeas. Já no filme de Mira Nair, *O Relutante Fundamentalista*, há elementos que retratam as diferenças culturais e os pré-julgamentos estipulados, inseridos, talvez, em uma “cultura da memória” preestabelecida. E o longa-metragem *A Hora Mais Escura*, por sua vez, narra uma suposta perseguição ao tão falado Osama Bin Laden, mentor dos atentados.

Estudadas em conjunto, essas obras formam um encadeamento, através da sucessão de alguns aspectos ligados aos atentados de 11 de setembro. Essa escolha temática indica o ponto de observação a partir do qual os filmes selecionados foram realizados, abordando direta ou indiretamente, e em diferentes circunstâncias, aspectos e estilos. Estruturamos as análises dos filmes pela construção de categorias. Em um primeiro momento os dois filmes que retratam o dia 11 de setembro em si, *As Torres Gêmeas* (Olivier Stone,

2006) e *Voo United 93* (Paul Greengrass, 2006) são categorizados aqui como *acontecimento*. Depois, na análise de *A última noite* (Spike Lee, 2002) *A hora mais escura* (Kathryn Bigelow, 2012) e *O Relutante Fundamentalista* (Mira Nair, 2012), como *desdobramentos*, que será trabalhado a partir de três categorias: *subjetividades, tortura e o estrangeiro*.

Por meio de obras cinematográficas, conseguimos obter versões possíveis de interpretações, que priorizam a representação de alguns olhares em relação a determinado assunto. Dessa forma, tais obras se tornam um meio de propagação de discursos diversos sobre experiências passadas. Ao eleger filmes como nosso objeto de estudo, instauramos a possibilidade de análise de uma “cultura da memória”, que demonstra a percepção existente em determinados contextos, manifestando-se por intermédio de questões particulares ou coletivas e atuando, assim, na reformulação ou formulação da memória, neste caso, sobre os atentados em Nova York. Cabe lembrar que também observamos as diferentes maneiras de compartilhar o sentimento de uma nação, já que estamos analisando um acontecimento histórico relacionado a questões políticas, sociais e simbólicas de um país.

Para atender aos objetivos propostos, em um primeiro momento, houve a necessidade de contextualizar o tema, mesmo se tratando de um fato que repercutiu incessantemente na mídia. Por isso, no capítulo 1, *Preliminares de um acontecimento*, apresentamos o tema que sustenta esta tese: os atentados de 11 de setembro. Nesta primeira parte, também identificamos a relação dos atentados com o cinema e com a problemática, auxiliados por autores como Noam Chomsky, além de cientistas políticos que debatem sobre o ocorrido nos Estados Unidos em 2001, como José Carlos Meihy, Ivan Sant’anna, Demétri Magnoli, entre outros.

No capítulo 2, *Uma lembrança que não quer ser lembrada*, discutimos a memória como uma dimensão do campo social, para verificar a absorção dos processos históricos. Também iniciamos uma reflexão baseada em teorias que nos auxiliam na tentativa de identificar e compreender a construção memorial produzida pelos filmes selecionados e observar estratégias estéticas que

contribuem para a produção de uma “cultura da memória” em relação aos atentados. Neste capítulo utilizamos com base da nossa reflexão, pensamentos de Pierre Nora, Michel Pollak e Andreas Huyssen. A partir disso, estendemos esse conceito para abarcar e analisar o acontecimento de 11 de setembro.

O capítulo 3 destina-se a compreensão da metodologia de pesquisa, *O caminho de uma memória*. Procura-se realizar um diálogo entre a análise fílmica e a subjetividade da representação da memória dos filmes selecionados, especialmente por meio dos autores René Gardies, Jacques Aumont, Martine Joly e Michel Marie. Além desta aproximação, identificam-se as categorias e os instrumentos de análise do *corpus* que compõem o trabalho.

Cinema, história e suas memórias: imagens contemplativas do 11 de setembro de 2001, o capítulo 4, desenvolvem-se as análises fílmicas em vista das questões de pesquisa. A análise dos filmes se fará concomitantemente a uma reflexão do tema no cinema norte-americano. Logo, por trás da problemática da pesquisa, desponta um tema propriamente teórico, conceitual e bastante atual. Para dar conta de todo o processo de pesquisa e análise, recorreremos a um enfoque transdisciplinar, um dos recursos capazes de abordar temas complexos como memória, história e cinema. No decorrer da pesquisa, analisaremos os filmes como um todo, observando referentes ao que compreendemos de maneira geral. Na sequência, escolheremos alguma cena ou/e sequência de cada obra do *corpus*, para um exame mais detalhado e com base no aporte teórico.

No último capítulo, *Considerações finais*, apontamos alguns questionamentos que surgiram ao longo do trabalho, sem respostas taxativas. Até por ser tratar de um tema que engloba diversos elementos – política, religião, cultura, etc – que requerem cuidado aos seus posicionamentos.

Por fim, ressaltamos que se trata de um tema obscuro e intrincado, que envolve princípios interdisciplinares que fazem fronteiras com a sociologia e com a filosofia, tais como as teorias do cinema, cujo diálogo pode contribuir para a reflexão sobre a construção de uma memória sobre os atentados de 11 de setembro. Acreditamos que, por intermédio deste estudo, seja possível

compreender de que modo se apresenta a “cultura da memória” no cinema norte-americano, quais são os seus entornos e de que forma os atentados são representados nos filmes.

1 PRELIMINARES DE UM ACONTECIMENTO

A sociedade contemporânea está imbuída de imagens em um volume incontável, todas as pessoas tornaram-se produtoras de imagens e, com o desenvolvimento da tecnologia, as imagens também se tornaram fundamentais na construção do conhecimento histórico. Há que se admitir que a narrativa histórica hoje é construída pela via das imagens e inúmeras vezes é feita a partir delas. O historiador Marc Ferro (1992) aponta que houve um triunfo da imagem, forma imediatamente contestadas as imagens que gostariam de se impor como verdade, como representação “perfeita” do real.

No final do século XX registrou o início de uma intensa ligação entre passado e presente. Fatos já decorridos foram explorados constantemente pelas mídias. Nesse contexto, o cinema, ao revisitar alguns desses fatos e narrar experiências, também se transforma em um “lugar de memória” (NORA, 1993), fazendo com que pessoas que não viveram acontecimentos passados comecem a entender o porquê de determinadas concepções.

O cinema passa a ser entendido como um “lugar de memória” que constrói memórias, como a afirmação de novas subjetividades, de novas identidades ou expressões políticas. Não representa mais uma falta de memória ou a manifestação de uma memória historicizada, e sim exaltações afetivas e simbólicas da memória em seu diálogo sempre atual com a história. De acordo com Seixas,

É porque habitamos ainda nossa memória – tão descontínua e fragmentada quanto o são as experiências da modernidade – e não porque estejamos dela exilados que lhe consagramos lugares, cada vez mais numerosos e, frequentemente, inusitados (2004, p. 44).

O conceito de memória será trabalhado nesta tese com base nas percepções elaboradas por Nora (1993) e Pollak (1992, 1989). Os dois autores, cada um à sua maneira, trazem importantes subsídios para analisarmos questões relativas à memória, e partem dos pensamentos de Walter Benjamin para estabelecer suas reflexões e posições sobre a temática.

O cinema pode ser compreendido como um “lugar de memória”, pois, de acordo com Nora (1993), em um filme, a consciência da ruptura com o passado confunde-se com o desejo por uma memória valorizada em detrimento de outra desprezada. O historiador francês ressalta que não disponibilizamos mais de meios de memórias, e sim de locais que representam um passado. Por isso, neste estudo, analisaremos a arte cinematográfica que trata dos atentados de 11 de setembro como “lugares de memória”, a fim de buscarmos compreensões que representem tal acontecimento em uma “cultura da memória”. No caso, em uma “cultura da memória” norte-americana.

Acreditamos que a junção de tais pensamentos pode abrir caminhos para que possamos refletir acerca da relação entre passado e presente, tendo a memória como fio condutor entre esses tempos. Para realizar semelhante percurso, também vamos nos apropriar das discussões feitas por Andreas Huyssen (2000), assim como do conceito de trauma, elaborado por Márcio Seligmann-Silva ao discorrer sobre os acontecimentos do dia 11 de setembro de 2001:

[...] toda a paranoia e repetição (traumática) das imagens desrealizadas do choque que abalou o mundo, verdadeiras *Deckerinnerungen* (recordações encobridoras) dos verdadeiros traumas – servem para manter a fachada de uma sociedade que guarda a sua “realidade” como um segredo (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 74).

Figura 1 – As Torres Gêmeas do *World Trade Center* durante o ataque terrorista de 11 de setembro de 2001, em Nova York



Fonte: Brad Rickerby/Reuters/VEJA

O conceito de “cultura da memória” faz-se necessário para que possamos refletir sobre os objetivos deste trabalho. Tal conceito aparece pela primeira vez em *Seduzidos pela Memória* (2000), de Huyssen. Na obra, o autor alemão suscita uma importante discussão acerca do consumo incessante de memória pelos indivíduos, que acontece de modo comercial e superficial. Para Huyssen, a comercialização em massa da nostalgia, a conservação de imagens via internet e a literatura memorialística significam um lado traumático da chamada “cultura da memória”, o qual instaura a musealização do mundo e a comercialização da memória pela indústria cultural do Ocidente.

Ainda que as imagens com contornos cinematográficos do atentado sejam bem conhecidas e que o choque de um avião contra uma das torres do *World Trade Center* tenha sido transmitido ao vivo pela televisão, podemos

observar que o episódio em si é abordado de maneira velada no cinema norte-americano. No entanto, no fatídico dia, repórteres designados por suas emissoras para a cobertura da tragédia nada conseguiam relatar: somente se desesperavam perante o fato, gritando descontrolados e ao vivo para todo o mundo. A transmissão das imagens era acompanhada por uma tarja explicativa na tela, informando que se tratava de “imagens reais”, explicação cuja ausência poderia confundir o telespectador. Nos dias e nas semanas seguintes, inúmeras reportagens de revistas, jornais e redes de televisão apontavam semelhanças entre as imagens do atentado contra o *World Trade Center* e filmes-catástrofe. Nesse contexto caótico, o diretor norte-americano Robert Altman chegou a acusar publicamente Hollywood de ter inspirado os terroristas responsáveis pelo atentado³. Em entrevista ao jornal *O Globo*, disse que “ninguém jamais pensaria em cometer uma atrocidade destas se não tivesse visto algo parecido num filme, ensinamos como fazer a coisa”.⁴ Tendo tais questões em vista, buscaremos compreender a representação do 11 de setembro no cinema norte-americano, com base em conceitos relacionados à memória.

Neste capítulo, serão apresentados o tema da pesquisa, seus problemas, a justificativa que contempla esta tese, além dos objetivos e da metodologia que norteiam o estudo.

³ Ivan Sant’anna, em seu livro *Plano de ataque: a história dos voos de 11 de setembro* aborda que os instrutores dos sequestradores dos aviões do dia 11 de setembro, viam filmes norte-americanos para exemplificar suas falas de como agirem. “Em suas palestras, KMS mostrou o comportamento dos tripulantes durante os voos. [...] KSM exibiu fitas de vídeo, com ficções de Hollywood sobre sequestros aéreos. Durante as sessões, KSM parava e voltava as fitas, comentando as falhas de segurança a bordo dos aviões” (SANT’ANNA, 2006, p. 88)

⁴ A íntegra da entrevista está disponível em <<http://www.observatoriodaimrensa.com.br/artigos/asp241020013.htm>>. Acesso em: 18 fev. 2016.

Figura 2 – Momento após a colisão na torre sul do *World Trade Center*.



Fonte: Robert Clark/Aurora/AP/Veja. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/multimedia/galeria-fotos/nova-york-11-de-setembro-de-2001/>>. Acesso em: 3 nov. 2015.

1.1 Um voo panorâmico: 11 de setembro de 2001

As primeiras horas da manhã na cidade de Nova York, nos Estados Unidos, costumam ser agitadas por conta da numerosa população.⁵ No entanto, no dia 11 de setembro de 2001, não seria a multidão de transeuntes que chamaria a atenção, e sim um acontecimento que marcou a memória de milhões de pessoas e entrou para a história norte-americana e mundial. Emissoras de televisão de todo o mundo noticiavam, em tempo real, o que estava ocorrendo. Alguém havia desafiado a principal potência mundial e

⁵ No ano de 2001, mais de oito milhões de pessoas viviam em Nova York. Esse número refere-se ao censo feito em 2000.

destruiu certamente um dos seus símbolos de poder econômico: as Torres Gêmeas do complexo *World Trade Center*⁶ (WTC), de Nova York.

Não era ficção, era realidade. As imagens dos aviões que abateram as torres circulavam sem cessar pelos canais, e todos estavam estupefatos diante do que viam e em dúvidas com o que estava acontecendo. A narrativa do que aconteceu naquela manhã de 11 de setembro de 2001 deve remeter o leitor àquele fatídico dia. Onde estava? Quando soube do que ocorrera nos Estados Unidos? Assistiu às transmissões ao vivo?

Os Estados Unidos nunca haviam passado por uma situação semelhante, ainda que alguns cientistas políticos fizessem comparações com *Pearl Harbor*. Acreditamos que essa analogia não condiz com que ocorreu no dia 11 de setembro, pois o contexto era completamente diferente. Quando o exército japonês atacou a base naval norte-americana, em 1941, a Segunda Guerra Mundial já estava instaurada. Assim, mesmo que os Estados Unidos ainda não fizessem parte do conflito assumidamente, a guerra era uma realidade. Além disso, os ataques a *Pearl Harbor* não foram contra civis diretamente. Como Habermas afirma,

[...] se o ataque terrorista de 11 de setembro deve constituir uma ruptura na história mundial, como muitos julgam, então ele deve ser capaz de suportar uma comparação com outros acontecimentos de impacto histórico. Nesse caso, a comparação não deve ser feita com Pearl Harbor, mas com os desdobramentos de agosto de 1914 (2004, p. 38).

⁶ *World Trade Center* era um complexo de sete edifícios. Os mais altos, com 110 andares, eram as Torres Gêmeas, distinguidas por Torre Norte e Torre Sul. O WTC foi inaugurado em 1973.

O teórico alemão remete ao período de incertezas que antecedeu a Primeira Guerra Mundial e sua semelhança com o início de uma instabilidade entre Ocidente e Oriente, criada pelos ataques de 11 de setembro. E, “talvez, e o que é ainda mais perturbador, entre Estados Unidos e a Europa”, na compreensão de Habermas (2004, p. 62). Já o jornalista e cientista social Demétrio Magnoli postula que “o atentado, em si mesmo, constituiu um novo degrau de uma escalada que se iniciara dez anos antes, na primeira Guerra do Golfo” (2008, p. 46).

São inúmeras as comparações dos porquês dos atentados e de suas referências. Um agravante, porém, é incontestável: aviões comerciais lotados de civis foram sequestrados e utilizados como arma letal para os ataques. Outra característica marcante é que tudo foi transmitido em tempo real para o mundo inteiro. Como questiona Derrida em uma entrevista, “o que teria sido o ‘11 de setembro’ sem a televisão?”. De fato, talvez suas proporções fossem bem menores (2004, p. 118).

Quem estuda Relações Internacionais, Ciência Política ou tem um conhecimento geral sobre os conflitos dos Estados Unidos deve saber que seus vínculos com alguns países não são nada amistosos. Antes dos atentados de 11 de setembro, a história norte-americana registra diversos momentos de tensão e de hostilidades, que não pretendemos analisar e/ou julgar aqui. Contudo, algumas informações devem ser consideradas para entendermos o contexto que pode ter influenciado os atentados do dia 11 de setembro de 2001.

Os ataques foram articulados e realizados por terroristas de uma organização islâmica, a Al-Qaeda⁷ (A Base), liderada na época por Osama Bin Laden, que recebeu treinamento de guerra dos próprios Estados Unidos para atuar contra a antiga União Soviética durante a Guerra Fria (1945-1991). No total, dezenove sequestradores dividiram-se entre quatro aeronaves, que foram controladas e sequestradas. Todos os aviões eram de companhias nacionais e

⁷ Organização fundamentalista islâmica que visa a diminuir a influência não islâmica na sua cultura.

partiam das cidades norte-americanas de Newark, Boston e Washington, com destino a São Francisco e Los Angeles.

Como se percebe, as escolhas dos voos foram estratégicas, pois as distâncias são bem grandes. Todas as cidades de partida se localizam na Costa Leste dos Estados Unidos, ao passo que os destinos ficam na ponta Oeste do país. Desse modo, os aviões estavam com os tanques cheios, com combustível suficiente para percorrer quase todo o território norte-americano, de um extremo a outro.

Dois aviões tinham como alvo as Torres Gêmeas, o terceiro mirava o Pentágono, e o quarto, abatido em um campo próximo à cidade de Shanksville, na Pensilvânia, supostamente se chocaria contra a sede do governo, a Casa Branca. Diante da tragédia, ninguém conseguia acreditar que os aviões estavam colidindo com as torres, nem tampouco que causariam tamanha destruição. As torres desmoronaram totalmente em menos de duas horas, e prédios vizinhos também foram arrasados. Não houve sobreviventes nos voos, e mais de 3 mil pessoas perderam a vida nos ataques.

Pode-se supor que o planejamento dos atentados teve início em 1993, com outro ataque terrorista a umas das torres do *World Trade Center*. Ramzi Ahmed Yousef, também conhecido como o Químico, desembarcou nos Estados Unidos em 1992, como refugiado político, fugindo da perseguição de Saddam Hussein. Como o presidente iraquiano era considerado inimigo número um dos Estados Unidos na época, Yousef conseguiu um visto de permanência no país e, conseqüentemente, liberdade total para planejar seu ataque junto com Omar Abdel Rahman, o Sheik Cego, dentro do próprio território norte-americano. Ao lado de mais três homens, o Químico organizou e realizou, em 26 de fevereiro de 1993, o primeiro atentado contra o WTC. Yousef deixou no estacionamento de uma das torres, perto de um dos pilares de sustentação do prédio, uma van carregada de nitrato de amônia, nitroglicerina e óleo diesel: uma carga mortal.

Por sorte, a explosão do carro-bomba causou estragos menores do que se imaginava, alcançando sete andares acima do estacionamento.

Os danos ficaram muito aquém das previsões mais pessimistas de Ramzi Yousef. Ou ele não calculara bem a resistência do Trade Center, ou, mais provavelmente, O Químico não era tão talentoso, em suas alquimias, quanto seu apelido fazia crer (SANT'ANNA, 2006, p. 42).

No total, houve seis mortes e 1.040 feridos. Yousef, Rahman e mais oito comparsas estão presos desde 1995 na *ADX Supermax prison*, também conhecida como *Alcatraz das Rockis*⁸, uma prisão de segurança máxima em Florence, no Colorado.

Porém, ataques desse tipo não são novidade. Muito menos contra os Estados Unidos. Meihy lembra que,

Basicamente, o ano de 1983 pode ser considerado essencial, pois foi quando se iniciou um novo modelo de ataque suicida, destruindo embaixadas, pontos representativos do poder, prédios, sedes governamentais, que reflete o ódio e o alcance agressivo de países antes vistos como dóceis ou submissos. No dia 18 de abril daquele ano, inaugurando uma série de atentados, em Beirute, no Líbano, um ataque suicida em carro-bomba atacou a embaixada norte-americana, matando 63 pessoas. Em seguida, também em Beirute, matou 241 marines norte-americanos e, em sequência imediata, mais uma bomba eliminou 58 soldados franceses que patrulhavam a cidade no lado oeste (2005, p. 9).

Em 2002, o então presidente Bush e o congresso do país estabeleceram por lei a *The National Commission on Terrorist Attacks Upon The United*

⁸ O apelido da prisão *ADX Supermax prison* faz referência à lendária prisão norte-americana *Alcatraz* (1934-1963) e às montanhas rochosas que cruzam o estado do Colorado.

*States*⁹, também conhecida como *The 9/11 Commission*. Essa comissão teria como finalidade estudar as causas e consequências dos ataques terroristas que aconteceram no dia 11 de setembro de 2001. Depois de três anos de estudo, a fim de esclarecer o que aconteceu naquela manhã, todos os resultados foram publicados em um livro, intitulado *The 9/11 Commission Report* (KEAN, 2004). Entretanto, o relatório não forneceu respostas para inúmeras perguntas, que ficaram sem resolução. Por exemplo, os familiares das vítimas dos atentados queriam esclarecimentos sobre responsabilidades por parte dos órgãos competentes, mas não houve atribuições por parte das autoridades.

O livro *The 9/11 Commission Report* (KEAN, 2004) apresenta uma escrita literária e até poderia servir de roteiro de cinema, em virtude de elementos de narrativa ficcional. Talvez o próprio relatório já tenha sido escrito assim para tornar-se livro, ficando mais acessível à população em geral. No primeiro parágrafo da Introdução, notamos um perfeito exemplo de uma frase narrativa, com a presença do tempo, do espaço e das personagens da história prestes a ser contada:

Terça-feira, 11 de setembro de 2001, temperatura agradável e quase nenhuma nuvem na costa leste norte-americana. Milhões de pessoas se dirigiam ao trabalho. Algumas iriam em direção às Torres Gêmeas, símbolo do complexo do *World Trade Center*. (2004, p. 1, tradução nossa).¹⁰

Todos que morreram ou sobreviveram após a manhã de 11 de setembro podem ser vistos não só como personagens, mas também como heróis no *The*

⁹ A Comissão Nacional sobre Atentados Terroristas contra os Estados Unidos.

¹⁰ Tuesday, september 11, 2001, dawned temperature and nearly cloudless in the eastern United States. Millions of men and women readied themselves for work. Some made their way to Twins Towers, the signature structures of the World Trade Center.

Commission Report (KEAN, 2004). O primeiro capítulo traz uma descrição detalhada dos fatos, desde o momento da decolagem dos aviões até os alvos atingidos, e trata os passageiros do voo United 93 como destemidos que lutam bravamente contra seu algoz. Numa tentativa de impedir que seu avião tenha o mesmo destino dos outros três sequestrados naquela manhã, os passageiros traçam um plano para retomar o controle da aeronave, o que levaria a uma queda. O objetivo de Jarrah, o sequestrador que fazia as vezes de piloto, “era bater o avião em um dos símbolos da República dos Estados Unidos: o Capitólio ou a Casa Branca. Ele foi derrotado pelos atentos e desarmados passageiros do United 93”¹¹, como narra Kean (2004, p. 14, tradução nossa).

Enfim, o conteúdo apresentado pela comissão não atribui responsabilidades exatas, somente levanta alguns questionamentos aos governos de Bill Clinton e George W. Bush, porém de maneira vaga e aleatória. Conclui recomendando uma reformulação nas agências de inteligência do governo, FBI (*Federal Bureau of Investigation*) e CIA (*Central Intelligence Agency*), por terem demonstrado diversos erros na defesa da pátria.

Cabe lembrar outro ponto fulcral dos atentados: eles foram o estopim para alavancar a política articulada pela administração Bush denominada “guerra ao terror”. Como se sabe, o termo guerra é carregado de muito simbolismo para o povo norte-americano e utilizado com bastante frequência ao longo de sua história. Ainda que empregada usualmente para referir-se a divergências ou beligerâncias, a palavra foi também tomada como recurso retórico para caracterizar políticas utilizadas em tempos de crise.

A iniciativa da “guerra ao terror” provocou duas guerras em resposta aos ataques de 11 de setembro: uma contra o Afeganistão e outra contra o Iraque. A imprensa dos Estados Unidos interpretou tais ações pelo ponto de vista da luta “do bem contra o mal”, na medida em que o país tinha sido ferido em sua mais profunda autoestima. Os atentados produziram três tipos de efeitos, como menciona Ramonet, a saber, “destruição material, impacto simbólico e grande

¹¹ Jarrah’s objective was to crash his airliner into symbols of the American Republic, the Capitol or the White House. He was defeated by the alerted, unarmed passengers of United 93”.

choque na mídia” (2003). Ainda assim, a invasão do Iraque não era compreendida pela maioria dos norte-americanos e pela população mundial, já que o país do Oriente Médio não tinha relação alguma com os responsáveis pelos atentados. Apesar disso, quem levantava a voz sofria represálias, como o grupo country *Dixie chicks*¹² e uma de suas vocalistas, que em um show em Londres afirmou que sentia vergonha por ter nascido no Texas, o mesmo estado do presidente Bush, uma alusão ao seu posicionamento contra a Guerra do Iraque. Depois do episódio, as integrantes da banda passaram a receber ameaças de morte, e suas músicas foram banidas das rádios.

O governo Bush alegava que a intervenção militar no Iraque era uma estratégia de ação preventiva, já que supostamente Saddam Hussein teria planos de desenvolver armas nucleares de destruição de massa, que possivelmente entregaria a Bin Laden, seu aliado. Embora nenhuma dessas sustentações tenha sido comprovada, o governo norte-americano ratificou o envio de forças militares, embasando sua decisão nas supostas ameaças e não em uma resposta aos ataques do 11 de setembro. Assim, os Estados Unidos escolhiam seus inimigos segundo interesses geopolíticos e econômicos.

De acordo com Chomsky¹³ (2002, p. 48), os Estados Unidos são o “Estado líder do terrorismo”, por conta de condutas violentas contra diversos países. Os atos contra a Nicarágua ilustram bem a afirmativa de Chomsky. A Corte Mundial ordenou que os Estados Unidos se retratassem perante os atos cometidos contra a Nicarágua na década de 1980. Porém, em vez de retratação, o governo norte-americano ordenou novos ataques, e nada foi feito a favor do país da América Central. Existem outros exemplos de investidas violentas dos Estados Unidos, como o apoio militar e financeiro ao golpe de

¹² Documentário *Dixie Chicks: shut up and sing* (Barbara Kopple, Cecilia Peck, 2006) mostra desde a fala da vocalista Natalie Maines, em Londres e seus desdobramentos.

¹³ Noam Chomsky é norte-americano, linguista, filósofo e ativista político, além de crítico frequente da política externa do próprio país. Em seu livro *11 de setembro* (2005), encontramos diversos exemplos de casos violentos dos Estados Unidos contra países pobres que não são expostos, “não são estudados, não se lê sobre eles, não se pensa neles, ninguém escreve sobre eles. Simplesmente não nos é permitido pensar neles e, se concordamos com isso, é por opção nossa” (CHOMSKY, 2005, p. 105).

Estado no Chile, em 1973, ou a destruição da empresa farmacêutica Al-Shifa, no Sudão, em 1998. Entretanto, atos violentos praticados pelos Estados Unidos na América Central, na América do Sul, na África do Sul ou no Oriente Médio não são tratados como terrorismo,

[...] figuram como “antiterrorismo”, ou como uma “guerra justa”. E o princípio é que, quando alguém pratica o terrorismo contra nós [americanos] ou contra nossos aliados, isso é terrorismo, mas quando nós ou nossos aliados o praticamos contra outros, talvez um terrorismo muito pior, isso não é terrorismo, é antiterrorismo ou guerra justa (CHOMSKY, 2005, p. 78).

A maioria das pessoas não sabe o que se passou em 11 de setembro de 1973, pois o Chile não tem um apelo universal tão forte e também porque não abrange uma cultura midiática que atenta para a globalização. Em contrapartida, por que os atentados de 11 de setembro de 2001 foram tão debatidos e exibidos? Em primeiro lugar, podemos pensar, pelo seu alvo: uma superpotência mundial, uma nação hegemônica. Em segundo, pela origem dos ataques, isto é, países subdesenvolvidos do Oriente, como o Afeganistão. Os Estados Unidos sempre receberam ameaças verbais e veladas de diversos países, mas apenas em 2001 houve a concretização de uma delas.

Baudrillard explica que

[...] esse confronto só pode ser compreendido à luz da obrigação simbólica. Para compreender o ódio do resto do mundo em relação ao Ocidente, é preciso inverter todas as perspectivas. Não se trata do ódio daqueles de quem tudo se tomou e a quem se deu tudo sem que pudessem retribuir. Não é, portanto, o ódio dos despossuídos e dos explorados, mas o dos humilhados. O terrorismo do 11 de setembro responde justamente a isso: humilhação contra humilhação. (2007, p. 63)

Caracterizar os Estados Unidos como “vítimas inocentes” seria ignorar todo um passado não muito distante (CHOMSKY, 2005). Porém, os ataques de 11 de setembro não são crimes justificáveis e entendemos que não se relacionam com a globalização econômica, com o avanço das tecnologias ou com o capitalismo desenfreado que culturalmente remete ao povo norte-americano, nem um resultado direto da política do país.

1.2 11 de setembro não é Hollywood

A indústria cinematográfica norte-americana sempre explorou narrativas que romanceiam atos terroristas, ataques suicidas, homens-bomba e/ou guerras, obviamente que de diferentes perspectivas. Existe uma gama de filmes cujo foco central gravita em torno de assassinatos, sequestros e/ou atentados. Entretanto, é inegável que o 11 de setembro de 2001 é um divisor de águas no que diz respeito a esse assunto tão polêmico e, por vezes, duvidoso.

Os atentados nas cidades de Nova York e Washington possivelmente sejam os acontecimentos mais relevantes vivenciados na era da informação. No século XX, podemos pensar na conquista da Lua pelo homem, em algum campeonato esportivo, em eleições presidenciais marcantes, no entanto, depois do 11 de setembro, o patamar mudou. Quem não acompanhou o momento exato da tragédia pôde acessar toda uma sorte de imagens disponíveis na internet ou gravadas de celulares, por cidadãos que estavam nos arredores do fato, sendo um diferencial da época com o imediatismo da informação.

As imagens dos atentados rodaram o mundo e, no dia seguinte, estamparam milhares de capas de jornais e de revistas (Figura 2). Há uma quantidade significativa de vídeos captados por pessoas que presenciaram os

desdobramentos *in loco*. Muitas utilizaram “as tecnologias do audiovisual sem que, necessariamente, tenham se apropriado dos anos de conhecimento acumulados no desenvolvimento de um modelo estético-narrativo”, e filmaram os acontecimentos, sem que o conteúdo precisasse de explicações, já que todos sabiam do que se tratava (ROSSINI; TIETZMANN, 2012, p. 70). Existe uma imagem marcante, que sempre vem à mente no episódio dos atentados: as Torres Gêmeas em chamas, prestes a ruir, as mesmas Torres Gêmeas que, pela própria magnitude, simbolizavam o poder econômico dos Estados Unidos perante o restante do mundo, “ao mesmo tempo objeto arquitetônico e objeto simbólico” (BAUDRILLARD, 2007, p. 16).

Figura 3 – Algumas capas de jornais e revistas nos dias seguintes aos atentados de 11 de setembro



Fonte: September 11 News. Disponível em: <<http://www.september11news.com/>>. Acesso: 4 ago 2015.

Elaboração: Marília Régio

Notamos que, para os norte-americanos, os atentados se tornaram algo intolerável de ser visto ou falado abertamente. Imagens das Torres Gêmeas foram apagadas digitalmente de filmes, como no caso de o *Homem-Aranha* (*Spider-man*, Sam Raimi, 2002), cujo trailer apresentava o super-herói prendendo um helicóptero cheio de ladrões em uma gigantesca teia situada entre as duas torres do *World Trade Center*. O pôster de divulgação do longa-metragem (Figura 3) também foi retirado de circulação, pois o reflexo das torres do *World Trade Center* aparecia nos olhos do Homem-Aranha. Na época, em seriados norte-americanos, os temas relacionados com terrorismo também deviam ser evitados.

Figura 4 – Pôster retirado de circulação de *Homem-Aranha* (2002)



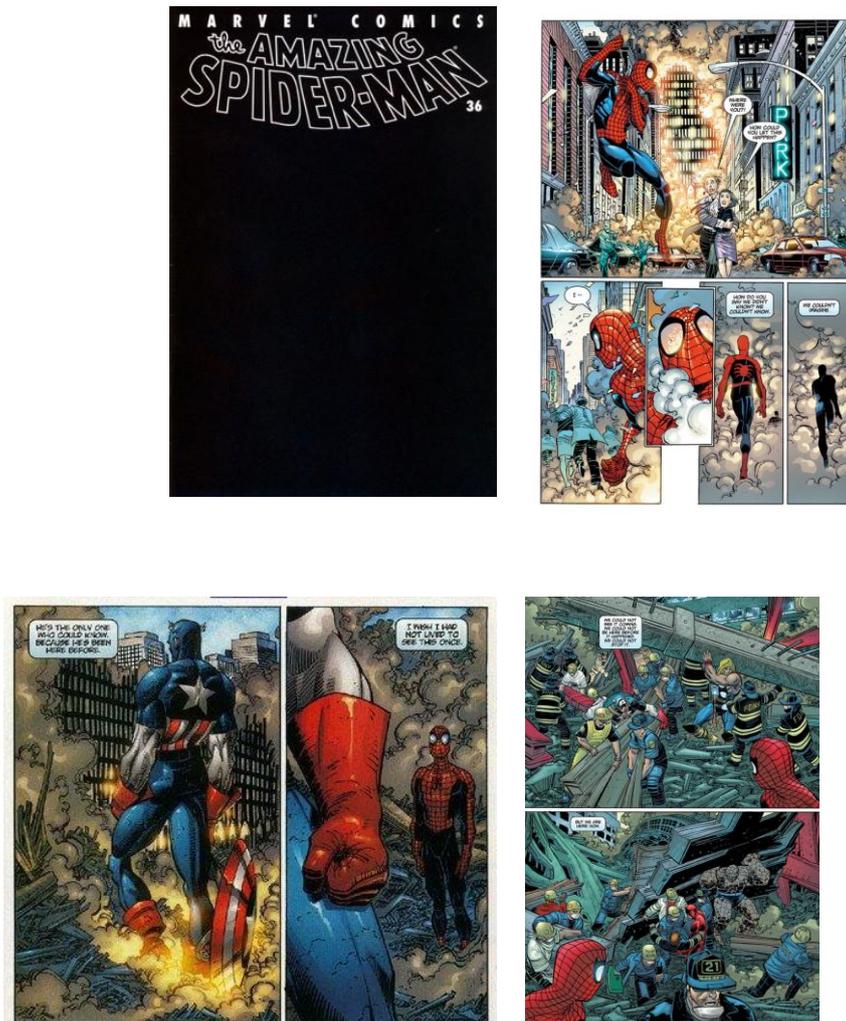
Fonte: site Adoro Cinema. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-29007/fotos/detalhe/?cmediafile=19909065>>. Acesso em: 9 fev 2017.

Ainda que o cinema tenha fugido de uma abordagem mais direta sobre o assunto, a indústria cultural norte-americana não poderia silenciar ou ficar sem expor seu patriotismo, historicamente encarnado por personagens criadas pelas artes. Assim, deixando de lado o Homem-Aranha do filme, e abordaremos o das histórias em quadrinhos da Marvel.

Lançado em outubro de 2001, o 36º volume de *Amazing Spider-Man* é ambientado nos atentados e, de acordo com nossa pesquisa, trata-se da primeira tentativa artística de expressar algum pensamento mais crítico sobre o assunto produzida em solo norte-americano. A revista de vinte páginas tem como cenário a própria cidade de Nova York, após os ataques terroristas. A história escrita pelo roteirista norte-americano Michael Straczynski revela, desde as primeiras páginas do HQ, a impossibilidade do povo norte-americano de compreender o acontecimento. Por trás das falas das personagens, Straczynski defende que, como o ato não poderia ser entendido por uma mente sã, não poderia ter sido previsto, já que beira o desumano. Somente um ser maligno seria capaz de tamanha crueldade. Nos quadros seguintes, outros personagens da Marvel se unem às pessoas comuns, trabalhando nos escombros das torres para auxiliar em resgates. O curioso é que vilões de outras histórias também se juntam ao mutirão, numa tentativa de demonstrar que todos são um só país.

Um personagem que merece destaque particular nessa história é o Capitão América. Quando o Homem-Aranha pergunta como deve reagir para o super-herói símbolo dos Estados Unidos, que já presenciou na carne o horror de muitas guerras, não obtém uma resposta. Para a surpresa de todos, nem o Capitão América sabe como lidar com a tragédia. A história termina com a aliança entre homens/mulheres comuns e super-heróis/vilões, e com o apelo para a união da nação norte-americana em meio à catástrofe que nunca será esquecida. E, naturalmente, com um Homem-Aranha perplexo com a situação, pois quem seria capaz de uma atrocidade daquelas com pessoas inocentes? E por quê? Perguntas essas replicadas incessantemente por milhares de pessoas.

Figura 5 – Trechos do HQ *The Amazing Spider-Man* (2001)



Fonte: Marvel Comic Store. Disponível em: <<https://comicstore.marvel.com/Amazing-Spider-Man-Vol-2-36/digital-comic/25244>>. Acesso em: 4 ago 2015.

Mediadora de lembranças, a mídia assume uma postura de lugar para admissíveis memórias que reacendem a compreensão de alguns acontecimentos. O cinema de reconstituição histórica, como no caso de alguns filmes que retratam os atentados de 11 de setembro, pode funcionar como um espaço de conhecimento sobre o passado de uma nação. Porém, diversas obras não abordam diretamente os ataques de 2001, apenas utilizam os atentados como pano de fundo em sua narrativa, instigando interpretações variadas do que ocorreu naquela manhã nos Estados Unidos e dos porquês.

Como se pode constatar, o episódio é ainda relativamente recente na história dos Estados Unidos, e explorado de maneira discreta pela indústria cinematográfica, em particular por Hollywood. Poucos filmes abordam como temática os atentados de 11 de setembro e, quando o fazem, ora focam no sofrimento e nas perdas dos personagens, ora nas entrelinhas. Podemos ilustrar isso com uma cena no final do filme *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005) que mostra o personagem Bruce Wayne, junto com o seu mordomo, Alfred, nas ruínas da mansão destruída pelo vilão da história. Wayne fala que irá reconstruir a propriedade como era antes, “tijolo por tijolo”, fazendo uma referência simbólica ao Marco Zero.¹⁴

Com a pesquisa, verificamos que existe uma dificuldade de produções norte-americanas representarem esse momento da história do país, mesmo que a indústria seja conhecida mundialmente por suas obras espetaculares e cheias de ação. As cenas das torres sucumbindo, transmitidas ao vivo pela televisão, evocavam filmes de catástrofe bastante conhecidos do cinema, com direito a ataques de inimigos, desastres e tragédias. O cenário exibido, principalmente em Nova York, parecia compor um mundo fictício de filmes de Hollywood. Por isso, muitas pessoas se perguntavam se já não tinham assistido a cenas semelhantes em filmes sobre ameaças terroristas e órgãos do governo norte-americano. Diante desse estranho *déjà-vu*, torna-se quase inevitável a lembrança de filmes como *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) ou *Inferno na torre* (*The Tearing inferno*, Irwin Allen, John Guillermin, 1974), por exemplo. Realidade e fantasia, história e ficção mesclavam-se em algo surreal, evasivo e, concomitantemente, familiar e novo. A sensação de “conhecimento” do que estava acontecendo por meio da ficção aponta para algo mais significativo, como uma reserva de ansiedades pré-existentes que já foram refletidas na cinematografia da sociedade norte-americana e que, talvez, tenham encontrado uma válvula de escape naquele dia. Zizek (2003, p. 30) observa uma “representação libidinal” em relação aos Estados Unidos perante o ataque, já que muitos filmes hollywoodianos, como mencionado, apresentam ataques terroristas como foco de suas narrativas.

¹⁴ Chama-se de Marco Zero, ou *Ground Zero*, o local em que estavam situadas as torres destruídas do *World Trade Center*.

A fim de entender como as Torres Gêmeas do antigo *World Trade Center* já eram referenciadas nas produções de cinema e audiovisuais, é necessário relacionar alguns filmes e séries que as representavam e proceder com o recorte de planos em que elas se encontram. Superproduções de tema apocalíptico dos anos 1990, como o já citado *Independence Day* e *Impacto profundo* (*Deep Impact*, Mimi Leder, 1998) mostram as Torres Gêmeas em contexto de destruição. O filme de Leder, narra o mundo prestes a ser atingido por um cometa gigante. E como uma parte dele cai no mar, próximo a Manhattan, é formando um supertsunami que arrasa a costa do país, levando a destruição até mesmo das torres.

Figura 6 – Plano geral com as Torres Gêmeas em *Independence Day* (1996)



Fonte: <http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/8-filmes-em-que-as-torres-gemeas-aparecem/>

Na figura acima, o recorte do plano geral mostra o espaço pequeno ocupado pelas torres minimizado pela presença da nave gigante que passa sobre a ponte que liga Manhattan a Nova Iorque, criando o efeito de imensidão da nave, sinônimo de perigo representado. Isso traz a tona o assunto de medo coletivo, em virtude da repercussão que ele pode causar nas pessoas.

Figura 7 – Frame da abertura da série *Friends* (1994-2004)



Fonte: DVD

Ao longo das sete primeiras temporadas de *Friends*, as Torres Gêmeas apareciam com frequência nos takes panorâmicos que eram inseridos em meio à trama, as temporadas da série sempre estreavam em setembro, e a oitava temporada teve início apenas 16 dias após o ataque às Torres Gêmeas. Depois dos ataques, não só os produtores passaram a evitar incluir imagens de Nova York na edição, como o terceiro episódio da oitava temporada precisou ter cenas regravadas em virtude do drama que a cidade e o país viviam. As cenas retiradas do episódio eram de uma sequência que se passavam no aeroporto, no momento em que o casal¹⁵ Chandler e Mônica se prepara para embarcar. Na história, o casal brincava com os seguranças do aeroporto ironizando a presença de bombas em suas malas. Como as cenas iriam ao ar após 11 de setembro, elas foram retiradas do episódio em respeito aos acontecimentos. A filmagem original só foi disponibilizada mais tarde, na forma de uma espécie de errata.

¹⁵ A série *Friends* é centrada em seis amigos, três homens e três mulheres. Rachel – Jennifer Aniston, Ross – David Schwimmer, Joey – Matt LeBlanc, Phoebe – Lisa Kudrow, Chandler – Matthew Perry e Monica – Courteney Cox. Chandler e Monica formam um dos casais da série.

Figura 8– Plano *contra-plongée* em *Esqueceram de mim 2: perdido em Nova Iorque* (1992)

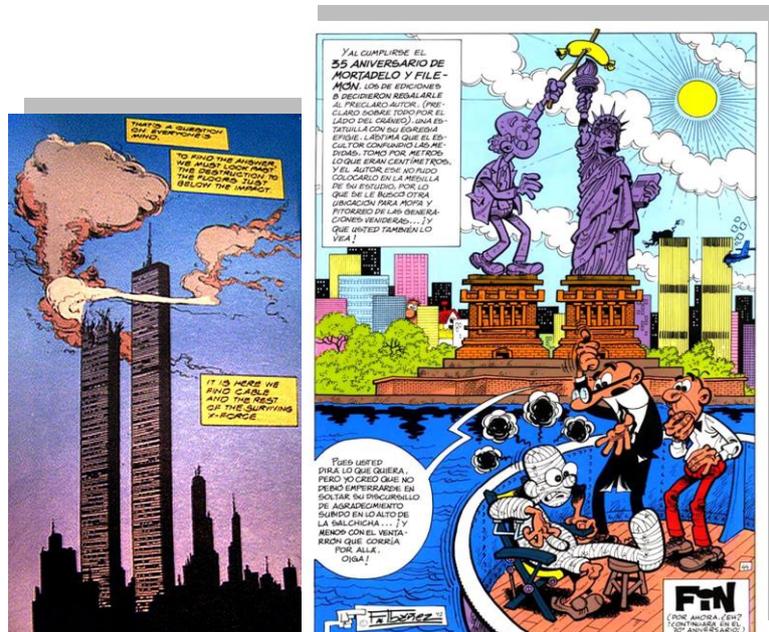


Fonte: <http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/8-filmes-em-que-as-torres-gemeas-aparecem/>

Na figura 8 constatamos uma imagem bem diferente das demais, filme *Esqueceram de mim 2* (*Home alone 2: lost in New York*, Chris Columbus, 1992), provoca um efeito diferente, pois produz um ponto de vista do espectador, ou seja, cria-se o efeito do que o público está projetando, vendo a cena de baixo para cima. O plano *contra-plongée* cria a imensidão do *World Trade Center*, deixando o personagem perplexo com seu tamanho, afetando, portanto, a maneira com que o espectador lida com essas representações.

A título de curiosidade, cabe lembrar que, anos antes dos ataques às Torres Gêmeas, algumas histórias em quadrinhos mostravam aviões colidindo contra elas, como é possível verificar na Figura 9.

Figura 9 – HQs que retratam a queda das Torres Gêmeas do *World Trade Center*. Na seqüência: *Homem-Aranha* (1991), *Mortadelo e Salaminho: o 35º aniversário* (1993) e *A Mulher-Maravilha* (1986).



Fonte: Site Toca do Calango. Disponível em: <<http://calango74.blogspot.com.br/2015/06/10-ocasioes-em-que-os-quadrinhos.html>>. Acesso em: 20 out. 2015.

Observamos algumas produções cinematográficas, audiovisuais e gráficas que já mencionavam as Torres Gêmeas do *World Trade Center* de formas diferentes. Por meio da articulação das imagens, há produções que provocaram destruição, evocavam aspectos desejáveis da cultura norte-

americana ou projetavam medo, em suma, já enalteciam o símbolo de poder implicado na representação desses edifícios.

Os filmes que apresentam algum enfoque relacionado ao 11 de setembro não mostram as torres caindo de maneira direta.¹⁶ Em vez disso, normalmente exibem imagens das sombras das torres desmoronando ou dos aviões no momento da colisão. Desse modo, podemos pensar que o Marco Zero funciona como um símbolo cultural ou temporal, algo que beira o sagrado, remetendo diretamente a Platão e seu mito da caverna: já vimos o real, e sua representação das ideias só pode ocorrer por meio de sombras e símbolos.

Inúmeras interrogações foram levantadas com o propósito de esclarecer possíveis causas para tamanha tragédia. Incontestavelmente o cinema, que se baseia muitas vezes em fatos históricos, apresenta-se como um instrumento valioso para o cumprimento dessa tarefa. A sétima arte oferece uma oportunidade de discussão de novas abordagens do passado, sob diferentes ângulos, contribuindo assim para uma reavaliação da história.

Passados mais de quinze anos desde os atentados, apenas dois projetos¹⁷ cinematográficos focaram diretamente nos sequestros dos aviões comerciais, o que resultou na queda das Torres Gêmeas, no ataque ao Pentágono e na malsucedida suposta tentativa de uma das aeronaves atingir a Casa Branca. *As Torres Gêmeas (World Trade Center, 2006)*, de Oliver Stone, e *Voo United 93 (United 93, 2006)*, de Paul Greengrass, são os filmes que centralizam suas tramas nos atentados. Não obstante, as duas obras também mostram o lado heroico da tragédia, resgatando alguns princípios e sentimentos outrora perdidos em meio à imensurável sensação de desconfiança e medo.

O longa-metragem de Stone, *As Torres Gêmeas (2006)*, narra o trabalho dos policiais que conseguiram sobreviver aos escombros das torres, ao passo

¹⁶ Cabe ressaltar que esta pesquisa analisa longas-metragens de ficção. Existem inúmeros documentários que mostram imagens das torres caindo, como o curta-metragem dirigido por Alejandro González Iñárritu e presente na coletânea 11'09''01.

¹⁷ Embora esse número se refira ao cinema norte-americano, também não existem muitas produções de outros países que abordem o tema dos atentados do 11 de setembro de 2001 de maneira direta. O levantamento dos filmes continua em processo.

que *Voo United 93* (Paul Greengrass, 2006) relata o suposto contra-ataque dos passageiros aos terroristas, o que levou o avião a cair no meio da Pensilvânia, sem atingir o alvo pretendido. Além desses filmes, encontramos tramas marginais que apenas tateiam o assunto, como *A última noite* (*25th hour*, 2002), de Spike Lee, uma das primeiras obras a narrar com o silêncio o vazio aberto em Manhattan e em seus moradores. Depois foram lançados os dramas *Reine sobre mim* (*Reign over me*, Mike Binder, 2007), *Lembranças* (*Remember me*, Allen Coulter, 2010), *Tão forte e tão perto* (*Extremely loud & Incredibly close*, Stephen Daldry, 2011), entre outros, que abordam de maneira discreta o acontecimento, transpondo para as personagens angústias e traumas referentes à tragédia de 11 de setembro.

O cinema abrange um dispositivo de criação do nosso mundo, por meio de dissensos de elos determinados sobre o 11 de setembro. Verificamos alguns desses aspectos no filme documentário *Fahrenheit 11 de setembro* (*Fahrenheit 09/11*, 2004), de Michel Moore, que retrata a homogeneização e manipulação com as quais os episódios da queda das Torres Gêmeas e a Guerra do Iraque vinham sendo abordados pelas ações da mídia norte-americana e conduzidos pela Casa Branca. O documentário cuja ácida crítica, que caracteriza a direção de Moore, incide sobre o governo do republicano George Walker Bush. Foi o segundo documentário produzido na história do cinema premiado com a Palma de Ouro em Cannes em 2004¹⁸. Outro filme que aguça rupturas sobre o 11 de setembro é a obra *Guerra ao terror* (*The hurt locker*), de 2008, da diretora Kathryn Bigelow. Lançado nos Estados Unidos 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), *British Academy of Film and Television Arts* - BAFTA (2010), o *Independent Spirit Awards* (2009) e também os festivais de Veneza (2009) e Seattle (2009). *A guerra é um vício*, é a epígrafe que abre a obra de Bigelow. O filme relata a vida de um grupo de soldados norte-

¹⁸ O primeiro a receber esse Prêmio foi em 1956, *The Silent World*, de Jacques Cousteau e Louis Malle, de 1955. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0361596/awards>>. Acesso em 2 jan 2017.

americanos que estão em batalha, na Guerra do Iraque, e estão a apenas 38 dias do retorno para casa. Em Bagdá, o grupo tem a difícil missão de enfrentar insurgentes que armam bombas pela capital iraquiana. É nesse espaço que se faz o filme, na verdade, não trata-se de um filme de sangue, muitos tiroteios, guerra no fronte, mas sim, de um drama, que circunda a vida desses homens que são também, jovens, que sonham em ter família; e faz com que o espectador se pergunta o significado da guerra.

Ainda que os atentados em Nova York não sejam tema central de filmes, as consequências e os desdobramentos são incessantemente explorados no cinema, do ponto de vista político, militar e, sobretudo, pelo abalo vivenciado. Uma produção que merece destaque é o filme *11'09"01 – 11 de setembro* (*11'09"01 – September 11, 2002*), resultado de uma compilação de onze curtas-metragens (cada um com onze minutos de duração) dirigidos por onze diretores¹⁹ de nacionalidades distintas. A obra é produzida pelo francês Alain Brigand, que convidou esses onze cineastas para contemplar diversas perspectivas sobre os eventos ocorridos em Nova York. Os curtas-metragens trazem os pontos de vista de cada diretor, exibindo desde comparações ao 11 de setembro de 1973 no Chile²⁰ (Ken Loach) até a dificuldade que uma professora iraniana tem ao tentar explicar os ataques aos seus alunos, refugiados afegãos (Samira Makhmalbaf).

Existem também alguns documentários, como os que serão citados nos próximos parágrafos, sobre os atentados de 11 de setembro que trazem um caráter experimental. Em geral, essas produções acolhem perspectivas de ausências da clareza e de incertezas, relacionando-se com múltiplas interpretações, distanciando-se da história que acabaria por dar um sentido único ao evento.

¹⁹ Os diretores que compõem o filme são: Youssef Chahine (Egito); Amos Gitaï (Israel); Alejandro González Iñárritu (México); Shohei Imamura (Japão); Claude Lelouch (França); Ken Loach (Reino Unido); Samira Makhmalbaf (Irã); Mira Nair (Índia); Idrissa Ouedraogo (Burkina Faso); Sean Penn (Estados Unidos); Danis Tanović (Bósnia-Herzegovina).

²⁰ Em 11 de setembro de 1973, o Chile sofreu um golpe de Estado, com a derrubada do regime democrático constitucional e do então presidente Salvador Allende. Durante o período de ditadura, Augusto Pinochet ocupou o poder.

O documentário dos irmãos franceses Jules e Gédéon Naudet é um exemplo de audiovisual de acontecimento. No dia do atentado, os dois estavam em Nova York, filmando o cotidiano de um grupo de bombeiros, quando o primeiro avião atingiu o *World Trade Center*. Assim que perceberam o que estava acontecendo, algo totalmente fora do normal, abandonaram o antigo projeto e começaram um novo, também com os bombeiros. Os cineastas acompanharam toda a movimentação do dia 11 e dos dias seguintes, do ponto de vista dos bombeiros, e lançaram o resultado um ano depois, na obra com o título *11/09 (09/11)*. Trata-se do primeiro filme com imagens profissionais capturadas no momento do choque dos aviões. Jules Naudet, em entrevista ao *Portal iG*, comenta: “quando vejo Gédéon, falo: filmei tudo! Porque achei que ele ficaria bravo se não tivesse filmado. Mas ele, que achou que eu não voltaria mais, me abraça. E eu choro por tudo o que passei e tudo o que vi naquela manhã” (2011).

Outras produções que também merecem destaque são os documentários que abordam teorias conspiratórias, como *Zeitgeist* (Peter Joseph, 2007) e o polêmico *Loose Change* (Dylan Avery, 2007), que teve mais três edições para chegar à sua versão final em 2009, *Loose Change 9/11: an american coup*. *Zeitgeist* está totalmente disponível na internet e foi sendo refeito à medida que surgiam mais informações sobre os atentados. Esse documentário traz imagens de pessoas que presenciaram o momento exato da tragédia, além de vozes incrédulas em relação aos ataques às torres. Há outros tantos documentários que questionam os porquês dos ataques, do ponto de vista de quem vivenciou os atentados, como *102 minutos que mudaram o mundo* (*102 minutes that changed America*, 2008). Dirigido por Nicole Rittenmeyer e Seth Skundrick, esse filme foi produzido após sete anos dos ataques terroristas especialmente para o canal norte-americano *History*²¹. Além de imagens e sons cedidos por emissoras de televisão, é composto sobretudo

²¹ De 1995 a 2008, esse canal norte-americano de televisão paga era conhecido como *The History Channel*. A partir de 2009, passou a se chamar apenas *History*. No Brasil, também faz parte da grade de televisão por assinatura.

por imagens sem edição captada por cidadãos comuns que vivenciaram o momento.²²

Pudemos observar com a pesquisa que existem inúmeros documentários e/ou especiais produzidos para televisão sobre o 11 de setembro. A maioria desse formato de filme traz imagens captadas por quem presenciou os atentados, imagens que contam o decorrer daquela fatídica manhã de terça-feira, em Manhattan: as reações das pessoas, as torres em chamas e um silêncio sepulcral, que tão bem traduz o estado de incompreensão com os acontecimentos. Ainda que este trabalho não se dedique a analisar documentários ou produções para televisão, julgamos relevante mencionar a existência dessas produções.

Se existem diversos documentários sobre o 11 de setembro, não podemos dizer o mesmo dos longas-metragens de ficção. Como já mencionamos, há uma escassa produção sobre o assunto, limitada a conexões com o tema e seus desdobramentos. Diante desse cenário, surgiram duas perguntas. O que define filmes sobre os atentados? Como o cinema contempla a memória dos atentados em filmes de longa-metragem norte-americanos?

Qualquer memória, seja individual ou coletiva, lidará irremediavelmente com o contínuo e o descontínuo, vitórias e derrotas, força e fraqueza, virtudes e defeitos. Essa dualidade intrínseca à memória torna-a complexa e capaz de abarcar temas conflitantes, como o são os terrenos do político. Nesse sentido, a intenção é desdobrar, deslocar e redimensionar os atentados nos filmes norte-americanos. Ao analisar obras produzidas nos Estados Unidos, cumpre observar o contexto e o papel desempenhado pela sua cinematografia em relação aos atentados, verificando assim a representação dos ataques diante do cinema, por meio de uma memória relativamente recente. Poderiam esses filmes ser considerados “lugares de memória”²³? Também tentaremos encontrar uma resposta para essa pergunta ao longo do trabalho.

²² Não foi encontrada uma fonte segura que registrasse o número específico de pessoas que colaboraram com a obra.

²³ Conceito histórico evidenciado pela primeira vez na obra francesa *Les Lieux de Mémoire*, editada a partir de 1984, sob a coordenação de Pierre Nora. Para Nora, a memória encontra-

Até o momento, descrevemos o contexto que nos instigou a estudar a representação dos atentados de 11 de setembro e os nossos objetivos. Para tentarmos compreender tais indagações questionadas anteriormente em relação de quais são os filmes sobre o 11 de setembro, apresentaremos a trajetória percorrida dos conceitos utilizados até a formação do *corpus* fílmico de análise e as relações do atentados com o cinema

1.3 Duas torres e algumas propostas

A intensidade da memória faz com que ela seja tratada com os mais diferentes enfoques por quem se dedica a abordá-la ou estudá-la. Pode-se citar, por exemplo, discussões a respeito das diferenças entre memória voluntária e involuntária, presentes nos pensamentos de Walter Benjamin e Marcel Proust, ou ainda debates referentes à memória coletiva e memória individual, como em Maurice Halbwachs e Jacques Le Goff.

Para Proust, a memória voluntária, que não vai além da memória dos fatos, é superficial, repetição mecânica, memória intelectual, ou seja, uma memória menor e, até mesmo, um obstáculo à “verdadeira memória”. Ela exclui a dimensão afetiva e descontínua da vida. Em oposição a essa memória, Proust apresenta a memória involuntária: a verdadeira memória, mais elevada, espontânea, efêmera, composta por imagens que aparecem e desaparecem como lampejos. Trata-se, portanto, de uma memória instável e descontínua, que condensa tempo e espaço. Já Benjamin diverge de Proust quanto à ênfase ao indivíduo isolado, aquele que não contempla memórias que possam ser alterada, no que se refere à memória involuntária, assim como o valor exclusivo atribuído a esse tipo de memória pelo escritor. Benjamin insiste na coexistência dos componentes individuais e coletivos da memória e, para ele, a memória,

se, assim, prisioneira da história ou encurralada nos domínios do privado e do íntimo. Ela transformou-se em objeto e trama da história, em memória historicizada. É nesse sentido que Pierre Nora fala de “lugares de memória”. Se atualmente toda memória é uma memória exilada, que busca refúgio na história, restam-lhe assim os “lugares de memória” como seu grande testemunho.

mesmo individual e involuntária, preserva relações com o mundo coletivo, tal como pode ser percebido nos cultos, com suas cerimônias e festas.

Assim, pontos de interseção podem ser estabelecidos entre o pensamento de Benjamin e o do sociólogo Maurice Halbwachs, apesar deste, ao contrário de Proust, centrar sua discussão em torno da memória coletiva. Para Halbwachs é o coletivo que consolida a memória, destacando outrossim o vínculo entre as relações que estabelecemos e mantemos com grupos e a importância destes como auxiliares no ato de lembrar.

Ainda no que tange a essa relação entre passado, presente e memória, Seixas (2004), ao discutir as ideias de Proust sobre rememoração de experiências passadas, destaca que a memória proustiana exerce uma fusão, uma condensação entre tempo e espaço, entre instante e duração. Assim, o passado é introduzido no presente através da memória e, durante essa operação, o passado não é modificado, e sim atualizado.

As memórias abrem um campo de possibilidades compartilhadas, “[...] um campo ativo de criação de significações” (PORTELLI, p. 33, 1997). Nesse movimento, a memória é aberta, o que engloba memória e esquecimento. Dessa forma, os acontecimentos do passado não estão simplesmente “estocados”, à espera de uma ordem para virem à tona. Lembramos apenas o que é importante em determinado momento, e isso é histórico.

Por tudo isso, é possível pensar que a memória se apresenta como uma importante fonte quando o objetivo está voltado à discussão acerca dos atentados de 11 de setembro. Acreditamos que esta pesquisa, que parte da representação dos atentados de 2001 nos filmes norte-americanos como um dispositivo de constituição de subjetividades políticas e como um “lugar de memória”, possa também contribuir para a construção da história de um acontecimento.

A memória apresenta estreita relação com o poder, com a memória que se deseja perpetuar, com a história oficial que se quer lembrar, em suma, com os fatos que devem ser transmitidos a gerações através dos livros, dos monumentos, das comemorações. Os atentados em Nova York, em certa medida, representam uma história de silêncios no cinema norte-americano. Naturalmente o silêncio não é sinônimo de um vazio de sentidos, de

significados; pelo contrário, às vezes pode dizer mais do que se imagina em uma história. Walter Benjamin é um dos críticos deste historicismo em que o passado representa uma verdade que não se pode deixar escapar. Com essa preocupação, Benjamin reivindica uma história que vai além do que é conhecido diretamente, propondo uma postura que questione a história dos vencedores e atente para a história dos vencidos, para as memórias que não constam dos livros da história “oficial”. Suas reflexões, por certo, auxiliam na discussão a respeito da representação dos atentados.

O que é possível encontrar por trás dessas histórias de silêncio, dessas memórias, dessas narrativas? Acreditamos que um fio condutor, que perpassa todas essas questões: as relações de poder. As discussões sobre a representação dos ataques e a memória no cinema são enriquecidas, e talvez mais bem compreendidas, quando se conta com um olhar que contemple essas relações de poder. Diante de tantas lacunas, silêncios e ausências, talvez seja interessante pensar na função que os “lugares de memória” podem desempenhar nesse cenário.

Como já mencionado, “lugar de memória” é um termo explorado e discutido pelo historiador Pierre Nora. De acordo com seu pensamento, os “lugares de memória” são necessários por não haver mais meios de memória, ou seja, “se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares” (NORA, 1993, p. 8). O autor acredita que atualmente a memória não encontra alternativas para escapar dos procedimentos históricos, sendo assim capturada e, por consequência, “destruída” pela história. Essa historicização da memória faz com que para a memória restem, apenas, lugares de memória. Nesse sentido, torna-se possível conjecturar que, para Nora, os lugares de memória são espaços criados pelo indivíduo contemporâneo diante da crise dos paradigmas modernos, e que com esses espaços se identificam, se unificam e se reconhecem agentes de seu tempo.

Assim, defendemos que “lugares de memória” não devem se limitar apenas àqueles consagrados, monumentos históricos, instituídos voluntariamente. Pelo contrário, devem também abarcar lugares imprevisíveis: uma roupa, um diário, uma revista ou um filme. Esses “lugares” de memória

podem falar muito, ser únicos e proporcionarem memórias também únicas. Podem trazer importantes revelações e suscitar as mais variadas e enriquecedoras lembranças.

O interesse em desenvolver um estudo com filmes norte-americanos sobre os atentados visa a uma observação ligada aos aspectos das representações impostas por uma “cultura da memória” (HUYSSSEN, 2000) dessa cinematografia, tendo em vista que as imagens dos ataques são conhecidas e devem estar ainda na lembrança das pessoas que assistiram pela televisão ou presenciaram o fato. Assim, pretendemos analisar como as obras cinematográficas de ficção produzidas nos Estados Unidos se expressam quando o enfoque são os ataques de 2001. Qual a participação do cinema no processo de deslocamento da experiência do passado para presente e futuro? Como acontece a reprodução dos “lugares de memória” (NORA, 1989) no discurso cinematográfico? Enfim, são reflexões que perpassam a pesquisa e apontam para a relação entre o cinema e os processos de rememoração acerca do 11 de setembro de 2001, nos Estados Unidos.

Desde o final do século XX, as sociedades ocidentais se voltaram para o passado, ao contrário do que acontecia no seu início, quando havia uma preocupação com o futuro. Na “cultura da memória” (HUYSSSEN, 2000), existe desde a década de 1980 uma multiplicação exacerbada de discursos memoriais, explorados pela indústria cultural. Funcionando como lugar de conhecimento sobre o passado da nação, o cinema pode ser considerado um lugar de constituição da memória, pois oferece ao público um discurso sobre o passado.

Há séculos, criam-se arquivos, bibliotecas e museus, mantêm-se aniversários e celebrações, o que indica que os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea. A razão fundamental de ser de um “lugar de memória” possivelmente reside na tentativa de bloquear o trabalho de esquecimento, parando o tempo, materializando o imaterial e

prendendo o máximo de sentido em um mínimo de sinais, pois “a necessidade de memória é uma necessidade da história” (NORA, 1993, p. 14).

No artigo *Memória, esquecimento, silêncio*, Pollak (1989, p. 11) aponta que o cinema seria o meio mais adequado para explorar a memória, pois “nas lembranças mais próximas, aquelas que guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geralmente apresentados nas discussões são [...] de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores”. Entre as escolhas filmicas de uma ficção estão eventos e abordagens historiográficas que pretendem lembrar ou esquecer determinados temas ou períodos. Assim, acreditamos que o cinema pode ser visto como um dos “lugares de memória”. Em um filme, como nesses espaços definidos por Nora, a consciência da ruptura com o passado se confunde com o desejo por uma memória valorizada e por outra desprezada. Produções que utilizam narrativas baseadas em fatos reais reforçam ainda mais a articulação de um pensamento histórico que se relaciona a interesses de certos sujeitos ou grupos sociais em disputa.

As questões históricas da modernidade em geral apontam para a importância da memória como um processo de conexão com o passado, por meio de lembranças do que ainda está vivo e do que poderá estar em permanente evolução. Para Debord (2011), as memórias estão particularmente ligadas a esses momentos que exigem um sentimento de continuidade, em virtude do “espetáculo”, a principal característica da sociedade no século XXI, que é efêmera e condena o passado ao esquecimento. A partir dessa linha de raciocínio, é possível pensar com clareza na relação dos atentados de 11 de setembro com o cinema, já que ambos podem ser tratados como “espetáculos”, cada um com seus significados.

Qual o papel da memória na reconstrução e revisitação do 11 de setembro em obras cinematográficas norte-americanas? Esse questionamento traz sentidos já estabelecidos e conhecidos do público, mas também dissemina novos significados ao acontecimento representado, considerando que as imagens nos filmes serão futuramente uma possibilidade de memória. Um filme como *No vale das sombras* (*In the valley of elay*, Paul Haggis, 2007), por

exemplo, sobre a invasão do Iraque, narra uma guerra sem sentido, exposta em diálogos, silêncio e olhares inseridos em imagens. De acordo com Rancière (2012, p. 96), a “[...] imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca”.

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulneráveis a todos os usos e manipulações (NORA, 1993, p. 9).

A busca em relação à construção do *corpus* para nos guiar na reflexão sobre a representação do 11 de setembro no cinema norte-americano foi árdua, por tentar intuir quais seriam os melhores filmes sobre os atentados que iríamos analisar. Como para nossa pesquisa seriam mais interessantes filmes com alguma questão afetiva/traumática ou política na temática do acontecimento, selecionamos primeiramente: *A última noite* (Spike Lee, 2002), *As Torres Gêmeas* (Oliver Stone, 2006), *Voo United 93* (Paul Greengrass, 2006), *Reine sobre mim* (Mike Binder, 2007), *Guerra ao terror* (Kathryn Bigelow, 2009), *Lembranças* (Allen Coulter, 2010), *Tão forte e tão perto* (Stephen Daldry, 2011), *A hora mais escura* (Kathryn Bigelow, 2012), *Leões e cordeiros* (Robert Redford, 2007), *Shortbus* (John Cameron Mitchell, 2006) e *O Relutante Fundamentalista* (Mira Nair, 2012). Os filmes foram divididos de três maneiras: narrativas que procuram recriar o acontecimento, como *As Torres Gêmeas*, cujo roteiro é baseado na ação de policiais no dia dos atentados; narrativas que se apropriam do fato para ambientar uma história envolvendo questões afetivas/políticas, como *O Relutante Fundamentalista*, que aborda a

trajetória de um paquistanês nos Estados Unidos e sua vida pós-11/09; narrativas que tratam de questões políticas pós 11 de setembro, como *A hora mais escura*, que narra toda a saga de uma equipe da CIA para capturar Osama Bin Laden, a mente por trás dos ataques nos Estados Unidos. Com essas escolhas, acreditamos que é possível uma análise ampla e complexa dos acontecimentos de 11 de setembro.

Cabe ressaltar que serão levadas em conta nesta tese as diferenças de contextos entre os filmes produzidos, pois muitas vezes os atentados estão apenas como plano de fundo da narrativa, como em *Leões e cordeiros* (*Lions for Lambs*, Robert Redford, 2007), que tem a Guerra do Iraque²⁴ como foco central. Esse filme é um drama político que ataca a política externa de Bush, ainda que não de maneira aberta, convida setores apolíticos a assumir uma postura crítica diante do assunto e bate abertamente na juventude e na mídia, chamando-os respectivamente de acomodada e covarde.

Através da seleção dos filmes citados nos parágrafos anteriores, optamos por cinco longas-metragens de ficção com produção norte-americana para a definição do *corpus*. Estudadas em conjunto, essas obras formam um encadeamento, através da sucessão de alguns aspectos ligados aos atentados de 11 de setembro. Essa escolha temática indica o ponto de observação a partir do qual os filmes selecionados foram realizados, abordando direta ou indiretamente, e em diferentes circunstâncias, aspectos e estilos. Estruturamos as análises dos filmes pela construção de categorias. Em um primeiro momento os dois filmes que retratam o dia 11 de setembro em si, *As torres Gêmeas* (Olivier Stone, 2006) e *Voo United 93* (Paul Greengrass, 2006) são categorizados aqui como *acontecimento*. Depois na análise de *A última noite* (Spike Lee, 2002) *A hora mais escura* (Kathryn Bigelow, 2012) e *O Relutante Fundamentalista* (Mira Nair, 2012), como *desdobramentos*, que será trabalho a partir de três categorias: *subjetividades*, *tortura* e *o estrangeiro*.

²⁴ Vale lembrar que essa guerra foi uma consequência dos atentados, já que o presidente norte-americano George W. Bush afirmava que o Iraque estava produzindo um arsenal de armas nucleares e que repartiria o armamento com Osama Bin Laden.

Fato é que a indústria cinematográfica norte-americana demorou para mostrar quais foram as influências da política de George W. Bush depois dos atentados. Antes de 11 de setembro, dominavam na indústria cinematográfica norte-americana estratégias para resgatar o mundo de todos os males. No entendimento de Sontag (2003), existia na sociedade norte-americana “[...] uma curva ascendente da violência e do sadismo aceitáveis na cultura de massa: filmes, programas de tevê, quadrinhos, jogos de computador”, tudo relacionado à vontade oportunista e compulsiva de transformar o sofrimento em lucro. Depois de 2001, junto com as Torres Gêmeas, símbolo do capitalismo, ruiu também uma ideologia construída por décadas, ícone de um *american dreams*²⁵. Como há uma nulidade do governo em elucidar os ataques de 2001, existe uma busca constante pela honra e por uma nova sensação de segurança. Cabe notar que, após os atentados, a indústria registrou um *boom* de filmes de super-heróis, tendência que se mantém até hoje.

Tantas vezes filmada, Nova York teve um de seus maiores símbolos destruídos em um contexto que inevitavelmente lembrava representações cinematográficas repetidas à exaustão. Retrato da paisagem da cidade e expressão do poder norte-americano, o WTC foi arrasado em minutos e em circunstâncias que seriam consideradas inverossímeis e demasiado fantasiosas se acontecessem em um filme hollywoodiano de ação. Didi-Huberman (2012) menciona que uma imagem pode ter um duplo regime, dizendo que à imagem é pedido muito ou pouco. No caso de muito, “toda a verdade”, a decepção é certa, pois as imagens não passam de “fragmentos arrancados, pedaços peculiares”, revelando inadequação. Por outro lado, no caso de pouco, chegamos à esfera do “simulacro”: deixamos as imagens de lado do campo da história e elas se tornam *documento*, separadas de “sua fenomenologia, da sua especificidade, da sua substância” De tudo isso, Didi-Huberman conclui como o “historicismo fabrica o seu próprio inimaginável” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 52-53).

²⁵ Como é chamada uma variedade de ideais de liberdade que incluem oportunidade para o sucesso e prosperidade, maior mobilidade social para famílias e crianças etc. Tais ideais seriam alcançados através de trabalho duro em uma sociedade supostamente sem discriminação.

O 11 de setembro representou um trauma coletivo na sociedade norte-americana, um momento de alterações e rupturas, tanto políticas quanto econômicas. Porém, “o 11 de setembro não começou nem terminou em 11 de setembro” (HUYSEN, 2014, p. 145) culminando, assim, em uma “cultura da memória” de um país e, talvez, em um esquecimento de um passado. O que a tragédia de 11 de setembro desencadeou? Por um lado, um discurso oficial baseado na construção da imagem de uma nação sólida e unificada; por outro, uma pátria que se une na oposição a inimigos externos, “[...] provocando uma coalização de todos poderes democráticos, liberais, fascistas ou totalitários, espontaneamente cúmplices e solidários na defesa da ordem mundial” (BAUDRILLARD, 2007, p. 74). Desfecho ou limiar de uma década de ensaios e testes de simulação, os atentados foram o estopim de todos os acontecimentos que dominam e dominaram a pauta dos noticiários da grande mídia nacional e internacional: atentados aos trens de Madri (2004) e aos transportes de Londres (2005); a explosão na maratona de Boston (2013); o massacre na sede do Charlie Hebdo em Paris (2015); os atropelamentos em Nice (2016) e em Berlim (2016); o atentado na boate Pulse, em Orlando (2016). Em escala menor, todas essas tragédias podem ser consideradas uma reprodução dos atentados de 11 de setembro nos Estados Unidos, um *modus operandi* que infelizmente viralizou no século XXI.

Levando-se em conta a importância das relações estabelecidas entre filme e público, apresentam-se maneiras como símbolos que a cultura norte-americana norteia a cinematografia hollywoodiana. Para tanto, as imagens presentes nas produções de cinema, dos anos 1990 em diante, configuram diversos desdobramentos em torno dos ataques ao *World Trade Center*, bem como a simbologia das torres gêmeas enquanto objeto ao mesmo tempo de prestígio e de destruição.

Desse modo, observa-se um tipo de cinema focado não somente nas repercussões do conhecido atentado, mas em torno de temas específicos, como defesa nacional, guerras mundiais, poderio bélico e tecnológico, entre outros. Claro, que o final feliz é postulado pelo otimismo da felicidade e pelo esforço rentável, no interior do qual todo empreendimento nobre tem sua

recompensa. Lembramos o nascimento de um dos heróis mais conhecidos do cinema norte-americano, o Super-homem, por exemplo, ocorre no contexto pós-Crise de 1929, nos Estados Unidos.

Elemento que atende ao anseio de indivíduos, o cinema pode trazer filmes que exibem nas telas situações trágicas e conflituosas para estimular psicologicamente o espectador, colocando-o assim em um processo de alerta para os males da vida. Nesse contexto, um filme supostamente serviria como uma vacina para os sustos reais da metrópole. Seguindo essa linha de raciocínio, podemos entender que filmes produzidos antes dos atentados – como *Planeta dos macacos* (*Planet of the apes*, Franklin J. Schaffner, 1968) e *Nova York sitiada* (*The siege*, Edward Zwick, 1998), por exemplo, que narram tragédias fantasiosas mas, ao mesmo tempo, semelhantes ao atentado ao WTC – foram preparações para um susto real.

Figura 10 – Imagens dos filmes *Planeta dos macacos* (1968) e *Nova York sitiada* (1998), respectivamente.





Fonte: Adoro Cinema. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com>>. Acesso: 9 dez 2015.

Na medida em “que nosso acesso ao real e à realidade somente se processa por meio de representações, narrativas e imagens” (JAGUARIBE, 2006, p. 222), a teoria cultural foi povoada por defensores da tese de que o cinema se tornou uma forma de representação impiedosa e absolutamente realista do mundo exterior. Em outras palavras, a sétima arte se transformou em uma das ferramentas mais eficazes para conectar o real, para o relato das minúcias que compõem a trajetória épica da humanidade.

Naturalmente, quando analisamos um filme, levamos em consideração que se trata de uma peça de ficção. No início de seu artigo *História e Cinema: um debate metodológico* (1992, p. 237), Kornis reforça essa concepção ao destacar a importância da criação do cinema e as transformações produzidas já na sociedade do século XX. Segundo a autora, como objeto industrial reproduzível e destinado às massas, o cinema teria revolucionado o sistema de

arte, da produção à difusão. Tal revolução distingue o cinema como um instrumento mimético que copia a realidade, alterando-a com uma articulação entre imagem, palavra, som e movimento. Assim, é preciso considerar que os cineastas não copiam a realidade, mas, ao transpô-la para o filme, revelam seus mecanismos, representam as sociedades, seus costumes e suas histórias. Depois da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos costumam figurar em jornais, revistas e no cinema como uma das grandes potências mundiais. No período pós-Guerra Fria, a nação passou a ter status de supremacia inabalável, mesmo conhecendo a derrota na Guerra do Vietnã. Por isso, o 11 de setembro de 2001 parecia um filme. Como seria possível imaginar que os norte-americanos estariam expostos a um ataque de tamanha magnitude?

Em filmes *blockbusters*, inúmeras vezes já assistimos à explosão da Casa Branca, da Estátua da Liberdade ou do *Empire State Building*. Tantos antecedentes ficcionais diminuíram o impacto da realidade dos atentados nas Torres Gêmeas para alguns, que acreditavam ter visto a cena antes, milhões de vezes. De acordo com Didi-Huberman (2011), existe o ideal, completamente artificial, de uma depuração da memória, identificada com o inominável e o irrepresentável, que faria do que queremos nos lembrar um absoluto mudo. De outro modo, existe uma multiplicação da linguagem que, na arte contemporânea, se caracteriza nomeadamente pela moda do arquivo, o fato de se exporem arquivos, de não se falar senão do arquivo.

Figura 11 – Sequência das Torres Gêmeas após os ataques



Fonte: Robert Clark/Aurora/AP/Veja. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/multimedia/galeria-fotos/nova-york-11-de-setembro-de-2001/>>. Acesso em: 3 nov. 2015.

Relacionando com produções norte-americanas com a história recente, outros filmes também exploram as repercussões ou possíveis consequências políticas e bélicas do ataque ao *World Trade Center*. Esse fato está presente tanto nos filmes de super-heróis, quanto nos filmes de guerra moderna, como *Guerra ao terror* (Kathryn Bigelow, 2008) ou *Zona Verde* (*Green Zone*, Paul Greengrass, 2010), cujos conteúdos dialogam com a realidade histórica instaurada a partir do conhecido ataque a 11 de setembro. Com respeito a esses filmes, o primeiro encoraja civis à guerra no Iraque e o segundo procura justificar erros da inteligência norte-americana, quando foi incapaz de provar a existência de “armas de destruição” no Iraque. Nessa direção, retratam ficcionalmente as implicações surgidas no cenário mundial contemporâneo a partir de intensificação bélica e política da Casa Branca no Oriente.

A partir disso, transmitem compensar falhas históricas, seja pela incentivo a participação em guerras, seja pela aversão a tudo o que faça parte da cultura do Oriente Médio e, por extensão, a outras culturas do terceiro mundo. De acordo com Hertsgaard (2003), o povo norte-americano não tem consciência do que acontece ao redor do mundo, e nenhum conhecimento sobre sua política externa, como isso acaba que os filmes retratam o que querem que o restante da população mundial acreditem também. Nessa direção da produção norte-americana, esses temas notadamente pouco atraentes pela cultura do país, são figurativizados já desde os anos 1980 por meio da representação de sujeitos pobres, estrangeiros, etc ou por estruturas ficcionais que exaltam o ponto de vista cultural norte-americano como superior, e que, parece querer diminuir de culturas “inferiores”.

O cinema é uma forma de expressão visual do imaginário humano. Dentro de sua construção, a narração pode desempenhar um papel muito importante no espectador, ao distinguir o real do ficcional. Nessa distinção, o que está sendo narrado está baseado em uma história real, mas também fictícia. Resumindo, o cinema nunca é real, e sim ficcional, pois está representando uma realidade, mas não a realidade em si.

No próximo capítulo, faremos uma reflexão sobre a memória, que é vista como a faculdade humana responsável pela conservação do passado, das experiências vividas. Em razão disso, “remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2003, p. 419).

Partindo dessa premissa, a questão da memória pode ser abordada sob diferentes perspectivas, para orientar essa ponderação, dialogaremos com textos de Pierre Nora, Andreas Huyssen, Michael Pollak e Marcio Seligmann-Silva – autores com teorias relacionadas à história, à memória e ao trauma –, assim como com Walter Benjamin, que já no século XX chamou a atenção para um esgotamento das experiências vivenciadas coletivamente, por conta dos impactos engendrados na modernidade sobre a sociedade. Assim,

pretendemos nos abastecer de elementos para a compreensão da representação dos atentados de 11 de setembro no cinema.

2 UMA LEMBRANÇA QUE NÃO QUER SER LEMBRADA

A concepção do passado é um procedimento multifacetado que se estabelece acerca do signo das mais variadas escrituras que avançam além dos registros escritos. Os vestígios da história estão gravadas nos rastros arqueológicos dos povos originários, nos monumentos patrimoniais, nos pergaminhos egípcios e medievais, nas esculturas e na arquitetura gregoromana, nos documentos em papel, nos relatos de vida, nas técnicas e na ciência, na poesia e na literatura, na iconografia, na arte, na música, na fotografia e, em nosso tempo, cada vez mais nos veículos de massa, como o cinema, televisão e internet. Em suma, essa pequena lista de registros comprovam que as fontes para nossa história variaram no tempo e no espaço, e está sempre em evolução.

A cada minuto, nos mais diversos meios, é despejada uma quantidade gigantesca de informação nova. Situação que pode ser, ao mesmo tempo, estimulante e devastadora, pois o que é coerente ou não. Diante desse cenário de hipertrofia da produção de informação, o arquivo recebeu uma nova dimensão cultural, pois transformou-se, para além da consagrada metáfora universal para todos os modos concebíveis de armazenamento de dados e registro da existência, em uma potente fonte da memória. Evidentemente que os arquivos da contemporaneidade não deixaram de ser dispositivos reconhecidos e fidedignos socialmente de armazenamento de informação. Assim, formalmente não poderíamos afirmar que produzem memória.

Contudo, é fundamental compreendermos que por mais amplos que sejam, as informações (ou o meio difundido) sempre são incompletos, demandando à imaginação o preenchimento e suas eventuais lacunas. Por isso, a produção de conhecimento histórico representa um espaço de

tensionamento de percepções, de pontos de vista, de ideologias, sobretudo em uma época na qual as questões de memória ganharam um estatuto político relevante em nossas sociedades. De acordo com Sarlo (2007, p. 11),

O passado sempre é conflituoso. A ele se referem, em competição, a memória e a história, porque nem sempre a história pode crer na memória, e a memória desconfia de uma reconstrução que não coloque em seu centro os direitos de recordação (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia acontecer um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo e um lugar comum.

Ainda assim, é incontestável que os discursos sobre o passado concentrado pela sociedade não são aqueles exclusivamente apresentados na esfera da História. O passado é disputado com diferentes narrativas desenvolvidas nos mais distintos âmbitos, como da produção acadêmica, cultural e até mesmo no mercado. Essa dissipação de discursos a respeito de acontecimentos do passado refere-se para o fato de que as pessoas estão consumindo o passado de maneira inquietante. Existe um observável movimento, que transcorre incontrolavelmente, todas as marcas e registros da experiência passada na tentativa de guardá-las e preservá-las do esquecimento.

Muitos teóricos ressaltam que o começo deste movimento relaciona-se com o passado na década de 1970, dos fins dos regimes coloniais, da necessidade do feminismo, do movimento ecológico e dos sistemas de reelaboração social das experiências traumáticas da II Guerra Mundial. Um segundo impulso para essa modificação social com a temporalidade é demonstrada pela aceleração da produção e distribuição das informações em esfera mundial. Essa circunstância teria descentralizado grande parte das

referências da identidade social em que se estruturavam as sociedades ocidentais, engendrando um novo processo de revisão das narrativas sobre o passado. De acordo com os comprometimentos de futuro, que eram a alavanca dos modernismos, danificavam-se na presença das catástrofes do século XX, o passado passou a preencher cada vez mais espaço no presente, transformando-se em um núcleo central da relação das sociedades contemporâneas com o tempo.

2.1 Um lugar chamado memória

A palavra memória serve às mais diversas acepções: faculdade de memória, capacidade de lembrar, imagens que voltam à memória, como as reminiscências etc. Trata-se de uma competência paradoxal do ser humano, ligada a algo ativo e consciente, mas também ao inconsciente, a imagens recordadas sem intenção, que vêm à tona por algum gatilho. Embora seja um verdadeiro desafio reduzir a memória a uma única dimensão, abordaremos o conceito de memória com vistas ao cinema, buscando assim as interpretações existentes para um fato. Temos convicção de que semelhante tarefa não é simples, visto que a tentativa de captar todas as interpretações e permanecer neutro requer um cuidado especial, na medida em que a memória do realizador do filme está presente, assim como a do pesquisador, que analisa as obras e direciona sua atenção para determinado lado e/ou foco.

Embora em um primeiro momento a palavra memória nos remeta à presença do passado, desperta interesse de diversas áreas do conhecimento, pois se trata das relações dos indivíduos com seus contextos pessoais e sociais, abrangendo o repertório intelectual e psíquico. Cabe ressaltar que a memória, independente da visão compreendida, está intimamente ligada às percepções de tempo e espaço, elementos essenciais para a noção humana em relação à sua existência. A partir desses aspectos relacionados com as

conexões pessoais e interpessoais, os indivíduos orientam-se no mundo e estabelecem conexões.

A memória remonta aos escritos mitológicos, que registram referências à *Mnemósine*, deusa da memória e mãe de nove musas, frutos da união com Zeus: *Clio* (história), *Euterpe* (música), *Tália* (comédia), *Melpômene* (tragédia), *Terpsícore* (dança), *Erato* (elegia), *Polímnia* (poesia lírica), *Urânia* (astronomia) e *Calíope* (eloquência). Frequentemente invocadas em banquetes e cerimônias, as musas tinham a função de, através de suas habilidades, manter vivos acontecimentos e saberes que compunham a história dos seres humanos. Assim, de acordo com essa construção mítica, a história é filha da memória, ainda que as relações entre essa “família”, desde os primórdios de sua criação, sejam ambíguas e intensas, em particular entre memória e história.

Para aprofundar um pouco a questão da memória, julgamos pertinente evocar o sociólogo francês Halbwachs (2003), que produziu ensaios ligados ao tema do ponto de vista social. Em sua obra *A Memória Coletiva* (2003), o autor aborda a relação entre memória coletiva e memória individual, entendendo a memória como um fenômeno de construção social, o que implica a necessidade de percepção das mutações e transformações pelas quais a memória passa no decorrer da vida de um indivíduo. De acordo com Halbwachs, o indivíduo muda constantemente, experimentando novas ideias, influências e modos de pensar. Por isso, as experiências vivenciadas estariam relacionadas a um processo de construção da memória coletiva. Ainda que admitamos que a memória seja uma releitura do vivido e que saibamos deste caráter fortemente subjetivo, podemos observar seu poder de transformar-se em história, sobretudo partindo do pressuposto de que a realidade é uma construção social, da qual participam todas as subjetividades. Tal pensamento revela, de alguma maneira, que realidade e representação são elementos inerentes à própria dinâmica do ato de lembrar, na medida em que, na memória, presença e ausência, objetividade e subjetividade interpenetram-se tanto quanto no cinema.

A memória é o que nos faz recordar por meio do discurso compartilhável e do vestígio oral e, nas palavras de Silverstone, “é onde os fios privados do passado se entrelaçam no tecido público, oferecendo uma visão alternativa, uma realidade alternativa às versões oficiais da academia e do arquivo” (2005, p. 233). Assim o passado surge como uma realidade complexa e não singular, de modo que a mostra de imagens e de fatos históricos – inclusive pelos meios de comunicação – é um convite para adotar, comparar e apropriar-se de lembranças de outrem. As experiências alheias harmonizam-se entre si e entre as experiências do próprio indivíduo, nas continuidades de sua mediação e reprodução. Nesse sentido, o conceito de “memória coletiva” torna-se ultrapassado para dar conta de todo um repertório que está armazenado em diversos lugares, pois o social acaba por deixar apenas algumas marcas na memória, podendo permanecer ou não.

Utilizaremos como fundamento para nosso conceito-chave o texto *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (NORA, 1993). Para compreendermos o porquê da definição de lugares, e não mais de meios de memória, precisamos atentar à presença de uma “aceleração da história” (NORA, 1993, p. 7), que rompe com o equilíbrio entre passado e presente. Em virtude dessa ruptura, lugares passam a conectar-se ao que foi e ao que será, implicando uma “aceleração da história”, que criaria um distanciamento e uma quebra entre o passado e o presente, existindo, assim, uma explosão de “lugares de memória”. Esses lugares são identificados como aqueles em que a memória se torna referência e leva, com sua materialização, à compreensão de um passado por vezes esquecido ou oculto. Para o autor, criam-se lugares de rememoração que visam a gerar um vínculo entre o presente e um passado obscuro e confuso, distante demais para suscitar qualquer tipo de identificação ou continuidade.

Destarte, “lugares de memória” são definidos como “simples e ambíguos, naturais e artificiais, imediatamente oferecidos à mais sensível experiência e, ao mesmo tempo, sobressaindo da mais abstrata elaboração” (NORA, 1993, p. 21). Por conseguinte, o uso que se faz de tais lugares os torna mais ou menos significativos, pois é na interação dialética com o

espectador que se produz e reproduz sua compreensão. Nesse sentido, filmes que buscam representar os atentados de 11 de setembro podem ser considerados “lugares de memória”, pois

São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. [...] Os três aspectos coexistem sempre. [...] É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza um acontecimento ou uma experiência, vividos por um pequeno número, para uma maioria que deles não participou (NORA, 1993, p. 21-22).

Um dos exemplos de manifestações culturais, o cinema diversas vezes se consolida como suporte à memória de acontecimentos mundiais. Assim como museus, cemitérios, estátuas, monumentos e datas comemorativas, filmes também são “lugares de memória”, na medida em que, ao figurar como uma das principais formas de representação da memória e ser capaz de atenuar um número maior de pessoas do que espaços arquitetônicos e documentos oficiais, servem para transpor fronteiras. Cabe salientar que obras cinematográficas criam uma dinâmica com as representações das memórias coletivas e individuais, completando lacunas existentes na história a partir de novas representações sobre determinado tópico. Assim, os filmes oferecem uma reflexão sobre as experiências e memórias existentes em cada espectador.

Há que se enfatizar ainda outra peculiaridade da memória: a seleção. Nem tudo é guardado ou registrado, embora esteja sujeito às alterações e preocupações do momento, isto é, a memória sofre a interferência do presente como elemento para sua estruturação, configurando-se de acordo com as

necessidades e os interesses da conjuntura em que é acionada. Esse aspecto revelaria, por consequência, a memória como um fenômeno construído, social e individual, de modo consciente e inconsciente, bem como seu vínculo estreito com a construção das identidades, “na medida em que ela é também um fator extremadamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 204). Ao nos reportarmos ao sentimento de identidade, seria interessante lembrar que a construção da memória se faz sempre em relação ao outro, para quem é necessário afirmá-la, o que necessariamente envolve um processo de disputa e negociação, que costuma ocorrer entre a memória oficial e dominante e as memórias subterrâneas. Assim, a memória e a identidade são valores disputados sobretudo no campo simbólico. Embora este estudo não se detenha em detalhes sobre o conceito de identidade, julgamos necessário dar algumas pinceladas para que conceitos correlatos sejam mais bem apreendidos.

Os “lugares de memória” seriam lugares de resistência, reflexos da consciência de que nossa visão do passado se apoia naquilo que já não nos pertence e que, portanto, precisa acomodar-se em algum objeto. Quanto mais encoberta estiver a memória, mais necessitará de auxílios externos para materializar existência, que só se confirma pela necessidade de lutar contra o esquecimento. Nesse sentido, os “lugares de memória” seriam restos e vestígios silenciados que demarcam sua necessidade de lembrança e valorização, ou seja, consistiriam em um “refúgio” dos rastros de uma memória viva que, por seu caráter de resistência contra o esquecimento, é uma atividade conflituosa que carrega conteúdos afetivos. Como exemplo, podemos citar o 11 de setembro em relação ao indivíduo norte-americano, uma vez que sua “[...] reação é de modo geral uma ‘ab-reação’ abortada, um bloqueio que só leva a um agir que encobre o evento traumático e impede a recordação” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 64).

Sempre atual, porque se faz de acordo com as demandas do presente, a memória é ao mesmo tempo plural e abstrata, e contempla uma fascinação por não ter uma manifestação fixa e exata. Já a história é considerada um registro concreto, que não passaria de uma representação do passado, uma

reconstrução parcial e limitada do que já não existe. A memória necessitaria tornar-se história, originando uma passagem que revelaria, assim, um novo regime de memória que, em vez de espontânea, seria impregnada no hábito e no gesto, vivida como um dever, sendo “deliberada [...] individual e subjetiva, e não mais social, coletiva, globalizante” (NORA, 1993, p. 14).

Atualmente, observamos um discurso de perda, em que existe uma dificuldade de positivar as mudanças ocorridas no tempo. Esse fato pode ser comprovado por uma espécie de cultura que guarda tudo, marcada pela necessidade de preservar todo tipo de registro: já que há uma dificuldade em definir o que é importante para ser lembrado, conserva-se tudo. Cabe ressaltar, então, que a memória pode ser pensada de maneira pulsante, como um lugar essencial na constituição das múltiplas configurações identitárias, sendo compreendida como um espaço vivo e político.

Relacionando tais questões relacionadas a memória e sua possível construção de um identidade com o pensamento benjaminiano, observamos que narrativas sobre o 11 de setembro no cinema focam o patriotismo norte-americano ou as vítimas dos atentados, deixando de lado e camuflando a fragilidade dos acontecimentos. Uma das preocupações de Benjamin era a velocidade da vida moderna em detrimento da restituição da experiência, já que com a tecnologia instaurada no dia a dia o olhar da verdadeira intensidade da vida pode apresentar distorção. Os choques da vida moderna, ao adentrarem o nível da consciência, não seriam incorporados à memória, enquanto as verdadeiras experiências deixariam rastros duráveis no inconsciente. Assim, de acordo Benjamin (2012), como é a experiência que se assenta na verdadeira memória, para que o homem moderno consiga lutar contra a sua perda, ele precisaria retomar as narrativas sobre o passado, permitindo a emersão de novos sentidos e sensações e, com isso, a verdadeira experiência.

Partindo do pensamento de Benjamin (2012) que possibilita o acesso a outros lugares ou, mais especificamente, a outro tempo, diagnosticamos nas entrelinhas dos filmes que abrangem o 11 de setembro determinada noção de

memória que se confunde com certa visão do passado, sacralizando-o e/ou monumentalizando-o. A rememoração – ou *Eingedenken*, para usarmos o termo benjaminiano – é necessária, imprescindível e possibilita outra história, uma história aberta. Observaremos posteriormente nas análises o filme *O relutante fundamentalista* (2012), de Mira Nair, transcorrido no tempo presente, sobre os resíduos do acontecimento de 2001, compreendendo assim, uma rememoração do que havia ocorrido e devido a isso, certos novos fatos transcorreram.

Na perspectiva do pensamento de um historiador, seria apropriado indagar o fato de que a memória não produz reconstituições do real, e sim representações dele. Para Pollak (1992), por exemplo, nem as fontes escritas, tomadas pela história como documentos, seriam reconstituições do real. De resto, se há alguma “verdade” a ser descoberta sobre algo, ela estaria justamente entre “o verdadeiro e o falso”. Para o autor, a história oral não propõe apreciar o subjetivo em detrimento do objetivo; aliás, não haveria nem sequer uma oposição entre os aspectos objetivos e subjetivos da memória, mas uma continuidade entre eles. Assim, Pollak defende que a coleta de representações por meio da história oral teria aberto novos campos de pesquisa, sendo um instrumento privilegiado para avaliar os momentos de mudanças e transformações. Ele também alega que já existem meios, condições e técnicas disponíveis para a construção de um discurso científico sensível “à pluralidade das realidades e dos atos” (POLLAK, 1992, p. 211).

Uma mudança significativa nesse sentido seria a tendência recente de não lidar mais com os acontecimentos sociais como se fossem coisas, e sim analisar como eles se tornam coisas, ou seja, verificar quais os procedimentos e motivos interferem na construção e solidificação das memórias, e de acordo com que interesses e funções isso acontece. O resultado, via de regra, evidenciaria o caráter opressor e uniformizador da história oficial e das memórias coletivas, em particular da memória nacional, em relação às memórias subterrâneas silenciadas. As memórias silenciadas são memórias não ditas que costumam expressar ressentimentos acumulados e silêncios que, em vez de conduzirem ao esquecimento, despontam como uma forma de

resistência paciente contra a legitimidade dos discursos oficiais e que, quando vêm à tona, aparecem com o caráter de contestação e reivindicação de um direito de lembrar e existir que lhes foi retirado. Para a reintegração desse direito, isto é, para que tais memórias subterrâneas possam também constituir uma memória coletiva, seria necessário um intenso trabalho de organização da memória ou, melhor, de enquadramento da memória.

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro (POLLAK, 1989, p. 9-10).

Tal reinterpretação do passado, de acordo com Pollak (1989), deve manter a coerência dos discursos sucessivos, já que mudanças bruscas podem gerar a não identificação com essas novas interpretações do passado, ocasionando cisões e colocando em risco a identidade individual e coletiva. Assim, o trabalho de enquadramento normalmente é levado a cabo por pessoas autorizadas ou por profissionais cuja responsabilidade é não colocar em perigo a imagem forjada por determinada organização ou grupo. Além de organizar os discursos sobre determinados acontecimentos, o trabalho de enquadramento também deixaria como rastros objetos materiais, que são “lugares de memória”, tais como museus, bibliotecas, edificações e vestígios arqueológicos etc. Esses objetos podem de alguma forma fazer parte de um passado comum a toda humanidade, mas acabam tendo um significado especial para aqueles que estão mais próximos, em uma relação marcada pelo conteúdo afetivo, isto é, por cheiros, cores, emoções e barulhos. Segundo Pollak, o filme seria uma forma especial tanto de organizar esses discursos

quanto de captar esse conteúdo afetivo, pois “[...] ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções” (1989, p. 11). Esse registro enquadra a memória que, por não ser construída arbitrariamente, necessita de referências e limites. Enquadrar a memória, portanto, é uma contínua ressignificação do passado, que ocorre de acordo com os interesses de quem o faz.

Pollak (1989) também salienta o papel estratégico que diversas obras cinematográficas têm de ampliar as possibilidades de interpretação sobre determinados períodos históricos, levantando questões e captando emoções que interferem, indiretamente, na memória. Nesse sentido, o cinema se tornou importante instrumento de transformação da memória, inclusive por meio da televisão, demonstrando sua influência sobre a opinião pública.

Se, por meio do trabalho de enquadramento, as memórias revelam um papel central na manutenção do tecido social e de suas estruturas institucionais, bem como na definição dos consensos sociais em determinadas conjunturas, isso demonstra que, diferentemente das memórias muitas vezes esquecidas e deixadas de lado, as memórias coletivas em geral coexistem pacificamente com a memória dominante, ou dita como oficial. Dessa forma, a história oral, ao recuperar as memórias individuais, exporia o trabalho de enquadramento e revelaria as tensões entre a história oficial e as lembranças pessoais. “Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros”, afirma Pollak (1989, p. 13).

Assim, apesar de parecer um fenômeno individual, a memória é também um fenômeno social que, sendo construído coletivamente, estaria aberto a constantes mutações e transformações, o que resultaria em determinados consensos ou repetições, elementos que ganhariam estatuto de realidade. Diante disso, podemos observar que a memória é constituída pelos acontecimentos, pelos personagens e pelos lugares, mesclando aspectos objetivos e subjetivos, o que a colocaria na mesma fronteira em que posicionamos o cinema, ou seja, entre a representação e a realidade. Tanto a

memória quanto o cinema (ou uma produção audiovisual) tem participação fundamental na disputa de sentidos que transfere, para a zona da linguagem e do simbólico, os conflitos postos no plano material, interferindo com força em seus desdobramentos. Ora, como a singularidade do cinema é trabalhar na fronteira entre realidade e representação, não por acaso a sétima arte vem se destacando enquanto “lugar de memória” (NORA, 1993). Por desfrutarem desse mesmo terreno, alicerçado na convivência entre aspectos objetivos e subjetivos que envolvem a existência individual e social, memória e cinema mantêm uma relação instigante.

Considerando os sentidos de representação e realidade, objetividade e subjetividade, propostos por Nora (1993) para os “lugares de memória”, seria possível pensar o cinema como um “lugar de memória”, ou seja, um lugar em que esses sentidos estão presentes conjuntamente. Se considerarmos que para Halbwachs (2003) as lembranças são coletivas mesmo quando estamos sós, podemos pensar que mesmo uma ida solitária ao cinema é carregada de sentidos diversos, compartilhados ou não, com os outros telespectadores. Assim, a nossa proximidade ou não com a narrativa fílmica configura-se como algo para além dos nossos conhecimentos prévios, aproximando-se do modo como a história é contada.

A preocupação com a memória, seja ela lembrança ou esquecimento, é uma insurgência da modernidade, que acelerou o passar do tempo e incentivou o progresso, deixando de lado aspectos do patrimônio cultural – tais como a preservação de traços culturais – representados de diferentes formas (costumes, expressões e edificações), criando assim um abismo entre o presente e o passado. Os “lugares de memória” escondem essa lacuna entre o passado e o presente, caracterizando-se, perante a escassez da criação de laços de pertencimento, como objetos ou convenções carregados de rastros de memória. O que buscamos aprofundar são as discussões que problematizam o entrecruzamento da memória com a história, compreendendo em que medida os filmes selecionados se tornam um “lugar de memória” a ponto de evocar, na atualidade, um projeto que se volta para as lembranças dos atentados de 11 de setembro.

A memória tem necessidade de se transformar em algo tangível e palpável, para que possa ser compreendida em uma materialidade suficientemente forte para se opor à sua essência, que transita entre a lembrança e o esquecimento. Dentro desse cenário, Benjamin (2012), em seu ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, afirma que a tradição, compreendida como a transmissão de valores de geração para geração pela narração oral da história, perdeu-se. Segundo Benjamin, o narrador está cada vez mais distante de nós, uma vez que a troca de experiência tem perdido gradativamente valor, devido à difusão da informação que, para ele, já chega acompanhada de explicação, sem que seja preciso refletir sobre ela.

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 2012, p. 213).

Dessa maneira, porque somente reconhecida quando é nova, a informação se torna rápida e autoexplicativa, colaborando para a sua desmemorização. Outra concepção que Benjamin (2012) aborda e contribui para entendermos o fim da narração é o desaparecimento do dom de ouvir: não há mais tempo para isso, pois “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela [a memória] se perde quando as histórias não são conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve uma história” (BENJAMIN, 2012, p. 221), o que faz com que a memória, considerada pelo autor como a musa da narrativa, desapareça.

Já para Nora (1993) não existem mais “sociedades-memória”, como também não existem mais “ideologias-memória”, que davam sinais dos elementos do passado que deveriam ser assimilados pelas novas gerações. Como já mencionado, a aceleração do tempo atropelou a memória, dando lugar para o que chamamos de atualidade e abrindo espaço para uma memória historicizada, “que é o que nossas sociedades condenadas ao esquecimento fazem do passado” (NORA, 1993, p. 8). Assim, não existe mais um “homem-memória”, e sim “lugares de memória”. Materiais ou imateriais, esses lugares são carregados de uma vontade de memória, pois não se trata da memória em si, mas daquela memória apropriada, ressignificada e transformada em fonte para e pela história. Nesses lugares de memória, as pessoas reconhecem-se e identificam-se, criando um sentimento de pertencimento e de formação de identidade, isto é, uma forma de sentir segurança em meio à volatilidade do mundo moderno e de garantir que a memória não se perca para sempre nas linhas do tempo passado. Podemos observar, então, que os laços afetivos e sociais estão fragilizados e são transitórios, acelerando as transformações sociais, de modo que a maleabilidade, a fluidez e a flexibilidade norteiam o novo tempo. Essas mudanças provocam transformações na própria constituição das identidades, que se tornam voláteis e são oferecidas como um produto de consumo, rompendo muitas vezes os laços com as tradições e com o passado. Por isso, há a necessidade de o homem moderno “acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi” (NORA, 1993, p. 15), para que tenha provas do passado.

Segundo Gagnebin (2006, p. 44), os rastros do passado inscrevem “a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente”. Assim, o rastro ou o registro cria essa relação instável entre o estar presente e o estar ausente, típico das representações. Para a autora, é da natureza da memória essa tensão entre a presença e a ausência:

[...] presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também fragilidade da memória e do rastro (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

Nesse cenário, os mecanismos de registro do cinema surgem como valiosas ferramentas para desempenhar o desejo contemporâneo dos “lugares de memória”, consagrando na atualidade uma “memória intensamente retiniana”, como destaca Nora (1993, p. 20). Isso vem ao encontro da conservação da presença por meio de imagens ou, em outros termos, da criação de um eterno tempo presente.

2.2 Registros da memória

Como já mencionamos, a memória pode ser entendida como a lembrança de uma experiência que ficou no passado, e o cinema é um dos dispositivos de percepção da modernidade. Nesse sentido, procuramos contextualizar a produção da imagem cinematográfica a partir do que Huyssen (2000), estudioso da memória social, denomina de “cultura da memória”.

Huyssen (2000) constata que, desde fins do século XX, tem havido um deslocamento na experiência e na empatia entre as pessoas em relação ao espaço e ao tempo. Por um lado, esse fenômeno ocorre porque os indivíduos já não distinguem o futuro, pautando-se pela noção moderna de progresso linear e ascendente; por outro porque, tomados por uma obsessão memorialística, tentam combater intolerâncias, esquecimentos e afirmar diferenças, ancorando-se “em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido” (HUYSSSEN, 2000, p. 20), provocados, entre outros elementos, pelas sobrecargas de informações e pelo avanço tecnológico.

As mesmo tempo, as alterações na cultura global frequentemente destacadas como estipuladoras da pós-modernidade, como “o fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte, o fim das metanarrativas” (HUYSSSEN, 2000, p. 10), produziram um fascínio por outras tradições culturais. Da mesma forma trouxeram, em continuidade com as grandes catástrofes do século XX, um intenso ceticismo sobre o futuro, o que nos motiva a voltarmos, como consequência, ao passado, a fim de darmos ligação para nossa experiência e também para termos algum conforto diante de um futuro obscuro.

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim, a cultura não é isenta de barbárie, não o é tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialismo histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 2012, p. 245).

O teórico alemão compreende que vivemos em uma “cultura da memória”, que se acentua a cada instante e denuncia o consumo incessante de memória pelos indivíduos. Na esteira desse pensamento, emerge a questão da transformação da experiência e da própria memória em mercadorias, em virtude principalmente do caráter da produção em série. Seja individual ou coletivo, cada acontecimento sempre será único na história, o que faz com que os eventos históricos sejam repletos de peculiaridades únicas e que suas memórias partam de experiências singulares. Nesse sentido, a sociedade estaria seduzida pela exploração da memória e com medo do esquecimento.

No século passado, Benjamin desenvolveu em sua obra *Sobre o conceito de história* uma das perspectivas do tempo decorrido e do afastamento, podemos vislumbrar novas possibilidades, que também usaremos para tratar da memória dos atentados, uma vez que a história sobre os

atentados do 11 de setembro podem fazer parte da barbárie à qual o autor se refere. A partir das observações de Seligmann-Silva, “aprendemos que a cultura é, a partir de meados do século XX, toda ela como que transformada, e, mais ainda, ela passa a ser lida como testemunho da barbárie” (2010, p. 51).

Segundo Huyssen (2000, p. 30),

[...] a questão, no entanto, não é a perda de alguma idade de ouro de estabilidade e permanência. Trata-se mais de uma tentativa, na medida em que encaramos o próprio processo real de compreensão do espaço-tempo, de garantir alguma continuidade dentro do tempo, para propiciar alguma extensão do espaço vivido dentro do qual possamos respirar e nos mover.

Os pensamentos acerca da memória emergiram pela primeira vez no Ocidente depois da década de 1960, no rastro dos movimentos sociais e da descolonização que buscavam por histórias alternativas e revisionistas (HUYSSSEN, 2000, p. 10). No texto *Seduzidos pela memória* (2000), a partir de uma presente recodificação do passado, Huyssen apresenta vários exemplos relacionados ao Holocausto e à Segunda Guerra Mundial, problematizando o porquê de o foco ter se deslocado do presente e do futuro para o passado, o que implicou também o deslocamento da experiência.

Nos Estados Unidos e na Europa, a prática de explanar sobre o passado foi inicialmente orientado pelo vasto e cada vez mais intensa discussão sobre o Holocausto e, na sequência, pelo movimento testemunhal e por uma série de eventos relacionados à história do Terceiro Reich. Em se tratando de um passado que permeia no presente, no entanto, é preciso considerar que muitas tramas constroem a memória narrativa atual no seu escopo mais amplo, como

o fim das ditaduras brasileira e chilena e a queda do muro de Berlim em 1989, por exemplo.

Para Huyssen (2000), as questões sobre a memória e o esquecimento têm, assim, uma presença destacada. Já que em uma sociedade que cada vez mais se volta para o passado e valoriza a memória como elemento de guarida frente a um presente e a um futuro instável. O teórico questiona se não seria o medo de esquecer que levaria ao desejo de lembrar ou se, pelo contrário, seria o excesso de memória que levaria à saturação desse sistema, gerando assim, o medo do esquecimento.

As contrastantes e cada vez mais fragmentadas memórias políticas de grupos sociais e étnicos específicos permitem perguntar se ainda é possível, nos dias de hoje, a existência de formas de memória consensual coletiva e, em caso negativo, se e de que forma a coesão social e cultural pode ser garantida sem ela. Está claro que a memória da mídia sozinha não será suficiente, a despeito de a mídia sozinha ocupar sempre maiores porções da percepção social e política do mundo (HUYSSSEN, 2000, p. 19).

De uma maneira ou de outra, é interessante o aumento da cultura do passado que nos seduz com seu fascinante apelo, também comercial, de continuidade, desdobrando-se, entre outros exemplos, na “obsessiva automusealização através da câmera de vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos pós-modernos (com as suas difíceis negociações entre fato e ficção)” (HUYSSSEN, 2000, p. 14). Isso sem mencionarmos, é claro, com a própria linguagem da informática, que avalia tudo em termos de arquivamentos de dados e capacidade de memória. De acordo com Nora, “fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” (1993, p. 7).

A mídia protagoniza, nesse sentido, um papel significativo na reconstrução do passado. A utilização da imagem como agente de uma compreensão da realidade é um elemento instaurado pela modernidade, e tanto a imagem fotográfica quanto a cinematográfica são ferramentas nesse processo de recodificação do passado.

As linguagens usadas para representar o passado tornam-se substanciais, no meio de diversas formas, em narrativas cinematográficas. Os acontecimentos vividos são transformados em imagens, ora em razão do medo do esquecimento, ora em decorrência de uma ausência de experiências. Assim, com a revisitação do passado pelo presente, ocorre naturalmente o deslocamento da experiência. Esse deslocamento deriva da distância entre o ato de rememoração e os registros de memória. Em virtude desse lapso, o passado é reconstruído sem que se estabeleça uma ligação com o presente.

Sarlo (2007) pondera de maneira equivalente a Huysen. Para ela, nosso tempo é caracterizado por uma urgência de se ter mais imagens. Mais que isso, parece haver a obrigação de que elas sigam umas as outras velozmente, refletindo-se e se atropelando. Isso fez com que o tempo, hoje, se torna mais fluído – a aceleração na duração das imagens afeta, por consequência, a memória e a lembrança: “o presente, ameaçado pelo desgaste da aceleração, converte-se, enquanto transcorre, em matéria de memória” (SARLO, 2007, p. 95)

De acordo com Sarlo,

[...] a aceleração produz, exatamente, um vazio de passado que as operações da memória tentam compensar. O novo milênio começa nesta contradição entre um tempo acelerado, que impede o transcorrer do presente, e uma memória que procura tornar sólido esse presente fulminante que desaparece devorando-se a si próprio. Recorremos a imagens de um passado que são, cada vez mais, imagens daquilo que é recente. Para sintetizar: trata-se de uma cultura da velocidade

e da nostalgia, do esquecimento e da comemoração de aniversários (2005, p. 96).

Observamos que ao mesmo tempo em que temos a impressão de que há uma continuidade no apreço pelo instante, existe, por outro lado, uma propensão à rememoração. Nos reportamos ao passado, investigamos a ele para tornar mais compreensivo o nosso próprio tempo, tão fragmentado e privado de sentido, pois “esses modos da história respondem à insegurança perturbadora causada pelo passado na ausência de um princípio explicativo forte e com capacidade inclusiva” (SARLO, 2007, p. 15).

Em relação aos códigos atribuídos que representem às memórias dos atentados de Nova York, objeto desta pesquisa, problematizam-se as formas pela quais as experiências relacionadas a esse evento estão sendo operacionalizadas pelo cinema:

Se reconhecemos a distância constitutiva entre a realidade e a sua representação em linguagem ou imagem, devemos, em princípio, estar abertos para as muitas possibilidades diferentes de representação do real e de suas memórias (HUYSSSEN, 2000, p. 21-22).

Se a “cultura da memória” está em voga, percebemos que a recodificação do passado é uma alternativa de um pensamento mais consciente das possíveis repercussões do passado no presente e no futuro. O esquecimento seria o contrário dessa memorialização. A contribuição dessa maneira de recontar uma história está na materialização e, por consequência, na perenização da memória por meio de filmes, museus, memoriais, como mencionado antes. O querer coletivo de permanecer com elos do tempo

rompido pelo acontecimento traumático faz com que o esquecimento não prevaleça.

Em nenhum momento se elaboraram tantos registros ou documentos como nos dias de hoje. Seja por trabalho, por lazer ou mera curiosidade, esses arquivos mostram desde um registro banal de uma família que retrata com uma câmera caseira o dia a dia e depois posta seu vídeo no *YouTube* até documentos sigilosos, que deveriam ser mantidos em segredo.

A “cultura da memória” contribui para a divisão das opiniões, pois “a disseminação geográfica da cultura da memória é tão ampla quanto é variado o uso político da memória [...]” (HUYSSSEN, 2000, p. 16), e essa dimensão de pontos de vista se apresenta, entre outros fatores, em virtude da eleição desses lugares comuns ou “lugares de memória” (NORA, 1993), que limitam as narrativas históricas. Enquanto uma parte das pessoas se sensibiliza com as lembranças, demonstrando empatia pelos vitimados de uma tragédia, por exemplo, outra parte ignora e por vezes justifica os acontecimentos, promovendo a mesma reconstrução histórica voltada para o lado oposto. Isso ressalta que a memória tem uma experiência territorial e simbólica, transformando-se em uma ferramenta de ação e disputa, já que poderá envolver controle no que será transmitido e causar uma crise na memória oficial (POLLACK, 1989, p. 6).

Nessa linha de raciocínio, Huyssen (2000) denuncia a perda da consciência histórica, em decorrência da amnésia social, afirmando que o excessivo cuidado na preservação da memória é diretamente proporcional ao esquecimento. A atitude de absorver as memórias, seja assistindo a um filme, escrevendo sua própria história ou indo a um museu, é uma solução para que as pessoas não sejam tomadas pelo esquecimento. Porém, o consumo do passado representa uma garantia superficial, uma vez que o excesso de memória pode saturar o próprio sistema de memória, o que Huyssen classifica como medo do esquecimento.

O consumo de experiências passadas pode ser mais bem compreendido quando o autor apresenta as categorias de memória imaginada e memória

vivida: “[...] muitas das memórias comercializadas em massa que consumimos são memórias imaginadas e, portanto, muito mais facilmente esquecíveis do que as memórias vividas” (HUYSSSEN, 2000, p. 18). O crítico alemão explica ainda que toda memória é imaginada, embora consigamos distinguir memórias referentes a experiências realmente vividas das que estão em arquivos e são comercializadas, e também de experiências do conhecimento ou consumo.

As categorias de memória mencionadas por Huyssen (2000) estão relacionadas às maneiras de codificação de uma memória consensual coletiva, realizada também pela mídia. Diante desse quadro, talvez caiba uma questão: afinal, a memória coletiva não estaria sendo substituída por uma memória-mídia ou, neste caso, por uma memória cinematográfica? “Está claro que a memória mídia sozinha não será suficiente, a despeito de a mídia ocupar sempre maiores porções da percepção social e política do mundo” (HUYSSSEN, 2000, p. 19).

Conferimos às memórias imaginadas a denominação de produto, colocando sua relevância nas experiências vividas no passado. As imagens cinematográficas expressam-se assim como reforços de memória e como uma materialização de mercadoria, que é conseqüentemente consumida. Como mencionado, Huyssen apresenta como um dos exemplos o Holocausto. Nossa referência são os atentados de 11 de setembro de 2001, em Nova York, mais especificamente a queda das Torres Gêmeas do *World Trade Center*, representada em alguns filmes de longa-metragem norte-americanos.

Urge percebermos a abundância de representações e significações que partem do ato de lembrar. A rememoração, quando realizada de maneira exclusiva, não causa tanta repercussão quanto aquela estabelecida na esfera pública. Daí a importância da conscientização das inúmeras possibilidades de representação, dos usos feitos das imagens e dos significados sobre os eventos históricos e sobre as memórias. Do contrário, caminharemos em direção a construções de sentidos condicionadas pela cultura da mercadoria. Rememorar também representa um ato político que abrange reavaliação, na medida em que certos traumas vêm à tona no presente. A imagem representa

determinado ponto de vista sobre um objeto e/ou fato, aspecto do qual se parte para pensar o todo. O cinema, ao recodificar o passado, participa do processo de rememoração pública.

Apesar disso, notamos que o consumo das imagens não é suficiente para combater o esquecimento. As estratégias de rememoração produtiva no âmbito público e privado servem para lidar com o perigoso excesso de lembranças, pois uma quantidade maior de memórias não significa o fim do esquecimento.

Considerando o cinema como um instrumento que constrói sentidos, é possível compreender que ele auxilia na concepção de uma memória. Participar dessa construção de sentidos é manter um diálogo com a sociedade, algo fundamental para ampliar representações de determinados padrões de comportamento. Apesar disso, de acordo com Huyssen (2000), para a concepção desses tipos de memória não basta o simples armazenamento ou registro do passado: é necessário uma vontade de retomar a memória. Quando existe uma necessidade de entender, rever ou redefinir a identidade de um grupo social, a memória torna-se um caminho a ser investigado, neutralizando o trabalho de esquecimento e oportunizando um novo olhar sobre o tema da pesquisa.

Levando-se em consideração o viés abordado, este trabalho busca construir uma memória dos atentados ocorridos em Nova York em 2001, com enfoque nas representações cinematográficas de longas-metragens norte-americanos. Esses filmes serão usados como “artefatos de memória”, isto é, como aquilo que é “parte das representações mentais compartilhadas entre as mídias e o público” (LOPES, 2002, p. 4). Partimos do princípio de que, por meio da análise fílmica, é possível compreender a representação dos atentados. Em vista da existência de um diálogo entre filme e sociedade, acreditamos que essa análise proporciona questionamentos que possibilitam construir uma memória da representação do acontecimento, sem nunca esquecer, porém, que essa memória é apenas uma entre tantas de possível concepção ao objet

2.2.1 Memórias de terror

Ao longo dos séculos, a prática violenta e desumana contra pessoas vem se alastrando pelo mundo. O terrorismo tem um conceito bastante amplo e suas interpretações tendem a opiniões distintas sobre o que realmente se enquadra na categoria. Considerando a natureza subjetiva do tema, podemos pensar que a definição de terrorismo também costuma se basear na percepção, na (im)parcialidade e no distanciamento de uma situação pela pessoa.

Entre os principais grupos considerados terroristas, estão o *Euskadi Ta Askatasuna* (ETA, *Pátria Basca e Liberdade*), na Espanha; o *Baader-Meinhof* (*Fração do Exército Vermelho*), na Alemanha; as *Brigade Rose* (*Brigadas Vermelhas*), na Itália; e o *Irish Republican Army* (IRA), na Irlanda do Norte. No entanto, trata-se de grupos com atuações mais ou menos limitadas a seus países e territórios. Como os atentados de 11 de setembro de 2001 tiveram uma repercussão mundial, marcaram a história como um divisor de águas, globalizando como nunca o tema do terrorismo, causando reações políticas e econômicas, tornando-se objeto de estudo e alvo da opinião pública internacional.

Neste trabalho, a temática do terrorismo se relacionará sobretudo com o elemento-chave da pesquisa: os atentados de 11 de setembro, nos Estados Unidos. Por isso, julgamos necessário fazer uma breve explanação, buscando relacioná-lo com o conceito de memória. Os ataques ao *World Trade Center* também nos levam a questionar se, sem a mídia, o terrorismo teria o mesmo peso em nossas vidas e, por conseguinte, se o próprio terrorismo cumpriria os objetivos de seus idealizadores. Derrida comenta que

[...] mais do que a destruição das Torres Gêmeas ou o ataque ao Pentágono, mais do que a matança de milhares de pessoas, o “terror” real consistiu na imagem do terror pelo alvo em si. O alvo (os Estados Unidos...) teve como interesse próprio expor sua vulnerabilidade, dar a maior cobertura possível à agressão da qual desejava se proteger (2004, p. 115).

Figura 12 – Bombeiros e paramédicos socorrem vítimas após o ataque terrorista de 11 de setembro de 2001, em Nova York



Fonte: Justin Lane/The New York Times/LatinStock/VEJA

Devemos observar também que não podemos pensar ações terroristas sem analisar os interesses bélicos, as violações das liberdades civis e os preconceitos étnicos e religiosos. Todavia, reconhecendo o terrorismo como um fenômeno socialmente construído e, portanto, entendido de diferentes formas a partir de diferentes contextos, nenhuma definição consegue abranger completamente todas as variedades de terrorismo que possam existir. O que pode ser considerado terrorismo em determinada circunstância pode não o ser

em outra, dependendo de quem o tenha praticado, onde tenha ocorrido e da maneira como foi propagado.

Até por isso, encontrar uma explicação ou uma definição exata e única para o termo “terrorismo” é uma tarefa impossível. Para o senso comum, diversos atos considerados como terroristas estão relacionados à figura estereotipada do terrorista: alguém desumano que mata e se suicida em nome de suas ideologias. Para este estudo, elegemos o significado atribuído ao termo por Chomsky (2002), que define o terrorismo na mesma linha apresentada nos documentos oficiais dos Estados Unidos, ou seja, como “o uso calculado da violência ou da ameaça de violência para atingir objetivos políticos, religiosos ou ideológicos em sua essência, sendo isso feito por meio de intimidação, coerção ou instilação do medo” (CHOMSKY, 2002, p. 104).

O terror praticado por grupos islâmicos radicais, contrários a certos regimes políticos, atrai grande publicidade nos meios de comunicação, pois o alcance do extermínio é gigantesco. As ações desses grupos costumam ser planejadas com frieza, e seus alvos, via de regra, são grandes massas. De acordo com Baudrillard,

O terrorismo não inventa nem inaugura nada. Leva simplesmente as coisas ao extremo, ao paroxismo. Exacerba um certo estado das coisas, uma certa lógica da violência e da incerteza. O próprio sistema, pela extensão especulativa de todas as trocas, a forma aleatória e virtual que impõe por toda parte, os fluxos imprevisíveis, os capitais flutuantes, a mobilidade e a aceleração forçada, faz imperar um princípio geral da incerteza, que o terrorismo apenas traduz como insegurança total. O terrorismo é irreal ou irrealista? Mas nossa realidade virtual, nossos sistemas de informação e de comunicação, também estão, desde muito tempo, além do princípio da realidade (2007, p. 33).

Já para Barros (2003) a abordagem do tema tem sido tratada de maneira rasa, realçando os rótulos preestabelecidos. O autor argumenta:

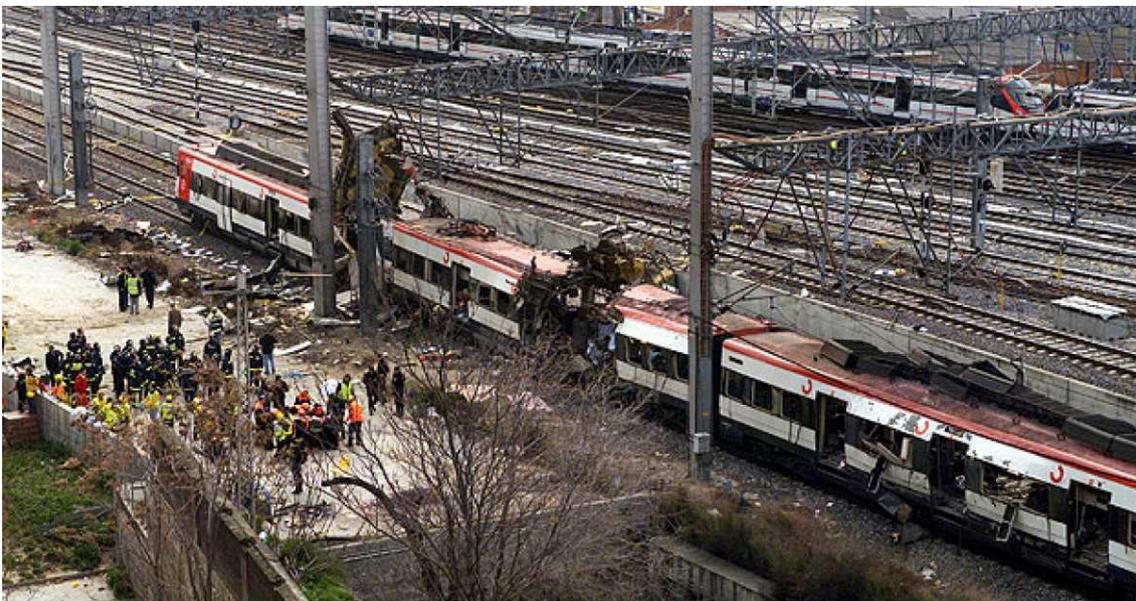
Se nas décadas passadas a imagem do terrorista estava associada àquela do “comunista”, com seus comunicados ameaçadores, julgamentos sumários e projetos salvacionistas de transformação do mundo, hoje o terrorista “típico” parece ser apenas um fanático sem maior engajamento ideológico, que vive à margem da convivência civilizada. Numa visão menos imparcial, o terrorista de hoje é, na representação midiática, um fanático do Islã, que armazena armas químicas, ameaça passageiros nos aviões, explode edifícios e põe em risco a vida de inocentes, mundo afora (p. 27).

Depois dos acontecimentos de 11 de setembro, a nomenclatura terrorista começou a fazer parte de todo um discurso público dos Estados Unidos, como uma espécie de referência aos porquês da campanha da “guerra contra o terror”. Por trás desse combate, figurava um nome principal: Osama Bin Laden. Ironicamente, Bin Laden, nascido na Arábia Saudita, iniciou suas ações no Afeganistão nos anos 1970, ajudando os Estados Unidos a expulsar tropas soviéticas daquele país. Criou a Al-Qaeda (A Base) em 1998 e, no mesmo ano, mostrou sua rebeldia, explodindo embaixadas norte-americanas no Quênia e na Tanzânia. Também foi considerado o mentor do ataque ao navio de guerra *USS Cole*, no Iêmen, em 2000.

O saudita encabeçava um grupo responsável por diversos ataques, como o atentado que matou 191 pessoas nos trens de Madri, em março de 2004; o atentado que atingiu o sistema de transporte público de Londres, em julho de 2005; o atentado suicida na cidade de Rawalpindi, no Paquistão, que vitimou a ex-primeira-ministra paquistanesa Benazir Bhutto, em 2007; e a tentativa de atentado contra um avião da companhia norte-americana *Northwest Airlines*, no voo entre Amsterdã e Detroit, no natal de 2009. Além

dos próprios atentados terroristas, Bin Laden dava respaldo ou servia de inspiração para ações ofensivas em diversos países, como Espanha, Indonésia, Marrocos e Turquia. Suas mensagens mobilizavam radicais pelo mundo todo, o que exigia uma intensificação da luta contra o terrorismo.

Figura 13 – Imagens dos atentados nas cidades de Madrid e Londres, em 2004 e 2005, respectivamente.





Fonte: Portal RTVE.es. Disponível em: <<http://www.rtve.es/noticias/20140311/atentados-del-11m-sacudieron-espana/893543.shtml>>. Acesso em: 22 set 2016. Portal BBC Brasil. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/07/150707_15_medidas_atentados_londres>. Acesso em 22 set 2016.

Considerado o terrorista mais procurado do mundo, a “caça” a Bin Laden durou quase uma década, constituindo uma verdadeira saga. De início, apostava-se que o saudita se encontrava escondido em uma caverna nas montanhas de Tora Bora, no leste do Afeganistão. Em seguida, a atenção das autoridades de inteligência norte-americanas se voltou para as fronteiras entre Afeganistão e Paquistão. A perseguição ao líder terrorista alimentava de notícias cadeias midiáticas em todo o mundo e servia como justificativa para as inúmeras prisões arbitrárias e torturas de suspeitos que supostamente conheceriam o paradeiro de Bin Laden. Além disso, servia a objetivos militares e políticos, em uma batalha travada entre republicanos e democratas pela captura do responsável pela articulação dos atentados aos Estados Unidos.

A operação militar que culminou na morte de Bin Laden foi realizada pelo *SEAL team* e anunciada pelo presidente democrata Barack Obama na

rede de televisão *Cable News Network* (CNN), no dia 1^o de maio de 2011. Em seu pronunciamento, Obama enfatizou que “a justiça tinha sido feita”²⁶, proclamando oficialmente o fim do inimigo número 1 dos Estados Unidos. A execução de Bin Laden ocorreu na pacata cidade de Abbottabad, no norte do Paquistão, quase dez anos após os ataques às Torres Gêmeas e ao Pentágono. Vale destacar que um dos filmes analisados neste trabalho será *A Hora Mais Escura* (Kathryn Bigelow, 2012), que narra essa suposta perseguição.

Há quem alegue a existência de um novo líder da rede terrorista Al-Qaeda, deixado por Bin Laden como sucessor, o médico egípcio Ayman al-Zawahiri, que já havia praticamente assumido a liderança da Al-Qaeda e também de várias redes regionais. Para inúmeros críticos e especialistas em terrorismo, se Bin Laden foi morto, o mesmo não se pode dizer do terrorismo fundamentalista islâmico, pois a influência e a capacidade do líder extremista eram mais midiáticas do que essenciais. Sua morte não só não exterminaria a ameaça terrorista ao redor do mundo, como, pior ainda, ocasionaria o aumento de operações de vingança contra os Estados Unidos, por parte de células da Al-Qaeda.

Nesse sentido, a morte do principal símbolo do terrorismo contemporâneo poderia representar o nascimento de um mártir, espalhando por vários cantos do mundo incertezas quanto ao verdadeiro impacto provocado por sua execução no presente e suas possíveis repercussões no futuro. De acordo com Chomsky (2002), Bin Laden “pereceria como mártir, mesmo que a enorme maioria dos muçulmanos deplore os crimes cometidos [em 11 de setembro]. Quer ele seja silenciado por encarceramento ou morte, sua voz continuará ressoando [...]” (p. 109-110).

Mesmo enaltecendo ou condenando a execução de Bin Laden, a maioria das pessoas deve reconhecer o alcance da morte do extremista que,

²⁶ Fonte: RIBEIRO, Bruna. **Para linguista, discurso de Obama sobre Bin Laden foi “obra-prima”**. Disponível em <<http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,para-linguista-discurso-de-obama-sobre-bin-laden-foi-obra-prima,867551>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

possivelmente, se tornará quase uma lenda, mantendo grande importância mesmo após a morte. Essa hipótese seria a consolidação de um desejo do próprio Bin Laden, transmitido pela *Al Jazeera*, a maior emissora de televisão jornalística de Qatar, em 18 de outubro de 2003, na “Mensagem ao povo iraquiano”: “Gostaria de atacar e ser morto, e depois atacar e ser morto, e depois atacar e ser morto” (WRIGHT, 2007, p. 127). Dessa maneira, Bin Laden acreditava estar respondendo ao chamado de Deus, que o recompensaria com uma morte de mártir.

2.3 Traumas na memória

O século XX passou por diversas transformações e divergências. A modernidade trouxe o desenvolvimento científico e tecnológico, diversas maneiras de produção e o encaminhamento de novas formas de reflexão, mas também viu grandes catástrofes, marcadas muitas vezes por requintes de inominável crueldade. Uma das maiores barbáries foi o Holocausto, que custou a vida de milhares de judeus, assassinados nos campos de concentração. Na maioria dos casos, as selvagerias do século XX continuam vivas na memória coletiva da humanidade, de modo que é plausível considerar aquela sociedade como a sociedade da

[...] pós-Primeira Grande Guerra, pós-Segunda Guerra Mundial, pós-Shoah, pós-Gulag, pós-guerras de descolonização, pós-massacres no Camboja [...]. Mas esse prefixo ‘pós’ não deve levar a crer, de jeito nenhum, em algo próximo do conceito de ‘superação’, ou de ‘passado, que passou’. Estar no tempo ‘pós-catástrofe’ significa habitar essas catástrofes (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 63).

Já a virada do século XX para o século XXI foi marcada pelos ataques de 11 de setembro, e essas experiências traumáticas permanecem na memória e muitas vezes no dia a dia de muitas sociedades. Capazes de abismar toda uma nação, esses eventos repercutiram no mundo inteiro através da transmissão dos meios de comunicação, afetando direta e indiretamente toda humanidade. Algumas dessas experiências traumáticas, referidas não apenas em uma perspectiva simbólica, possibilitam a conservação da memória do trauma, contribuindo para que o acontecimento não caia no esquecimento.

Partindo da suposição que o passado confrontado com outro se apresenta de maneira intrincada, distinguindo-se mutuamente uns nos outros, Huyssen (2000) salienta no que diz respeito à memória do trauma a questão da estratégia de dominação, como se o trauma do outro devesse ser “suplantado, na hierarquia do sofrimento, pelo sacrifício e o sofrimento do próprio sujeito” (HUYSSSEN, 2014, p. 180-181). Segundo o teórico, suplantar, se opõe a entrelaçar, mas reconhece que essas duas estratégias de política da memória estão indissolúvelmente relacionadas.

Não se trata de desenvolver hierarquias de memória e de esquecimento do sofrimento traumático, compondo categorias para ver quem teria o direito de comprovar a sua maneira como sendo maior em relação de outros sofrimentos. Para Huyssen (2014, p. 183),

[...] essa política identitária da memória impede-nos de compreender que esses diversos campos da memória não apenas se ligam e se superpõem, como efetivamente constituem uns aos outros e formam os palimpsestos da memória de nossa época, cada vez mais transnacionais.

Por meio da conservação, da construção e do acesso da memória traumática, experiências diversas são articuladas e urdidas em uma narrativa possível de compartilhamento. Dessa maneira, a participação de memórias das pessoas que vivenciaram tais experiências proporciona uma ligação entre indivíduos, épocas, lugares e culturas tradicionalmente desconhecidos. Com o compartilhamento da memória, a rememoração torna-se algo vivo, que pode ser articulado e assim, ficar na lembrança.

Figura 14 – Vista de Manhattan logo após a queda das Torres Gêmeas do *World Trade Center*, no ataque terrorista de 11 de setembro de 2001, em Nova York



Fonte: Chad Rachman/AP/VEJA

Em 2011, dez anos após os atentados em Nova York, o então prefeito Michael Bloomberg fez um discurso comentando que a cidade tinha se recuperado do trauma: "Este foi o temor na época, que os tempos ruins

voltassem, e ficassem espalhados pela cidade. Como se sabe, estou feliz por dizer que nada disso aconteceu. De fato, foi o contrário. Nova York ressuscitou mais rápido do que ninguém acreditava ser possível"²⁷. As palavras foram proferidas por ocasião da reinauguração do *World Trade Center* e do Museu Nacional 11 de setembro²⁸.

Quando representa essas catástrofes, algumas vezes apenas com o intuito de contar uma história, o cinema funciona como multiplicador do trauma. A representação também pode acontecer através do jornal, das artes, da televisão e até mesmo de uma conversa do dia a dia e de gestos, sonhos e silêncios. Benjamin (2012) menciona o cinema como uma arte que evidencia os fragmentos do nosso cotidiano. Ao expor esse retrato minucioso da nossa realidade, o cinema trabalha com o trauma, pois mostra coisas imperceptíveis à visão humana. Para Benjamin, o cinema revela um acúmulo de catástrofes nos locais onde costumamos ver, na nossa compreensão, uma realidade.

O cinema desempenha um papel de testemunho do trauma, reforçando a necessidade da lembrança em um supremo esforço para legitimar o que não é mais aceitável. Nesta tese, adotaremos a definição de testemunha dada por Gagnebin, no seu texto *Memória, História e Testemunho* (2004):

[...] testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro (GAGNEBIN, 2004, p. 87).

²⁷AFP. Prefeito de Nova York diz que cidade superou o trauma do 11 de Setembro: Michael Bloomberg fez discurso dias antes dos dez anos dos atentados. Ressurreição de Manhattan foi "uma das maiores histórias de retorno", disse. Disponível em: <<http://g1.globo.com/11-de-setembro/noticia/2011/09/prefeito-de-nova-york-diz-que-cidade-superou-o-trauma-do-11-de-setembro.html>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

²⁸ Disponível <<http://www.911memorial.org/>>. Acesso em: várias vezes

Em um primeiro momento, verificamos que existe uma necessidade de narrar o trauma vivenciado, já que “narrar o trauma tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). Isso acontece porque o indivíduo traumatizado precisa retornar ao seu cotidiano para reconstruir a sua vida em cinzas. Contudo, mesmo assim, a nossa linguagem é incapaz de descrever, seja por via oral ou escrita, o trauma sucedido. Há um silenciamento que faz com que o ser traumatizado não expresse por meio do testemunho a sua dor ou a sua versão dos fatos.

O silêncio sobre as experiências históricas marcadas pela barbárie decorre de um tipo de controle sobre a memória referente à ausência de espaço. No caso da sociedade norte-americana e do 11 de setembro, essa ausência configura a permanência do trauma. A memória dos atentados em obra cinematográfica é rara, indicando que a indústria norte-americana de cinema não quer lamber as feridas, mas tapá-las e/ou expor outras lembranças. No sentido que lhe confere Vieira:

Derivado do termo grego para designar “ferida”, o trauma pode ser compreendido como o desdobramento de um sofrimento desmedido para quem viveu, gerando desorganização psíquica que viola a capacidade de enfrentamento e domínio prático e simbólico da experiência dolorosa (2010, p. 153).

A memória é fundamental para uma superação do trauma, pois sua ausência pode provocar a repetição de injustiças. Nessa linha, um filme que aborde os atentados constrói uma memória que se insere no campo das representações e no campo do simbólico, podendo contribuir para que o passado não seja esquecido. Para além de sensibilizar e instigar a observação

do espectador, as imagens exibidas podem ajudar a atribuir uma testemunha, transcendendo a barreira entre um estado inicial de confusão e choque para um estado pós-traumático. Podemos compreender como as imagens funcionam simultaneamente como elemento do cinema, como auxílio para acalmar a confusão gerada pelo trauma e como instrumento a serviço de determinados objetivos políticos e ideológicos.

Aprendemos que o elemento traumático do movimento histórico penetra nosso presente tanto quanto serve de cimento para nosso passado, e essas categorias temporais não existem sem a questão da sua representação, que se dá tanto no jornal, na televisão, no cinema, nas artes, como na fala cotidiana, nos nossos gestos, sonhos e silêncios, e, enfim, na literatura (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 64).

O trauma e a memória mantêm uma íntima relação. Para compreender o processo de historicização, devemos levar em conta de que modo o passado é narrado e quais foram as medidas tomadas para seu esclarecimento. Assim, diante da ausência dos mecanismos que elucidam e reparam os motivos do trauma, este permanece. O papel do cinema no processo de construção de uma memória em relação aos atentados evidencia, dessa forma, uma cultura norte-americana que ainda está com a ferida aberta.

As considerações dos teóricos abordados podem ser sintetizadas na ideia de que a memória é o instrumento que permite a atuação do passado no presente por meio das lembranças. Assim, independentemente da perspectiva coletiva ou individual, a memória pode ser observada como fonte de referenciais, como instrumento atuante na reconfiguração das identidades na medida em que permite que o sujeito se apodere de imagens do passado para consolidar uma nova posição. Assim abordada, a memória remete à reconstrução e à localização das lembranças, podendo ser vista como a

instância reconstituidora do passado, como diz Beatriz Sarlo, em sua obra *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007).

As experiências passadas são trazidas pela memória, gerando a sensação ilusória de que é possível reavivar o que passou, tornando o passado uma presença acessível. Logo, a função da memória seria “fundar um presente em relação com o passado” (SARLO, 2006, p. 97) Nesse sentido, Le Goff considera que “a oposição entre passado e presente é essencial na aquisição da consciência do tempo” (2003, p. 13) e o mesmo se verifica com relação à memória, vez que ela pressupõe um passado, ou seja, só existe na medida em que existe o passado, que só existe para os seres conscientes do tempo, capazes de compreender o tempo e seu decurso.

A memória concentra-se, portanto, na disposição e na releitura dos vestígios do passado, o que se estabelece numa organização narrativa do passado. Segundo Sarlo,

As “visões do passado” (segundo fórmula de Benveniste) são construções. Justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizada por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencie um *continuum* significativo e interpretável do tempo. Fala-se do passado sem suspender o presente e, muitas vezes, implicando também o futuro. Lembra-se, narra-se ou se remete ao passado por um tipo de relato [...] (2007, p. 12).

Diante dos pensamentos teóricos expostos e das reflexões apresentadas, compreende-se a memória como uma ferramenta para construir o passado no presente, desse modo, a cada lembrança do passado, o presente o manifesta com significações distintas, conforme as reflexões do momento

atual. A produção de significados da memória se faz no presente, no momento mesmo da rememoração, por isso está sujeita a reavaliações e o significado atribuído a um acontecimento passado pode ser modificado a cada rememoração.

3. O CAMINHO DE UMA MEMÓRIA

A partir dos anos 1980, a assunto teórico relacionado com a memória alcançava expressividade no cenário conceitual. Vestígios, lugares, trabalhos, restos, rastros, diversas foram as nomenclaturas que buscavam determinar e especificar a concepção que, sob as mais variadas perspectivas, passou a ser discutido tendo em conexão dois caminhos teóricos: ou o impulso individual da memória, transmitida da tradição freudiana, ou a exposição do seu lugar social capacitado para destacar memórias sociais, coletivas, mas também memórias históricas.

Simultaneamente, outro debate ganhava notoriedade naquele momento. Nas últimas décadas do século XX, houve aqueles que garantiram não haver incertezas de que se vivia um período de desaparecimento de referências e, portanto, das memórias coletivas, no tempo em que outros, asseguravam a existência de uma sedução pela memória naquele limiar do século XXI. Para Huyssen (2014), memória coletiva sempre foi um conceito carregado de nostalgia e não muito realista, “agora, tornou-se disfuncional e ilusório (p. 183). A preservação de memórias de um grupo ou de uma nação é muito mais um ideal do que a descrição de uma realidade histórica.

O cinema manifesta-se enquanto um artefato industrial que, pela particularidade de proporcionar a sua “reprodutibilidade técnica” em grande escala, como observou Walter Benjamin (2012), esteve designado desde o princípio a se constituir em uma peculiaridade de produção visual e de arte voltado para as massas. As obras cinematográficas propiciam, pela primeira vez, que as artes pudessem ir ao encontro de seu público e se transformaram em percepções sobre o mundo.

Acreditamos que a análise de filmes longa-metragem de ficção produzidos pelos Estados Unidos possa trazer um novo olhar e, por consequência, um novo significado dos atentados e de possíveis fatores históricos e políticos que ocorreram para os eventos de 11 de setembro, reavaliando assim uma “cultura da memória” por meio dos discursos utilizados no cinema. Dessa maneira, nossos objetivos se concentram em propor uma análise do modo como se constrói a representação dos atentados em filmes norte-americanos, com uma visão relacionada ao cinema, à memória e à história.

Segundo alguns teóricos existem três possibilidades aceitáveis de relações entre o cinema e o espectador: os espectadores comuns, os analistas ou críticos de cinema, e os pesquisadores científicos. Os primeiros seriam aqueles que assistem aos filmes atentando somente ao seu enredo, de forma passiva ou “melhor, menos ativo do que o analista, ou mais exatamente ainda, ativo de maneira instintiva e irracional” (GOLIOT-LETÉ; VANOYE, 1994, p.18). Este espectador comum, portanto, “está submetido ao filme, deixa-se guiar por ele. Para ele o filme pertence ao universo do lazer” (GOLIOT-LETÉ; VANOYE, 1994, p.18).

Os analistas têm o conhecimento do cinema como trabalho. O analista é ativo, “olha, ouve, observa, examina tecnicamente o filme, espreita, procura indícios” (GOLIOT-LETÉ; VANOYE, 1994, p.18). Ademais, consegue manter um distanciamento da obra, de maneira a poder elaborar pressupostos, de acordo com seus sistemas de análises. “Para ele, o filme pertence ao campo da reflexão” (GOLIOT-LETÉ; VANOYE, 1994, p.18). A terceira especificidade, de pesquisadores científicos em cinema, é considerada nova, e compreende o filme a partir dos parâmetros da linguagem cinematográfica. Em sua maioria, refletem as narrativas e as investigam minuciosamente, na busca de ligações entre as escolhas dos planos e cortes feitos pelo diretor. Fecham-se no universo do filme, entretanto, mantendo o distanciamento e a objetividade para construir um conhecimento a partir de seus conhecimentos.

3.1 Principais perspectivas metodológicas

Na definição do nosso objeto de pesquisa devemos considerar a compreensão da direção, o contexto e o objetivo da análise, pois esta deve ser apropriada ao objeto. Uma pesquisa ideal se determina por seus objetivos, e esta, por si só, não se justifica e tampouco tem interesse (JOLY, 2003). A análise fílmica feita apenas por si mesma, sem reexaminá-la em atribuição da “significação”, permaneceria somente como uma descrição fechada sobre si.

Elementos da realidade são componentes de um filme para contar sua história ou até mesmo prestar seu testemunho. Diante deste pensamento, observamos que as sociedades elaboram representações e podem passar a acreditar nelas como se relacionasse com a própria realidade. Esta situação pode acontecer com aqueles filmes que encontram repercussão porque a sociedade quer saber como funciona, esboça-se a questão de encadeamento que a imagem constitui com o mundo real e como ela o representa. Todas as obras cinematográficas estão vinculadas a uma organização simbólica, relacionadas à cultura e sociedade e, neste sentido, o contexto simbólico revela-se também necessariamente social, já que nem os símbolos, nem a esfera do simbólico, em geral, existem no abstrato (JOLY, 2003).

Para analisar o filme em texto, é preciso, em primeiro momento, aprofundar-se na obra. A análise fílmica pressupõe de duas premissas: a “constituição de um estado intermediário entre a própria obra e a sua análise, e a modificação mais ou menos radical das condições de visão do filme” (AUMONT, 1995, p. 213). Dessa maneira, se demonstra a necessidade constante de contemplação dos filmes, nas diferentes estágios da pesquisa.

Estudar um filme com um grau mínimo de precisão coloca sempre o problema da memorização, condição fundamental da percepção fílmica, cujo fluxo jamais depende do espectador em condições “normais” de projeção (AUMONT, 1995, p. 213).

Para dar conta dos objetivos propostos, a metodologia desta tese se desdobra em dois níveis, que se entrecruzam: a pesquisa teórica e a análise fílmica, composta por elementos formais próprios da estética e linguagem audiovisual, como por exemplo planos, imagem, som etc. A análise também agregará aspectos do processo de estruturação narrativa (isto é, tempo, espaço, personagem), além do processo de construção do trabalho, que é composto de algumas etapas:

- ver e rever os filmes selecionados;
- selecionar as sequências para análise;
- selecionar trechos ilustrativos das questões teóricas e conceituais levantadas no trabalho;
- pesquisar referências extratextuais que facilitem a compreensão do objeto de estudo;
- realizar levantamento bibliográfico que tenha pertinência ao objeto estudado;
- pesquisar e assistir a outros filmes com o tema relacionado;
- análise do *corpus* à luz dos conceitos apresentados no quadro teórico desta tese.

Para a elaboração de um filme, são feitas escolhas sobre o que será ou não representado e sobre como se dará essa representação. O processo todo inclui desde a pré-produção do filme, quando são definidos enredo, roteiro etc., compreendendo a escolha do que será ou não falado/representado na obra, até a produção e a pós-produção, etapa da escolha dos ângulos de câmera, da trilha sonora, assim como das fases de decupagem e montagem. Todos esses

elementos, no entanto, têm uma ligação com o mundo da sociedade representada, que mantém relações complexas com o real.

A imagem em movimento e o som são os responsáveis por essa impressão de realidade²⁹. De acordo com Vernet, “um movimento reproduzido é um movimento 'verdadeiro', pois a manifestação visual é idêntica nos dois casos” (1995, p. 149). Já o som “restitui à cena representada seu volume sonoro [...]” (VERNET, 1995, p. 150). O universo diegético é constituído também como “mundo possível”, segundo o autor, garantindo uma “naturalidade aparente” ao que a ficção organiza no filme. Processos de inclusão do espectador na cena também contribuem para construir a impressão de realidade. “Essa inclusão do espectador faz com que ele já não perceba os elementos de representação como tais, mas como sendo as próprias coisas.” (VERNET, 1995, p. 151). Apesar disso, o ser humano vem trabalhando para permanecer representado no tempo e no espaço, por meio da memória. Muitos questionamentos sobre a impressão de realidade também são levantados de acordo com a visão baziniana, na qual tudo o que existe pode ser expressado através de um meio visual. Bazin (1991, p. 122) afirma: “o que conta não é mais a sobrevivência do homem em si, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo”. Traçando uma linha de raciocínio dentro do conceito da impressão de realidade, existe a possibilidade de construir um pensamento em que o realismo pode agregar valores ao gênero de ficção em um filme. No entanto, para que isso seja procedente, é necessário que o receptor não deixe de dissociar o que é real do que é mostrado em uma narrativa visual cinematográfica.

O propósito da pesquisa é compreender melhor a representação dos ataques nos filmes, por meio de uma ampla reflexão sobre as respectivas construções. Para uma análise eficaz, foram selecionadas obras que reuniam o mínimo de elementos em comum, relacionados às noções que pretendemos

²⁹ De acordo com o *Dicionário teórico e crítico de cinema* (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel), impressão da realidade é características de “filmes narrativo-representativos , mesmo se seu enredo for bem irreal, sempre serão reconhecidos como particularmente críveis” (2003, p. 165).

explorar, a saber, memória e história. Foram consideradas as relações das narrativas com os atentados, as personagens e as situações vividas por estas. Aumont (1993) alerta que é inútil a tentativa de dominação dos códigos culturais, que serão sempre infinitos. Por isso, a seleção dos elementos a serem estudados e a construção de um modelo de análise se dará a partir do que se pretende examinar.

3.2 Considerações sobre as ferramentas de análise

Na etapa de interpenetração dos filmes, faremos uma combinação de perspectivas, analisando a repetição de certos arranjos e associações simbólicas, a partir das suas constituições no âmbito dos ataques de 11 de setembro de 2001 em Nova York. Para tanto, observaremos aspectos vinculados às quedas das torres, à situação de trauma, ao patriotismo, às instituições políticas, e as relações e superposições entre esses vários mundos. Com a escolha do conjunto fílmico, apresentaremos imagens dos ataques (*As Torres Gêmeas* e *Voo 93*), o silêncio e os traumas pós-11 de setembro (*A última noite*) e os desdobramentos políticos (*O Relutante Fundamentalista* e *A hora mais escura*).

O cinema apresenta certa variedade de contornos, de figuras e de estruturas estáveis. Nessa perspectiva, cada filme constitui uma peça, uma sucessão com projeto próprio. Porém, em conjunto, as obras podem dizer algo do presente de um país, mesmo que não tenham essa ambição. Inúmeros autores têm refletido a respeito da predominância e das particularidades do cinema, cuja natureza específica da articulação de imagens e de sons em determinada duração tem privilegiado a organização narrativa do discurso fílmico. Assim, esta tese se baseia em um levantamento bibliográfico sobre o tema, condição que julgamos necessária para estabelecer uma base conceitual a ser aplicada no desenvolvimento do trabalho. Na tarefa de analisar o *corpus* selecionado de filmes, aplicaremos a cada um a técnica de pesquisa análise

fílmica. Analisar um filme é previamente traduzir as imagens e sons em formato de linguagem escrita.

Utilizaremos os teóricos Jacques Aumont, René Gardies, Michel Marie, Laurent Jullier, Martine Joly, Goliot-Leté e Vanoye para um melhor aproveitamento da pesquisa. Nossa proposta metodológica se apresenta a partir da observação e análise de uma série de materiais textuais e fílmicos sobre o 11 de setembro. Em nossos referenciais, encontramos uma reflexão mais flexível de leitura das imagens, pois abordam uma variedade de interpretações e metodologias disponíveis para o estudo de imagens cinematográficas.

Aumont (1993) aponta para o fato de que, no discurso fílmico, existe uma relação entre o dito e o dizer, que aqui pode ser entendida como a relação entre o enunciado, ou a história propriamente dita e a enunciação, ou a maneira como esta história é apresentada, através dos movimentos de câmera ou dos pontos de vista, por exemplo. Neste ponto, compreende-se a narrativa como o enunciado em sua materialidade. São imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que torna a organização da narrativa fílmica, complexa. Paralelamente, o trabalho do espectador consiste em estabelecer o nexos entre estas duas partes. Aqui, se esboça o tema do ponto de vista. Neste sentido, se faz necessário descrever a construção da ordem da narrativa.

O conteúdo não está separado da forma pela qual se expressa, pois o verdadeiro estudo do conteúdo de um filme deve supor necessariamente o estudo da sua forma, na medida em que a abordagem simultânea desses dois aspectos proporciona uma maior aproximação com o objeto de análise (AUMONT, 1993). Visto que a forma de filmar pode indicar as representações do mundo próprias a uma cultura – porque a construção da imagem se dá pelo exercício da linguagem, modelada por certas estruturas –, é no nível dos simbolismos mais solidamente enraizados que as diferenças na apropriação dessa imagem serão produzidas (JOLY, 2003), como já comentado anteriormente. O cinema trata-se de um meio de comunicação e de

representação das sociedades. Do contrário, não se estará tratando do filme, e sim de problemas gerais que constituem seu ponto de partida.

A consideração de conjuntos fílmicos necessita de um mínimo de elementos, comuns a todos os filmes, que permitam uma análise eficaz. Aumont (1993) alerta para o fato de que é inútil a tentativa de dominação dos códigos culturais, que serão sempre infinitos. Assim, a seleção dos elementos a serem estudados e a construção de um modelo de análise se dá a partir do que se pretende examinar.

A prática analítica se relaciona tanto com a descrição quanto com a interpretação. De início, ocorre a fase de decomposição dos filmes, mediante os seus relatos, sob forma de texto. De acordo com Gardies,

O autor da imagem, espectador do mundo, imprime e exprime uma forma àquilo que vê e sente do ambiente que o rodeia e da experiência vivida. O espectador da imagem, por sua vez, dá forma a essa imagem, um misto de induções e de projeções. É isto que explica a nossa capacidade para reconhecer formas, apesar da diversidade infinita das representações e da diversidade das interpretações e apreensões afetivas de uma mesma imagem (2007, p. 180).

O cinema apresenta uma certa quantidade de contornos, de figuras e de estruturas estáveis que merece ser estudada (METZ, 1972, p. 16). Neste entendimento, cada filme constitui uma peça, compondo uma sucessão, na qual cada obra tem seu projeto próprio, mas que, quando vistas em conjunto, dizem algo de seu presente, mesmo sem ter essa ambição.

De acordo com Goliot-Leté e Vanoye (1994), certas cenas e passagens de um filme podem ser mais do que o elo de uma corrente e serem consideradas, não de um ponto de vista puramente sintagmático, mas de um ponto de vista mais global:

O filme, ou melhor, certos filmes, são ao mesmo tempo uma série, uma corrente constituída de elementos, de eventos que se sucedem, mas também um todo de significação, um bloco, legível em alguns locais privilegiados. [...] A sequência pode, então, ser analisada por si mesma ou com relação ao filme inteiro. Pode igualmente ser analisada com respeito a uma rede de sequências em relação umas às outras, o que pode permitir colocar em evidência uma rede de significação (GOLIOT-LETÉ; VANOYE, 1994, p. 85).

A atividade subjetiva varia de acordo com a narrativa e com o que se procura, pois é baseada no princípio de compreensão do filme, logo, na interpretação dos elementos para a reconstrução do todo. Neste trabalho, propomos uma leitura própria dos filmes, já que cada obra “[...] é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista” (GOLLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p.15).

Aumont e Marie (2011) estabelecem três pontos essenciais na discussão sobre metodologias de interpretação cinematográfica. O primeiro se refere à inexistência de uma teoria única e universal. A história do cinema e de sua crítica mostra a evolução na forma de entender e cercar a sétima arte analiticamente, proporcionando modos bastante distintos de compreender o filme. O segundo ponto essencial trata-se da escolha da proporção da obra que o investigador deseja utilizar: é preciso demarcar um aspecto e observar suas dimensões na narrativa. A partir das áreas delimitadas, o pesquisador aplicará as ferramentas de análise. Naturalmente, é impossível esgotar todas as discussões e relações resultantes de um olhar atento sobre a obra, mesmo quando se trata de fragmentos menores de narrativa. Por fim, o terceiro e último ponto é “conhecer a história do cinema e a história dos discursos que o filme escolhido suscitou para não os repetir” (AUMONT, MARIE, 2011, p. 39).

Cabe ressaltar que, assim como alguns aspectos da metodologia de investigação, os problemas suscetíveis da interpretação cinematográfica partem do próprio texto.

Outro aspecto a ser considerado no trabalho de análise fílmica diz respeito à imagem não construída gratuitamente. Ora, a imagem está submetida a um valor simbólico dentro de uma cultura, num determinado tempo, sendo assim uma mediação entre o espectador e a realidade. O seu criador pode elaborar estes elementos simbólicos consciente ou inconscientemente. “Ninguém tem a menor ideia do que o autor quis dizer; o próprio autor não domina toda a significação da imagem que produz” (JOLY, 1996, p.44).

Destacamos como ponto importante para a análise, não apenas o que o filme apresenta em sua narrativa sobre o passado, mas, sobretudo, as ausências, ou seja, o que ele não apresenta – o que é esquecido. Procuramos assim, articular essas questões à forma como símbolos, mitos, heróis e a própria história dos Estados Unidos são encenados nos filmes. Inicialmente, para realizar uma análise interpretativa da imagem, acreditamos que devemos considerar o que Joly (2002) apresenta sobre as intenções do autor.

Ninguém tem a menor ideia do que o autor quis dizer; o próprio autor não domina toda a significação da imagem que produz. Tampouco ele é o outro, viveu na mesma época ou no mesmo país, ou tem as mesmas expectativas... Interpretar uma mensagem, ou analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora, ao mesmo tempo em que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo (JOLY, 2002, p.44).

Compartilhamos com Joly a ideia de que o exercício da análise ocorre na mediação entre o analista e o objeto de análise. Há uma variedade de interpretações sobre uma mesma imagem; sua diversidade interpretativa depende de quem a observa, do seu lugar de fala, ou seja, do sentido da imagem que será construído na interação entre o espectador e a imagem. Dessa forma, a análise que será empregada está condicionada ao dispositivo analítico e as minhas próprias experiências, ou seja, ela não está acabada.

Este trabalho analisará o filme à luz desta característica dual da memória, lembrar e esquecer. É justamente essa dualidade que motiva ou inibe o que pode e ou não ser mostrado nas imagens, o que quer e ou não ser lembrado/esquecido. O que está em evidência aqui é a memória de uma experiência comum e única: os atentados de 11 de setembro. Que destino dar a esta memória? Memória heroica, memória de dor, memória ressentida, memória de justiça, memória de verdade, memória de patriotismo etc.

A análise dos filmes se fará concomitantemente a uma reflexão do tema no cinema norte-americano. Logo, por trás da problemática da pesquisa, desponta um tema propriamente teórico, conceitual e bastante atual. Para dar conta de todo o processo de pesquisa e análise, recorreremos a um enfoque transdisciplinar, um dos recursos capazes de abordar temas complexos como memória, história e cinema. No decorrer da pesquisa, como mencionado, analisaremos os filmes como um todo, observando referentes ao que compreendemos de maneira geral. Na sequência, escolheremos uma ou mais cenas de cada obra do *corpus*, para um exame mais detalhado e com base no aporte teórico.

Ferro (2010) destaca que o filme pode ser elemento de análise da sociedade, ou seja, as questões levantadas dizem respeito a sociedade que produziu a obra cinematográfica. Ainda corrobora a relevância da utilização do filme como documento histórico, ressaltando para o estudo do filme ficcional, uma vez que ele pode permitir a reflexão sobre o imaginário. Vale lembrar, que Ferro aborda o filme como um agente da história, ressaltando o modo como o filme, através de sua representação, pode servir para reforço de uma ideia,

como de glorificação ou de doutrinação. Segundo o mesmo autor, para a compreensão da obra em sua totalidade, faz-se necessário a análise dos elementos visíveis, tanto quanto dos não visíveis, como destaca Ferro:

O filme [...] está sendo observado não só como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incide sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar em extratos, pesquisas “séries”, compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo (1993, p 33).

O exercício de análise que propomos a partir do próximo capítulo tem por objetivo discutir a narrativa fílmica do *corpus* fílmico selecionado. A partir de um eixo temático – denominado *acontecimento e desdobramentos (subjetividades, tortura e estrangeiro)* – procuramos entender a maneira pela qual, cinco obras cinematográficas, constroem uma memória sobre um passado histórico. A pesquisa está voltada para a forma como este passado foi construído e reconstruído segundo essas narrativas cinematográficas. Pergunta-se: em que medida esses filmes ficcionais são produtores de uma memória sobre a história do 11 de setembro?

Existem inúmeras possibilidades de construção narrativa no cinema, uma delas ocorre quando o cinema dialoga com a história. A observação e a escolha da rede de sequências, que irão colaborar para o desenvolvimento do trabalho, constituem uma das etapas mais complexas da pesquisa, já que

nossas análises não partem de uma estrutura linear e um método engessado. As cenas e as sequências analisadas foram escolhidas de acordo com a memória que cada uma trazia sobre os atentados de 11 de setembro, em relação a algum personagem da trama ou até mesmo da imagem que estava sendo relacionada. Buscamos examinar os filmes como um todo, e as percepções que encontramos da memória em relação a algumas imagens.

Visto isso, no próximo capítulo faremos uma explanação sobre Cinema e História, para depois analisarmos o *corpus* da nossa pesquisa.

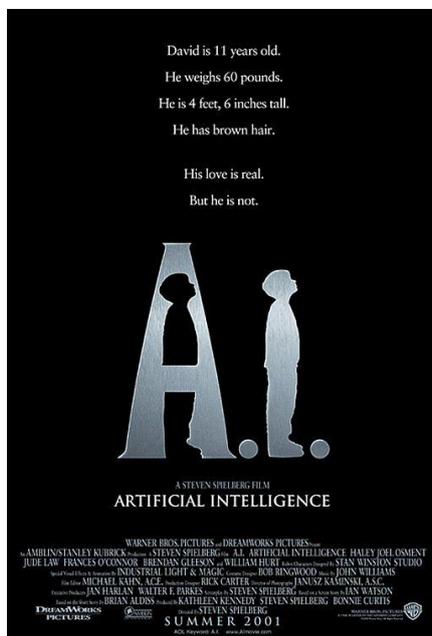
4 CINEMA, HISTÓRIA E SUAS MEMÓRIAS: IMAGENS CONTEMPLATIVAS DO 11 DE SETEMBRO DE 2001

Há imagens do *World Trade Center* que evocam diversas representações. De acordo com uma organização ficcional relacionada a um tipo de simulacro em torno dos fatos relativos ao pós-ataentados, observamos possíveis, vínculos de disjunção com os ataques terroristas e, portanto, a representação do complexo *WTC* como algo eterno.

Estabelecendo em narrativas cinematográficas formas de representação do *WTC* e criando imaginários pré e pós-fatos, as imagens das Torres Gêmeas vão muito além das homenagens à ideologia que carrega, estando sujeitas aos pontos de vista da cultura que as produz em determinado tempo e em determinado lugar. Revelam, pois, um dos símbolos manipulados pela “cultura da memória” (HUYSSSEN, 2010) norte-americana, que conhecida mundialmente por representar o poder, também é passível de ser acometida por catástrofes naturais e/ou artificiais. Assim, ao incorporar à sua estrutura narrativa fatos históricos, trazendo a reflexão sobre temas como guerras, catástrofes naturais, mundos apocalípticos etc., essas produções cinematográficas norte-americanas especulam as possíveis causas e consequências desses fatos no cenário mundial e também no âmbito das representações construídas em torno do imaginário social.

Podemos observar, por exemplo, que a obra *A.I.: inteligência artificial* (Steven Spielberg, 2001), lançada em 26 de junho de 2001 nos Estados Unidos, constrói uma representação de eternidade em torno do *WTC*, já que em um futuro apocalíptico em que toda cidade de Nova Iorque está inundada, as torres estão firmes e em pé. O próprio cartaz do filme demonstra a duplicidade que as torres tem.

Figura 15 – Cartaz do filme *A.I.: inteligência artificial* (2001)



Fonte: Adoro cinema

Na sua estrutura visível, a imagem oculta significações: não se trata apenas do que enxergamos, mas do que está além da objetividade. Podemos dizer, retomando Merleau-Ponty, que “a imagem recolhe toda uma série de expressões anteriormente sedimentadas.” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 116). Enquanto agente histórico, o cinema permite um estudo aprimorado das práticas e representações culturais do lugar que o produz.

O cinema é produto da história, um excelente meio para a observação do lugar que o produz, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define a sua própria linguagem possível, que estabelece os seus fazeres, que institui as suas temáticas. Por isto qualquer obra cinematográfica, seja um documentário ou pura ficção é sempre portadora de retratos, de marcas e de

indícios significativos da sociedade que o produziu (BARROS, 2008 p. 53).

Verifica-se no cinema, desde seu nascimento em 1895, um meio competente para registrar acontecimentos e eternizar a imagem de sociedades e seus feitos políticos. Aos poucos, passou a ser utilizado para documentar as guerras, os desenvolvimentos tecnológicos, os contatos entre os povos, dando-nos a primeira visão de um mundo globalizado. Fixando na tela todos os dramas e os acontecimentos, todas as emoções e muito divertimento, o cinema transformou-se em uma espécie de possível espelho do mundo.

Benjamin salienta que

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das invenções humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido” (2012, p. 188).

Para refletir o mundo em um primeiro momento, a apresentação de uma imagem panorâmica no cinema é, na maioria das vezes, conseguida por um *establishing shot* ou plano geral, cuja função é localizar a ação da trama, orientando o espectador. Para tanto são fundamentais os chamados ícones urbanos, referências para as mais diversas cidades e para os mais diversos países. Misto de símbolo cultural e imagem simplificada, o ícone urbano é uma expressão visual contundente de uma cidade ou até de um país. A figura 16 mostra a Estátua da Liberdade, maior ícone urbano norte-americano e monumento que remete imediatamente à Nova Iorque, em cena de *O dia*

depois de amanhã (*The day after tomorrow*, Roland Emmerich, 2012), e a Torre Eiffel, que leva o observador a reconhecer sem dificuldade Paris, em uma tomada de *Playtime: tempo da diversão* (*Playtime*, Jacques Tati, 1967).

Figura 16 – Estátua da Liberdade e Torre Eiffel nos filmes *O dia depois de amanhã* e *Playtime*, respectivamente.



Fonte: Adoro cinema

Embora não possamos constatar a presença de um pensamento estruturado em relação à imagem nas reflexões de Walter Benjamin, constatamos em suas obras diversas ponderações em torno das inúmeras ligações entre pensamento e imagem. As ideias de Benjamin influenciaram as mais variadas áreas, desde a filosofia até a crítica literária, passando pela história do desenvolvimento de técnicas artísticas como a fotografia, a pintura e o cinema.

Ora, percebemos que há alguns anos a questão da memória aparece associada à questão da imagem, seja no cinema, na publicidade ou outra área da mídia. Em diálogo e interlocução com o pensamento social e crítico de seu tempo, Benjamin fornece uma perspectiva fundamental, que vincula a experiência e o conhecimento da história à imagem e à memória.

Na obra de Benjamin, a experiência estética, associada a novas ferramentas técnicas, tem papel central na concepção de autonomia política do indivíduo. Como sob a ordem econômica do capitalismo tardio, essa autonomia parece impraticável, existe a necessidade de repensar esse conceito, valorizando seu caráter reflexivo de modo dissociado de um projeto político coletivo a que estava relacionado inicialmente. Entretanto, tal retomada deve ser feita sem perder sua base teórica e crítica, que implica um campo dialético adequado para a manifestação, na relação com o visível, de um espaçamento inquietante entre o observador e o observado, situando ambos na historicidade que os envolve. Existem ainda reflexões e concepções filosóficas de Benjamin sobre conhecimento, história, imagem e memória articuladas entre si, constituindo um campo reflexivo que interage com a modernidade, que, em seu caráter alegórico, é pensada como uma temporalidade disruptiva em relação a uma experiência antes fundada na tradição. Sob essa perspectiva, a memória tem uma peculiaridade, sendo o fundamento de possíveis atritos no presente e remetendo incessantemente à ruptura da experiência na modernidade.

Benjamin (2006) destaca a capacidade da imagem e da montagem para o pensamento, ao refletir que este integra tanto o movimento quanto sua imobilização. Assim, a questão do tempo se torna essencial, compreendida em relação a determinada época, originando-se do momento em que apreensões e atritos do presente invocam o passado não pelo entendimento deste como ocorreu, mas pela rememoração. É pela memória dos acontecimentos traumáticos que a explosão da continuidade histórica caracteriza, para Benjamin, o momento de rupturas na dialética como destruição e construção. Dessa maneira, a fissura, o corte, os distanciamentos ocasionam o deslocamento e as tensões críticas. Até por isso a concepção de catástrofe é um elemento essencial nos pensamentos de Benjamin sobre cultura e barbárie, como é possível ver, por exemplo, no trecho da tese VII: “Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento de barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante” (2012, p. 245).

Por ser fragmentada e imagética, a escrita benjaminiana se destaca como resquícios de um tempo preso aos estímulos visuais da modernidade, preocupada com o impacto das tecnologias da imagem, tais como o cinema. Podemos pensar que o ontem coincide com o agora, uma imagem desejada em seu contato com o real e que nos provoca-nos e também nos consome. As imagens são frutos de uma “interpenetração ‘crítica’ do passado e do presente, sintoma da memória – é exatamente aquilo que produz a história” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 177), e as imagens provocam uma inquietação permanente, uma ruptura sempre reconduzida.

Ao revisitar o legado benjaminiano, Georges Didi-Huberman desenvolve, em sua obra *O que vemos, o que nos olha* (2010), uma compreensão um pouco diferenciada dos pensamentos do teórico alemão, que se apresentam como essenciais no debate sobre o modo como nos relacionamos com as imagens, o que os tornam conseqüentemente peças-chave na interpretação dos rumos da arte contemporânea. Ao fazer isso, Didi-Huberman disponibiliza ferramentas que permitem pensar a importância do papel da filosofia da arte na formulação de noções que nos orientam em nossa relação com as imagens.

Nas reflexões do teórico francês, existe uma relação entre o materialismo histórico, que suporta os pensamentos de Benjamin, e a fenomenologia do ver. Por conseguinte, há uma associação entre uma dimensão histórico-crítica – que transpassa a produção, a recepção das imagens e seu viés anacrônico como uma colagem de saberes que emerge no presente – e a dialética do ver que se faz corpo e espaço imaginativo. Essa associação Didi-Huberman chamará de “imagem crítica”, conceituando-a como um sintoma que surge na imagem enquanto campo de tensão do percebido e enquanto crítica, por se fazer reflexiva, conservando uma eficácia teórica para além de seu surgimento e fazendo-se história.

Assim, Didi-Huberman nos conduz a pensar a imagem, sua observação e sua produção como um campo de tensões dialéticas. Trata-se de um espaço que podemos entender como um “entre”: de um lado, está o observador; de outro, a obra que retorna o olhar:

Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o ENTRE. [...] É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido [...] É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

Devemos mencionar ainda outros teóricos, a primeira grande obra que utilizou o cinema como instrumento de interpretação social foi *De Caligari a Hitler* (1988), de Siegfried Kracauer, que em 1947 também analisou as relações entre cinema e história. O historiador alemão e estudioso do Cinema Expressionista abordava a mensagem fílmica como “reflexo” direto da sociedade em que o filme foi produzido. Apresentava uma ideia que, de algum modo, permanece vigente em muitos enfoques de pesquisa, a de que o cinema apresentava a “realidade” e, assim, seria possível proceder a uma apreensão imediata da mentalidade de uma nação com base na sua cinematografia.

Entretanto, para Ferro (1992), o cinema não denota, conforme para Kracauer, um reflexo direto do real. O historiador francês recorda a um indagação de Jean-Luc Godard³⁰ para constatar como havia, entre a câmera e a imagem captada, uma variedade de elementos que tornavam a imagem um importante registro, mas que não servia como reflexo imediato da sociedade. Ferro salienta que, na verdade, os filmes destroem “a imagem do duplo” das instituições e formatam uma “contra-análise” da sociedade.

O autor francês ainda se destacou como um dos pioneiros da ruptura com o realismo absoluto: na década de 1970, em uma coleção organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora (1988), o historiador francês publicou o artigo “O

³⁰ “[...] se o cinema não teria sido inventado para mascarar o real das massas” (FERRO, 1993, p. 31)

Filme”, discutindo a natureza do objeto fílmico e sugerindo alguns pontos de observação. Em uma breve síntese, nesse artigo Ferro defende que: a) o filme é agente e não apenas produto da história; b) deve-se buscar o não visível de uma obra; e c) a ênfase deve ser mais no conteúdo do que na forma (KORNIS, 2008).

De acordo com Nóvoa e Barros (2012, p. 32),

Cinema-história sempre foi, assim, uma relação complexa que poderia ser apreendida como objeto e problemática. “Cinema e história” é uma coisa semelhante e ao mesmo tempo distinta de “cinema-história”.

As obras cinematográficas, como produtos de memória e da história, possibilitam aumentar as alternativas de conhecimento. Os filmes podem e devem ser compreendidos como produtos culturais, que estão resignados a determinados planejamentos econômicos e políticos de produção, que proporcionam debates sobre uma imensidão de aspectos das sociedades. Permite a análise de representações sociais, aspectos culturais e políticos das sociedades que o produzem. Os filmes são constituídos de uma alta materialidade visual, construindo um discurso altamente complexo. Para Ferro (1993), as imagens cinematográficas não são apenas ilustrações, elas evidenciam elementos sociais e culturais que permitem compreender aspectos sócio-históricos significativos que ultrapassam até mesmo a vontade de cineastas, roteiristas e produtores dos próprios filmes. Não há certezas nos desígnos do poder cinematográfico, os “cineastas, consciente ou não, estão cada um a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões” (FERRO, 1992, p. 13)

Hoje é mais comum as pessoas terem acesso a informações sobre eventos do passado através do cinema ou da televisão do que por meio de textos escritos. Devido a isso, as relações entre história e cinematografia estão mercadas pela disputada entre dois discursos. Para Rosenstone (2010), não há como afirmar que o discurso produzido no âmbito do cinema seja menos “verdadeiro” do que o produzido pela história. O autor parte da premissa de que são discursos distintos, o cinema não organiza dados nos moldes do que se faz convencionalmente no texto escrito, pois a narrativa fílmica centra-se em um significado global, o visual, emocional e dramático do acontecimento histórico. Não obstante, as finalidades dos dois discursos seriam as mesmas: descrever, analisar e interpretar o passado.

Rosenstone é um fervoroso das ligações entre cinema e história, o autor alega que o cinema propõe um desafio a história ao apresentar uma forma diferente de se refletir o passado. O cinema não seria o substituto da história, mas se colocaria ao lado dela, tal como fez a história ao se estabelecer frente à tradição oral e à memória.

A longa tradição oral nos proporcionou uma relação poética com o mundo e com o passado, enquanto a história escrita, especialmente a dos dois últimos séculos, criou um mundo linear, científico, utilizando a letra impressa. O cinema muda as regras do jogo histórico ao assinalar suas próprias certezas e verdades; verdades que nascem de uma realidade visual e auditiva que é impossível de captar através das palavras. Essa nova história em imagens é, potencialmente, muito mais complexa do que qualquer texto escrito, já que na tela podem aparecer diversos elementos, inclusive textos. Elementos que se apoiam ou se opõem entre eles para conseguir uma sensação e um alcance diferente³¹ (ROSENSTONE, 1997, p. 122).

³¹ Tradução nossa: “La larga tradición oral nos há proporcionado uns relación poética com el mundo y com el pasado, mientras que la historia escrita, especialmente la de los dos ultmos siglos, ha creado un mundo lineal, científico, utilizando la letra impresa. El cine cambia las reglas del juego histórico al señalar sus propias certezas y verdades; verdades que nacen de una realidade visual y auditiva que es imposible captar mediante palabras. Esta nueva historia en imagenes es, potencialmente, mucho más compleja que culquier texto escrito, ya que em la pantalla pueden aparecer diversos elementos, incluso textos. Elementos que se apoyano se openem entre ellos para conseguir una sensación y alcance tan difenrete”

Seja ficcional, documental, de animação, musical ou de outro gênero, um filme pode ser encarado como portador de uma leitura histórica, uma fonte. O cinema se torna fundamental para a compreensão das sociedades que estão por trás das câmeras. Nesse sentido, diz Barros: “O lugar que produz o cinema é também o lugar que o recebe, de modo que a fonte fílmica compreende uma sociedade, simultaneamente, a partir do sistema que a produz e do seu universo de recepção” (2012, p. 68).

Contudo, Barros (2012) entende que as interferências do cinema na história e nas noções históricas que temos hoje sobre o passado da humanidade vão além. Por sua capacidade de transmitir determinada leitura dos fatos feita por determinado grupo, o cinema se torna um elemento de persuasão poderoso, detendo forças para formar opiniões, criar ilusões ou denúncias e, sobretudo, para interferir e modificar a história por interesses políticos, mercadológicos, econômicos ou apaziguadores.

O cinema vem sendo fruto de diversas modificações ao longo de seu surgimento. Educamos nosso olhar e nossas percepções para desvendarmos uma linguagem que ocorre através da imagem em movimento. A compreensão de tal linguagem foi e vem sendo (re)construída desde a sua existência. Com incontáveis possibilidades técnicas, a imagem se transformou. No cinema, ganhou movimento, o que gerou uma nova forma de representação. O século XIX difundiu a imagem de uma maneira sem precedentes: ela agora dita moda – com o uso da propaganda, por exemplo – e expressa ideologias políticas, decisões e impasses. A imagem entra todos os dias em nossos lares pela televisão e recentemente pela web, nos aproximando e nos afastando.

4.1 Imagens de um acontecimento memorável

4.1.1 *As Torres Gêmeas: você viu?*

Originalmente intitulado de *World Trade Center*, o filme *As Torres Gêmeas* (2006), de Oliver Stone, foi lançado cinco anos depois dos atentados de 2001. A obra é uma das poucas que aborda diretamente o dia 11 de setembro, embora se direcione para a coragem e a imagem de heroísmo norte-americano. De acordo com o próprio diretor do longa-metragem, “Na verdade, não é sobre o *World Trade Center*, e sim sobre qualquer homem ou mulher que esteja encarando a morte, e sobre como sobrevivem”³² (HALFINGER, 2006). O roteiro é baseado em relatos reais de dois policiais: John McLoughlin e Will Jimeno.

De acordo com Ferro (1992), um filme é um agente da história, e não apenas um produto. Nessa linha de raciocínio, as obras cinematográficas podem desempenhar um papel de exaltação ou de doutrinação de algo, gerando também um desmascaramento de uma realidade social ou política. Desse modo, notamos que a cultura fílmica norte-americana está, de certa maneira, crivada de personagens que representam um herói ou o povo. Porém, no caso de *As Torres Gêmeas*, essa narrativa também envolve um sentimento de luto, ainda fresco na memória dos Estados Unidos.

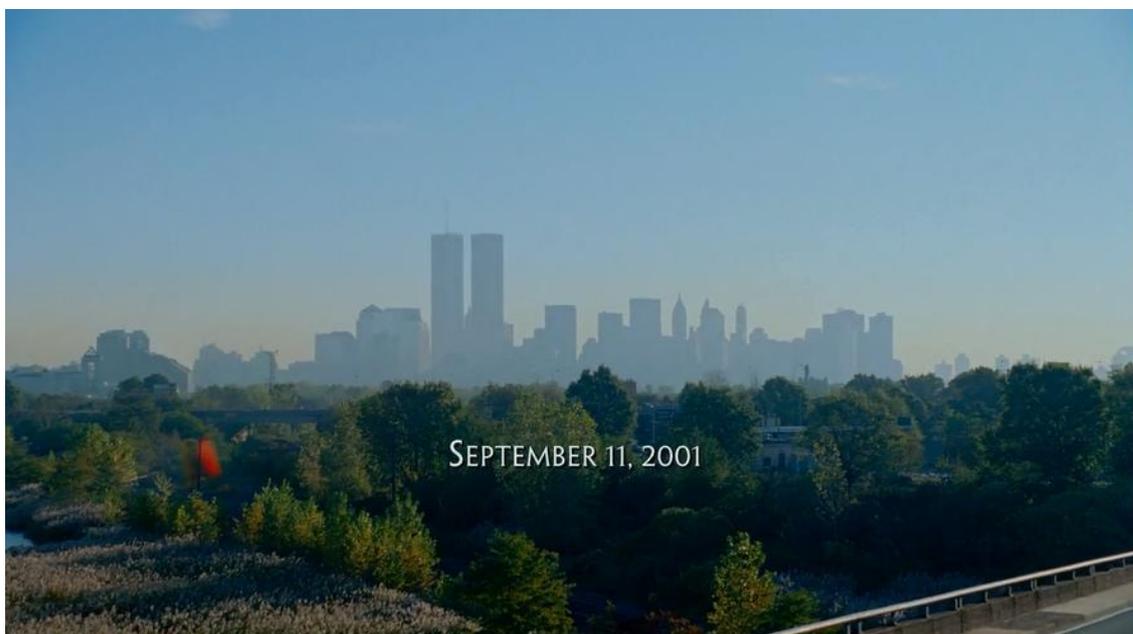
[O cinema] destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsus”. É mais do que preciso para que, após a hora do desprezo venha a da desconfiança, a do temor [...]. A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens [...] constituem a matéria de uma outra

³² Tradução nossa: “It’s not about the World Trade Center, really. It’s about any man or woman faced with the end of their lives, and how they survive”.

história que não a História, uma contra-análise da sociedade (FERRO, 1992, p. 202-203).

O filme de Stone inicia com o que seria um dia rotineiro na vida do sargento da polícia portuária de Nova York, John McLoughlin (Nicolas Cage). São quase três e meia da manhã quando o despertador toca: McLoughlin se levanta, toma um banho e se despede da esposa e dos quatro filhos. Nessas primeiras tomadas, já percebemos que esse policial é um pai de família. Nos planos seguintes, visualizamos o lento amanhecer da cidade de Nova York, e seus habitantes despertando para o que parece ser mais uma manhã habitual. Os cenários que compõem os planos também demonstram o estilo de vida norte-americano e os gostos dos “heróis” da trama. O metrô e a Estátua da Liberdade que aparecem ao fundo, assim como a música *country* que toca no carro de outro policial, Will Jimeno (Michael Peña), são elementos importantes que criam uma identificação entre o público, os personagens e o jeito de ser norte-americano. Observamos a seguir uma cena que apresenta Manhattan e as Torres Gêmeas, que com sua presença majestosa são um símbolo do poder dos Estados Unidos. A sensação de nostalgia, de um passado mais tranquilo, talvez seja inevitável em um espectador norte-americano (Figura 17). Por isso, a cena “talvez produza um deslocamento do desgastado afeto da indignação para um afeto mais discreto, um afeto de efeito indeterminado, a curiosidade, o desejo de ver mais de perto” (RANCIÈRE, 2012, p. 101).

Figura 17 – Cena panorâmica da vista de Manhattan e das Torres Gêmeas, em *As Torres Gêmeas* (2006).



Fonte: *As Torres Gêmeas*, tempo 3:45

Com a chegada dos policiais ao trabalho, a distribuição de tarefas diárias é realizada. Neste momento, reparamos que os sobrenomes dos personagens, que sugerem diversas nacionalidades, ganham evidência: Jimeno, Pezzulo, Colovitto, Rodrigues. Esse elemento contribui para aumentar uma identificação mais coletiva com aqueles policiais, indicando que não apenas os Estados Unidos foram atacados, mas todos os povos representados pela polícia portuária de Nova York. A condição cosmopolita de Nova York é profundamente explorada, demonstrando o sofrimento de todos diante da maldade promovida pelo terrorismo internacional e evidenciando a compaixão das nacionalidades que compõem o povo norte-americano, identificado como o Bem que deve ser copiado e dissipado no intuito de eliminar o Mal advindo dos terroristas islâmicos.

Nos primeiros dez minutos do filme, uma das torres já é atingida por um avião. Não é mostrada a colisão com a torre, apenas a sombra da aeronave se aproximando do arranha-céu. Na sequência, um barulho estridente e um tremor

no prédio da polícia. Assim, em questão de pouquíssimo tempo, a vida muda para todos os personagens. Tudo acontece rápido demais e, ainda em choque pelo que aconteceu, eles são convocados para prestar socorro no local do atentado. McLoughlin e sua equipe respondem ao chamado e se deslocam até o complexo, situado no centro financeiro denominado *Lower Manhattan*. Ao chegar lá, a equipe consegue ter uma ideia mais ampla do tamanho da catástrofe, pois as informações que tinham até então eram desencontradas. Feitos com técnicas, como as de câmera lenta, os planos das imagens mostram pessoas se atirando do prédio em chamas, papéis voando por todos os lados e ruas repletas de pessoas ensanguentadas, correndo sem rumo.

Um grupo é formado voluntariamente sob o comando de McLoughlin para entrar na Torre Sul. Além do sargento, a equipe é constituída de três pessoas: Rodriguez, Pezzulo e Jimeno. Ao entrar no complexo, o grupo encontra outro policial, Chris, que informa sobre o ataque à Torre Norte e ao Pentágono. McLoughlin prossegue com sua equipe, mas logo recebe um chamado pelo rádio, com orientações para sair do prédio com seu grupo e se encontrar com o restante dos policiais, pois a outra torre apresentava problemas. Entretanto, os cinco policiais não têm tempo para a retirada, pois a estrutura do prédio não resiste e começa a desmoronar. O sargento ordena que todos corram para o poço do elevador, a parte mais forte do edifício.

Figura 18 – Equipe comandada pelo Sargento McLoughlin



Fonte: *As Torres Gêmeas*, tempo 20:23

O plano se fecha e abre novamente, agora no escuro, sendo possível apenas ouvir o diálogo dos policiais, que começam uma chamada pronunciando seus nomes em voz alta. Os policiais que permanecem vivos são McLoughlin, Pezzulo e Jimeno. Pezzulo tenta ajudar os companheiros presos nos escombros, mas ocorre um novo deslizamento. Antes em condições de ajudar os companheiros, o policial agora se encontra gravemente ferido e preso nas ferragens. Pezzulo saca então a pistola e pede autorização ao sargento para descansar. Na sequência, ouve-se um disparo.

A montagem dos planos seguintes descreve a reação das pessoas nos quatro cantos do mundo, diante da transmissão da notícia sobre os atentados pelos meios de comunicação. Há uma imagem real de Bush fazendo um pronunciamento pela televisão, informando que o exército está em alerta máximo e pronto para evitar um novo ataque. De acordo com Kornis, “um recurso clássico de construção de verossimilhança histórica é o uso de imagens reais na montagem, alternadas com imagens ficcionais” (2015, p.

203). Além dessa imagem de Bush, no início do filme já observamos o uso desse tipo de ferramenta, no momento em que as torres são atingidas: as imagens apresentadas são exatamente as mesmas que vimos no dia 11 de setembro pela televisão. Desse modo, observamos que o diretor não tentou reconstruir imagens espetaculares da catástrofe, e sim juntar na memória do espectador imagens já conhecidas, através de vestígios, e expor outra história, desconhecida.

A “reencenação” do momento do ataque em *As Torres Gêmeas* (Oliver Stone, 2006) não faz parte da trama, mesmo sendo o filme um “lugar de memória” para o acontecimento, já que rememora o fato. Como podemos notar, o importante são as vidas de quem presenciou aquele fatídico dia, sobretudo das pessoas que não tinham muitas informações do que estava ocorrendo, já que se encontravam dentro do local da tragédia.

Para Badiou (2002, p. 103,)

O cinema é visitação: do que eu teria visto ou ouvido, ideia permanece enquanto passa. Eis a operação do cinema, cuja possibilidade é inventada pelas operações próprias de um artista: organizar o afloramento interno ao visível da passagem da ideia.

Nessa linha, *As Torres Gêmeas* não seria apenas um filme como arte de figuras do tempo e do espaço, representando o 11 de setembro e suas histórias, mas sobretudo uma arte das grandes figuras da humanidade em ação, um tipo de cena universal da ação. São formas fortes e encarnadas dos grandes valores discutidos em dado momento (Badiou, 2004, p. 34).

Na maioria das cenas do filme, apenas uma luz de fundo compõe o plano, para que se possam ver nuanças do rosto dos personagens McLoughlin

e Jimeno. São cenas bastante escuras e com um quê claustrofóbico, nas quais não enxergamos quase nada, mas inferimos muito. Além disso, desde o início do filme sabemos como será o desfecho, visto que nos primeiros segundos aparece a seguinte frase: “Esta obra é uma produção baseada em relatos de sobreviventes”. Quando McLoughlin e Jimeno estão sob os escombros lutando por suas vidas, tornam-se heróis. Já quando sobrevivem e saem da tragédia com vida, representam a esperança de que a sociedade estadunidense sobreviveria também. Os dois policiais conseguem se manter motivados para escapar dos escombros falando de suas famílias e, assim, começam a se conhecer melhor enquanto tentam se ajudar mutuamente. Com o uso de *flashback*, os policiais relatam parte de suas vidas, enfatizando lembranças e sonhos ainda não realizados.

Outro personagem que merece destaque na trama é Dave Karnes (Michael Shannon), contador e ex-fuzileiro naval, que vê na televisão as informações sobre os atentados nas Torres Gêmeas e resolve deslocar-se até Nova York para auxiliar nos resgates. Notamos um grande fervor patriótico em Dave, que beira o lunático: tanto assim que, ao ser impedido de passar para a área dos escombros das torres por já ser noite, ele ignora as ordens superiores e insiste em procurar sobreviventes, falando: “Não sei se vocês sabem, mas o país está em guerra”.

Figura 19 – Dave Karnes nos escombros das Torres Gêmeas



Fonte: *As Torres Gêmeas*, tempo 45:12

Como observa Badiou (2004), até por nosso mundo ser desprovido de heróis, o cinema segue insistindo na criação de personagens com preocupação moral, que precisam administrar conflitos entre o mal e o bem e podem apropriar-se das repetitivas formas classificatórias e preconceituosas ensinadas pelo cinema de Hollywood. Esses mesmos personagens, contudo, também têm a possibilidade de comover o espectador mais profunda e complexamente, na medida em que, em um mundo sem heróis consistentes e

sem referências fortes, representam figuras típicas que encarnam graves conflitos da vida humana. Como aponta Badiou (2004), ainda hoje no cinema verificamos coragem, justiça, paixão ou traição, o que, segundo o autor, poderia ser visto como uma herança do teatro grego. Para Badiou, o cinema figura como meio de nos retratar o outro na sua ligação com o mundo; mais do que isso, o cinema atua como meio de amplificar nossas possibilidades de pensar o outro (2004).

Em *As Torres Gêmeas*, não existem resquícios das questões políticas que cercaram os atentados terroristas contra os Estados Unidos em 2001: observamos apenas o patriotismo e a representação de indivíduos como heróis. A objetividade de Olivier Stone, a falta de constrangimento em expor certas ideias e a crítica sociopolítica – marcas registradas de outros filmes do diretor, como *Platoon* (1986), *The Doors* (1991), *Assassinos por Natureza* (1994) ou *Nixon* (1995) –, não estão presentes em *As Torres Gêmeas*. O filme não faz o espectador refletir sobre as questões políticas ou os aspectos do contexto sociohistórico envolvidos nos atentados: trata-se de uma história para uma leitura menos crítica, menos racional, e mais emocional, subjetiva, também por abordar a dor da vítima. Embora não questione os porquês do ocorrido, a produção faz um recorte histórico, enfatizado em duas cenas: o pronunciamento do presidente Bush sobre o combate ao terrorismo em nível internacional e uma montagem de Stone que ilustra o choque e a tristeza que os atentados despertaram em vários países – o que escancara, de maneira sutil, o sentimento de solidariedade global, um apoio que Bush perdeu nos anos que se seguiram ao ataque. Vale lembrar que a produção ocorreu após a reeleição de George W. Bush, que à época já lidava com severas críticas na comunidade internacional por conta da Guerra do Iraque e altos índices de rejeição do povo norte-americano. Seja como for, os atentados de 11 de setembro quebraram a aura intocável dos Estados Unidos, um país que jamais havia sofrido um ataque de tamanha magnitude, embora costumasse e costume intervir militarmente em várias partes do mundo.

Onze de setembro nos mostrou o que o ser humano é capaz de fazer: a maldade, sim, é claro, mas também trouxe uma bondade que esquecemos que poderia existir. As pessoas cuidando uma das outras, por nenhum outro motivo senão fazer o que tinha de ser feito. É importante que falemos deste lado bom, que lembremos, porque eu vi muita bondade naquele dia. (trecho do filme *As torres gêmeas*, 2006).

O filme *As Torres Gêmeas* ilustra como o cinema norte-americano, mesmo decorridos vários anos dos ataques, pode não estar preparado para refletir sobre questões que envolvam o 11 de setembro. Há apenas silêncios, o que, na produção cinematográfica analisada, justifica o uso de imagens que podem apenas representar um momento ou o ponto de vista de alguém.

4.1.2 Um voo sem destino: United 93

Um filme sobre o 11 de setembro de 2001, como *Voo United 93* (*United 93*, Paul Greengrass, 2006), “mostra a verdade” em grande parte porque as imagens parecem roubadas, como se um amador tivesse sub-repticiamente se introduzido na torre de controle e na cabine do piloto (com câmera no ombro) (JULLIER; MARIE, 2009, p. 66)

Figura 20 – Cenas do filme *Voo United 93* (2006)



Fonte: *Voo United 93*, tempo 46:57/1:35:33

O filme *Voo United 93* apresenta uma história peculiar, cuja narrativa se concentra em um panorama aéreo de todo o ataque do dia 11 de setembro de 2001. De certa forma, é possível traçar um paralelo dessa obra com a de Oliver Stone, *As Torres Gêmeas*. Ora, *Voo United 93* também exhibe cenas de televisão de um dos aviões colidindo com o *World Trade Center* e, apesar de

dar uma visão mais geral dos atentados, mantém o foco nas relações interpessoais, em especial no desespero dos passageiros do United 93. A propósito, vale ressaltar que o diretor Paul Greengrass contou com a ajuda de familiares de muitos passageiros que perderam a vida naquele dia.

Um dos pontos interessante no filme está em não recorrer a uma imagem caricata dos terroristas. Já no início, quando o espectador presencia a o momento que antecede o embarque, um dos terroristas fala ao telefone celular e diz em árabe para alguém do outro lado da linha: “Te amo”. Observamos que a obra também mostra que os terroristas são também seres humanos, porém guiados por um fanatismo de difícil compreensão, principalmente, no mundo ocidental.

A câmera age como mera observadora dos acontecimentos mostrados e acaba levando o espectador a uma imersão a que ele talvez não esteja acostumado, como ressaltam Jullier e Marie (2009) na citação que abre esse subcapítulo. Trata-se do grande trunfo da técnica: não há supérfluos desenvolvimentos de personagens, apenas ações mostradas, o que aumenta ainda mais o choque pela ação, e não por recursos banais.

No enorme fluxo de imagens-informação, Greengrass abdica do heroísmo e constrói um discurso sobre a perplexidade. A perplexidade do agora, da captação da ação em tempo real, trabalha com imagens instáveis, construindo cenas que parecem transcourir ao vivo, no calor do momento. As câmeras registram os acontecimentos encenados desde o abastecimento do avião à prosa dos comissários de bordo, desde a aflição dos terroristas à histeria da equipe de terra, que não consegue compreender o que está acontecendo. Greengrass consegue, com a câmera na mão e inclusão de não atores (técnicos de voo, militares), certa semelhança com o cinema direto.

O roteiro, do próprio diretor, opta por duas narrativas paralelas, que transcorrem em tempo real: uma apresenta o embarque dos passageiros, o voo e a tomada do avião pelos terroristas; já a outra se passa na cabine de controle de voos, funcionando como uma espécie de apresentação cronológica dos acontecimentos e também como os olhos dos espectadores diante dos fatos.

Os primeiros minutos do filme mostram os terroristas no hotel em que estão hospedados, preparando-se para se deslocar ao aeroporto. Aparentemente calmos, há uma sequência em que oram incessante e efusivamente. No caminho para o aeroporto, podemos ver um outdoor com a bandeira dos Estados Unidos e a frase: “Deus abençoe a América”³³.

Figura 21 – Cenas iniciais do *Voo United 93* (2006)



Fonte: *Voo United 93*, tempo 1:58-3:05

Figura 22 – *God Bless America*



Fonte: *Voo United 93*, tempo 3:16

³³ Tradução nossa: “God bless America”

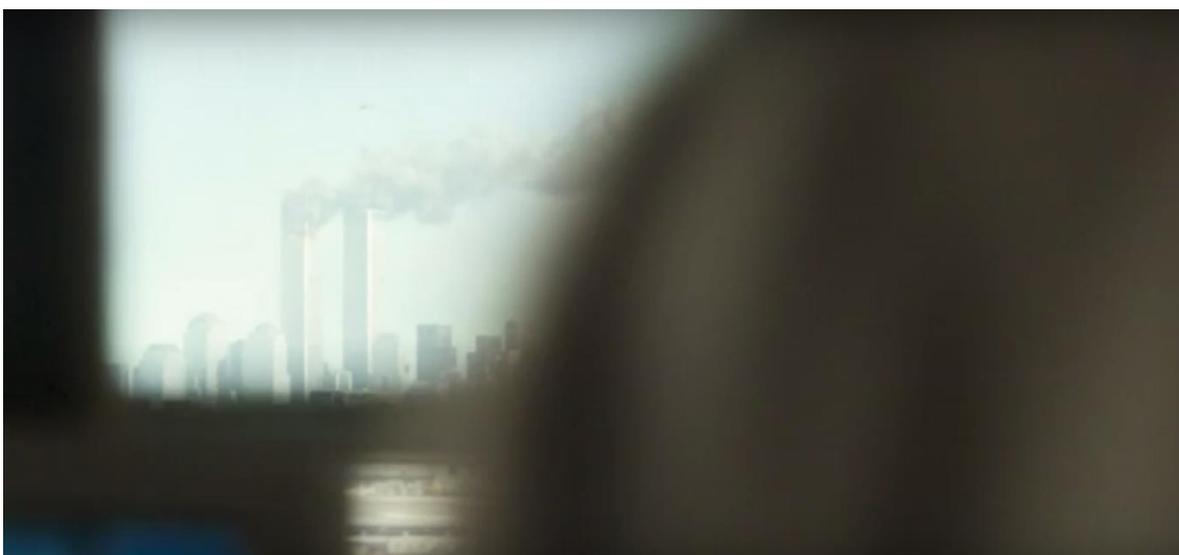
A lógica do filme de Greengrass é interessante, *Voo United 93* é um grande relato audiovisual sobre a incapacidade de compreensão em um mundo que perde a consonância entre signos e significados, em um mundo onde a crença em uma ordem inerente das coisas fica confusa. O filme exhibe a reação desorientada de políticos, de militares e dos controladores de voo dos aeroportos, que, ignorantes à causa dos acontecimentos, só sabem que correm grande perigo, um perigo que atenta contra o mundo como palco de uma grande narrativa organizada por um roteiro prévio, livre do inesperado do acaso. O filme entra em total sintonia com os fatos de 11 de setembro na medida em que representa o impacto daqueles acontecimentos aparentemente desconectados, sem aviso prévio. A câmera na mão é fiel à ação, farejando o espanto daqueles rostos comuns, a avalanche de dados que só amplificava a impotência das autoridades em compreender e reordenar aquele novo mundo que lhes era apresentado.

Paralelamente ao sequestro do voo United 93, o espectador vê imagens das salas de controle aéreo. Cenas com primeiro plano de telas de trabalho dos navegadores, mostrando onde cada avião está ou deveria estar. O “enquadramento da memória” é relacionado a todo evento do dia 11 de setembro, abrangendo cada momento dos ataques. *Voo United 93* aborda um acontecimento sagrado ao imaginário norte-americano utilizando uma matéria-prima sem cair na inevitável mitificação. Parte de uma narrativa para chegar ao que houve de mais verdadeiro naquela fatídica data, o impacto diante de algo inimaginável. As cenas que talvez ilustrem melhor essa ideia é aquela em que o *chroma key*³⁴ mostra o ataque das Torres Gêmeas pelo vidro da sala de controle, com os operadores de tráfego aéreo arriscando interpretações sobre a cena como se estivessem vendo um filme no cinema: uma imagem que, em seu primeiro instante, ainda está livre de significados. Duas cenas, que utilizam

³⁴ Trata-se de uma técnica de efeito visual para montar, sobre uma imagem obtida separadamente, determinadas partes da imagem captada por outra câmara, produzindo-se assim um efeito visual de primeiro plano e de pano de fundo.

imagens veiculadas pela televisão das Torres Gêmeas atingidas. Imagens essas que não foram refeitas, mas reproduzidas das telas dos noticiários.

**Figura 23 – Imagens reais das Torres Gêmeas atingidas
pelos aviões sequestrados**



Fonte: Voo United 93, tempo 36:23/1:06:19

Voo United 93 mostra a coragem que os passageiros demonstraram ao descobrir qual seria o seu destino. As certezas geradas pelas imagens do ataque ao *World Trade Center*, naquela tragédia que mais parecia uma narrativa de cinema de ação, com aviões se chocando contra as Torres Gêmeas, contrasta com o mistério sobre a desventura do voo 93 da United Airlines, sequestrado e supostamente “derrubado” pelos passageiros antes de atingir seu alvo. O episódio dramático que o filme retrata poderia facilmente cair no melodrama raso com toques de patriotismo, que seria uma maneira fácil de o diretor atingir os sentimentos de seus espectadores, mas a opção utilizada foi por uma forma mais documental.

O conhecimento dessa história veio a público por relatos orais veiculados na mídia. Em um tempo em que as imagens povoam pelos mais variados meios o nosso cotidiano, não é estranho que a ausência de registros gere uma marginalidade ou, mais ainda, uma não existência. Por essa lógica, o ataque aos edifícios seria real, ao passo que o sequestro do voo 93 não passaria de uma possível lenda ou de uma “cultura da memória” que refaz o heroísmo norte-americano. A linguagem documental é um dos pilares em que se apoia a narrativa, tornando-se mais evidente nas sequências em que são mostrados os sistemas responsáveis pelo controle aéreo dos Estados Unidos, onde há a presença de muitos elementos não-ficcionais, como não-atores, câmera na mão, e um som cheio de ruídos, em contraponto às cenas que se passam no interior da aeronave, em que o filme, apesar de também possuir grande influência dos documentários, guarda mais semelhanças com o drama tradicional de Hollywood. O uso da linguagem documental, apesar de fora dos padrões clássicos da indústria cinematográfica norte-americana, não abandona o objetivo primordial da decupagem clássica: despertar identificação.

Para a construção fílmica é usada uma decupagem que foge dos padrões do cinema clássico, muito mais próximo do documentário, porém a construção dos terroristas guarda grandes características melodramáticas. A escolha de começar o filme com eles já demonstra essa opção mais convencional. A edição em paralelo da cidade com os terroristas no hotel e depois com eles indo para o aeroporto é o contraponto que o filme visa

construir. Ele busca pôr em conflito a modernidade da cidade ao fervor religioso dos árabes.

Curioso é que *Voo United 93*, no conjunto, assemelha-se a um grande thriller, algo que fica claro na escolha da trilha sonora que amarra a história e na preparação do espectador, que vai recebendo informações prévias que serão desenvolvidas até o clímax que nomeia o filme. As sequências, contudo, seguem uma mesma frequência, em uma igualdade de abordagem e relevância entre todas as cenas na trama. O levante dos passageiros contra os terroristas ocupa apenas alguns minutos, entrecortados pela montagem que registra a simultaneidade de acontecimentos, com uma câmera idêntica à que apresentou a desorientação dos homens em terra.

Não por acaso, o longa-metragem termina e o espectador permanece cheio de dúvidas, com a mesma tela escura que inicia o filme. O voo 93 da United, o fato propriamente, não a ficção do filme, permanece obscuro, com menos compreensão e mais indícios de que, sem o peso simbólico, espetacular e construtor de imaginário coletivo, nenhuma imagem pode forjar uma verdade mítica.

4.2 Desdobramentos de um silêncio

4.2.1 O primeiro filme: *A Última Noite*

Quando sistemas estão em crise, suas falhas costumam ficar mais visíveis. Mesmo que não haja muitos filmes que retratem o 11 de setembro, os desdobramentos dos atentados têm sido abordados por obras cinematográficas, como podemos observar no século XXI. Com o começo do declínio do império norte-americano, a sétima arte passou a expor essas mazelas e essas rupturas de maneira significativa. A partir de 2001, uma quantidade impressionante de filmes críticos à sociedade estadunidense e

feitos por cineastas norte-americanos vem obtendo grande alcance de público e aclamação da crítica.

Um dos temas mais abordados é a questão do nacionalismo impregnado nos Estados Unidos e muitas vezes confundido com uma overdose de patriotismo. Obviamente, esse nacionalismo também envolve fanatismo religioso, o que retoma uma relação entre os séculos XIX, XX e XXI e exerce papel fundamental nos atentados de 11 de setembro.

Quando o cineasta Spike Lee lançou *A Última Noite (25th hour)*, em 2002, havia uma grande expectativa, por se tratar da primeira obra do cinema norte-americano a mostrar o Marco Zero de Nova York, local onde ficavam as Torres Gêmeas antes dos ataques. O longa-metragem narra a história das últimas 24 horas de liberdade de um traficante de drogas condenado a prisão, uma espécie de metáfora expressionista de uma Nova York tensa, deprimida e perplexa. Uma Nova York à flor da pele depois dos episódios dos ataques, repleta de bandeiras dos Estados Unidos e de diferenças étnicas, encaradas com intolerância por parte dos seus moradores.

Apreender um momento. Uma atmosfera. No fundo é a isso que Lee se dedica aqui. Não há muita relação direta entre o último dia de liberdade de Monty e o 11 de setembro (apesar de o roteiro lançar algumas menções a ele), mas Lee encontra lugar para o efeito dele no não-dito e no espaço, especialmente nas cenas externas (FURTANO, 2006).

Já no início do filme podemos observar este não-dito, com as cenas que mostram os créditos da obra. É uma sequência longa que dura aproximadamente mais de três minutos. A figura 24 mostra como o *A última noite* irá mencionar os atentados, através de cenas que podem passar despercebidas por algum espectador, mas se for mais atento, verá que os

planos englobam vários ângulos que as Torres Gêmeas apareciam na cidade de Nova York. Com um jogo de luz, notamos que algo está faltando naquele cenário.

Figura 24 – Sequência dos créditos do filme *A última noite* (2002)





Fonte: *A última noite*, tempo 6:17 a 6:49

Montgomery Brogan, ou apenas Monty, o protagonista, é um jovem que, depois de conseguir uma bolsa de estudos em uma universidade conceituada, opta por utilizar sua nova posição para vender drogas para jovens da alta sociedade. Inicialmente é um traficante bem-sucedido, vive em um bom apartamento e ostenta um carro de colecionador. Porém, certo dia, a polícia bate à sua porta com um mandado de busca e com a informação precisa de onde a droga está escondida, e Monty é condenado a sete anos de prisão.

Com apenas mais um dia de liberdade, decide esquecer o presente e regressar ao passado, em uma tentativa de dividir esses derradeiros momentos com quem compartilhou os momentos mais tranquilos da sua vida. Então vai se despedir do pai, de seus dois melhores amigos – Francis e Jacob – e até mesmo da namorada, embora não consiga disfarçar a grande suspeita de que esta foi a responsável por denunciá-lo à polícia. Já na apresentação do seu amigo Francis, que trabalha com investimentos da bolsa, podemos observar a segunda alusão do 11 de setembro no filme, um cartaz com Osama Bin Laden como procurado.

Figura 25 – Cartaz de Osama Bin Laden



Fonte: *A última noite*, tempo 18:58

A primeira despedida é com seu pai, no bar *Borgan's*, o qual o patriarca é dono. Logo no observamos que no bar há um espaço que traz recordações e homenagens aos bombeiros. Bombeiros estes que possivelmente tentaram salvar vidas nos atentados de 11 de setembro, e não conseguiram sobreviver. Nada é comentado entre os personagens, porém as imagens estão lá, o que nos leva a refletir que “este rosto também parece estar ali para nos lembrar, uma última vez, que todo este momento só existe à medida que reflete nas pessoas que transitam por ele” (FURTADO, 2006).

Figura 26 – Cena que mostra um altar em homenagem aos bombeiros de Nova York que ajudaram nos salvamentos nas Torres Gêmeas



Fonte: A última noite, tempo 35:05

Monty, que aparentemente não é xenófobo, revela seus verdadeiros sentimentos quando brada aos estrangeiros: “Voltem para o lugar de onde vieram!”. Cabe notar que o próprio clímax da história se desenvolve em torno da suspeita que Monty alimenta pela namorada, sobretudo por ela ser porto-riquenha. Em meio ao encontro com seu pai, Monty vai ao banheiro, e ao olhar no espelho nota a expressão *Fuck you* (Foda-se) fixada. Em seguida inicia um longo desabafo:

Foda-se você, essa cidade, e todo o mundo.
Fodam-se os mendigos, fazendo caretas pelas minhas costas.
Fodam-se os limpadores de pára-brisas, melando o meu vidro.
Vão trabalhar!
Fodam-se os siques e paquistaneses, naqueles táxis decréptos, cheirando a *curry* por todos os poros, estragando o meu dia. Terroristas em treinamento. Deem um tempo.

Fodam-se os gays com seus peitos depilados e bíceps exagerados, chupando uns aos outros nos meus parques, balançando seus pintos no canal 35.

Fodam-se os coreanos com suas frutas caríssimas e suas tulipas e rosas embrulhadas em plástico. Dez anos no país e ainda 'não falar inglês'.

Fodam-se os russos de *Brighton Beach*, mafiosos safados, bebericando chá em copos de vidro com cubos de açúcar entre os dentes. Maquinando seus crimes. Voltem para a sua terra.

Fodam-se os hassídicos de chapéu preto, subindo e descendo a Rua 47 em suas capas cheias de caspa, vendendo diamantes do *apartheid* Sul-Africano.

Fodam-se os corretores de *Wall Street*. Autopromovidos mestres do universo. Filhos da mãe presunçosos, maquinando novas maneiras de roubar trabalhadores honestos. Que prendam os safados da Enron para o resto da vida. Acham que Bush e Cheney não sabiam? Dá um tempo. *Tyco. ImClone. Adelpia. WorldCom.*

Fodam-se os porto-riquenhos, 20 por carro, abusando do serviço social. Suas demonstrações são as piores. E nem vou falar dos dominicanos, fazem os porto-riquenhos parecerem ótimos.

Fodam-se os italianos de brilhantina no cabelo, seus ternos de nylon, suas medalhas de Santo Antônio, brandindo seus bastões *Jason Giambi Louisville Slugger*, tentando aparecer na *Família Soprano*.

Fodam-se as madames do *Upper East Side* e suas alcachofras de 50 dólares, com suas caras repuxadas, infiltradas e esticadas até ficarem brilhantes. Não enganam ninguém, queridas!

Fodam-se os negros dos bairros, eles nunca passam a bola, eles não jogam na defesa, dão cinco passos para cada armação, e depois querem culpar os brancos por tudo. A escravidão acabou há 137 anos. Façam o favor de progredir.

Fodam-se os tiras corruptos, com seus instrumentos de tortura e seus 41 tiros, escondidos atrás de um muro de silêncio. Vocês traem a nossa confiança.

Fodam-se os padres que abusam de crianças inocentes. Foda-se a igreja que os protege, levando-nos ao mal. E por falar nisso, foda-se Jesus Cristo. Ele se safou bem, um dia na cruz, uma semana no inferno, e todas as aleluias dos anjos pela eternidade. Tente sete anos na droga da *Otisville*, Jesus.

Foda-se Osama Bin Ladem, Al Qaeda, e seus fundamentalistas retrógrados. Em nome de milhares de inocentes massacrados, eu rezo para que passe a eternidade com suas 72 prostitutas queimando em chamas de combustível de jato. Seus babacas de toalha na cabeça, podem beijar meu nobre traseiro irlandês.

Foda-se Jacob Elinsky. Choraminação frustrado. Foda-se Francis Xavier Slaughtery, meu melhor amigo, julgando-me enquanto deseja a minha namorada. Foda-se Naturelle Riviera. Confiei nela, e me apunhala pelas costas. Entregou-me. Safada.

Foda-se meu pai, com seu eterno remorso, paralisado naquele bar, bebericando club soda, vendendo uísque para bombeiros e torcendo para os *Bronx Bombers*.

Foda-se esta cidade e seus habitantes. Dos casebres de Astoria às coberturas de *Park Avenue*. Das casas populares do *Bronx* aos *lofts* do Soho. Dos guetos de *Alphabet City* as casas de tijolos de *Park Slope* e aos sobrados de *Staten Island*. Que um terremoto destrua tudo. Que o fogo se alastre e transforme tudo em cinzas e que as águas subam e arrase este buraco infestado de ratos.

Não. Não. Foda-se você, Montgomery Brogan. Você tinha tudo e jogou fora, seu idiota! (*A última noite*, tempo 36:56-42:10)

Um desabafo, num momento de raiva já que Monty irá passar os próximos sete anos de sua vida na prisão. Um monólogo cheio de ódio acumulado por tudo e por todos. Ele não perdoa ninguém, todos são alvo das palavras cruéis do personagem. E então, depois de finalmente deixar aflorar toda sua raiva, Monty se dá conta que, por mais doloroso que possa ser, o único culpado por sua condição, é ele mesmo, e o único que merece seu ódio, é vejam só, ele mesmo.

Spike Lee transporta o espectador aos arcabouços das condutas e dos sentimentos humanos, em uma obra que aborda a importância humana de uma maneira impressionante, por meio de uma história que flui naturalmente. Apesar disso, Lee jamais deprecia o tema delicado com que está lidando, tornando seu filme estupefaciente e sublimemente marcante. Somos surpreendidos ao perceber que há vida além do vazio, seja da prisão, das Torres Gêmeas ou da amedrontada Nova York. Ver no Marco Zero de Nova York um buraco que aponta para um vazio perturbador é algo impactante: em uma cena em que os personagens Francis e Jacob discutem o futuro de Monty diante de uma janela, podemos enxergar caminhões ainda recolhendo destroços da maior catástrofe da história moderna dos Estados Unidos, sem a presença da multidão que costumava dar vida àquele centro.

Figura 27 – Cenas em que é possível enxergar restos da destruição das Torres Gêmeas



Fonte: *A última noite*, tempo 45:16-50:30

Outro comportamento interessante da sociedade norte-americana explorado no filme é o individualismo. A atmosfera de competição pode ser observada com mais clareza em *A Última Noite* por meio da personagem Mary, uma estudante que está sempre tentando obter as melhores notas e que não

esconde estar competindo com os colegas de classe. Naturalmente, ela não é uma exceção na sociedade norte-americana contemporânea, uma vez que o próprio sistema obriga os estudantes a serem os melhores se quiserem garantir sua vaga em uma universidade.

Se o mundo é concebido pelos norte-americanos como “eu” *versus* “o outro”, quem seria esse “outro”? Com o sistema baseado na competição e no medo, alimentado desde antes dos discursos da Guerra Fria, a população dos Estados Unidos vem tentando encontrar um inimigo que possa receber a culpa por sua crise, sobretudo pós-atentados de 11 de setembro. O mais interessante é que, embora vivam em uma atmosfera de medo e desconfiança, os estadunidenses não sabem a quem culpar. Essa personalização de um processo histórico na figura de um inimigo sempre existiu; a diferença é que, antes do fim da Guerra Fria, o inimigo era o Comunismo e, agora, é o Islamismo. Zizek comenta que

[...] depois de 1990 e do colapso dos Estados comunistas que proviam a figura do inimigo da Guerra Fria, o poder de imaginação do Ocidente passou por uma década de confusão e ineficácia, procurando ‘esquematizações’ adequadas para a figura do Inimigo, passando pelos chefões dos cartéis do narcotráfico até uma sucessão de senhores da guerra dos assim chamados ‘Estados renegados’ (Saddam, Noriega, Aidid, Milosevic...) sem se estabilizar numa única imagem central; só com o 11 de Setembro essa imaginação recuperou seu poder com a construção da imagem de Osama bin Laden (2003, p. 131).

As sociedades contemporâneas têm uma tendência a sofrer de amnésia histórica, dissociando suas experiências individuais da política. O filme de Spike Lee tenta estabelecer conexões entre essas duas esferas, mostrando a importância dessa relação. Uma referência às Torres Gêmeas é feita pelo

personagem Francis, que mora próximo ao local, mas parece não se incomodar com a tragédia, na medida em que o preço do aluguel baixou em comparação ao período anterior ao ataque. Seu comportamento, mais do que individualista, demonstra um completo senso de alienação.

Cabe ressaltar ainda que o filme deixa transparecer que os atentados de 11 de setembro têm muito mais conexões com os interesses financeiros do que com crenças religiosas, revelando um país longe do ideal e de oferecer a seus habitantes o tão aclamado *American Dream*, além da cultuada em diversas interpretações “cultura da memória”. Em *A Última Noite*, apenas em sonhos Monty consegue concretizar a ideia de prosperidade e sucesso. Se o discurso hegemônico vende a imagem de globalização associada ao hibridismo e à interação social, em Nova York podemos ver que essa imagem se baseia meramente no capital financeiro e na exploração de países subdesenvolvidos.

Ao comentar sobre as consequências do ataque terrorista ao *World Trade Center*, Chomsky afirma:

Mais sociedades democráticas, incluindo aí os EUA, instituíram medidas para impor disciplina às suas próprias populações e para instituir medidas impopulares sob o disfarce de “combate ao terror”, explorando sempre a atmosfera de medo e o apelo ao “patriotismo” (CHOMSKY, 2002, p. 159).

Como podemos observar, não foi apenas Monty quem perdeu sua liberdade, mas todo o seu país. Diante disso, o filme sugere que talvez o passo seguinte seja uma mudança interna de conduta e no sistema, começando com uma nova caça às bruxas contra estrangeiros e dissidentes. Essa ideia é reforçada ao longo de toda narrativa, que apesar de mostrar que Nova York é uma cidade cosmopolita, uma torre de babel, deixa claro que pessoas provenientes de outros países são discriminadas pelos diversos aspectos divergentes ao *american way of life*.

4.2.2 Tortura: Imagem de uma busca

Boa noite. Esta noite, posso informar ao povo americano e ao mundo que os Estados Unidos conduziram uma operação que matou Osama bin Laden, o líder da al-Qaeda, e um terrorista que é responsável pelo assassinato de milhares de homens, mulheres e crianças inocentes.

Em 11 de setembro de 2001, em nosso luto, o povo americano se uniu. Oferecemos aos nossos vizinhos nossa mão, e oferecemos aos feridos o nosso sangue. Reafirmamos nossos laços e nosso amor enquanto comunidade e país. Naquele dia, não importava de onde viemos, para que Deus oremos, ou a que raça ou etnia pertencamos, estávamos unidos como uma família americana (Discurso de Barak Obama após a morte de Osama Bin Laden)³⁵.

O trecho que acaba de ser citado faz parte do discurso de Barack Obama, presidente dos Estados Unidos de 2009 ao início de 2017. Nos Estados Unidos, a notícia revelada pelo presidente norte-americano foi motivo de passeatas pela celebração do feito, já que a busca pelo inimigo número 1 do país tinha se encerrado.

O filme *A hora mais escura* (*Zero Dark Thirty*³⁶, 2012), dirigido por Kathryn Bigelow, narra a história ficcionalizada³⁷ da caça a Osama Bin Laden pela Central Intelligence Agency (CIA). O cartaz do longa-metragem apresenta

³⁵ Da AFP. Leia a íntegra do pronunciamento de Obama sobre a morte de Bin Laden. **Presidente dos EUA relembrou os ataques de 11 de Setembro.** “A justiça foi feita”, declarou Barack Obama. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2011/05/o-pronunciamento-de-obama-sobre-a-morte-de-bin-laden.html>>. Acesso em: 13 mar 2017.

³⁶ O nome do filme é uma referência à hora agendada pelos militares norte-americanos para atacar o esconderijo de Bin Laden no Paquistão.

³⁷ Vale ressaltar que o roteiro da obra precisou ser refeito com a morte de Bin Laden. Inicialmente, os realizadores pretendiam abordar as diligências e as estratégias adotadas na tentativa de capturar o terrorista, mas acabaram surpreendidos pela ação do exército americano em 2011.

a seguinte descrição: “A maior caçada humana da História em busca do homem mais perigoso do mundo”. A perseguição ao líder da Al-Qaeda resultou em sua morte e foi explorada como a vitória dos Estados Unidos contra o terror. No entanto, o filme de Bigelow despertou polêmica, e não apenas no exterior, o que poderia ser fruto de uma grande onda de antiamericanismo: a contestação ocorreu sobretudo nos Estados Unidos, devido às fortes cenas de torturas.

A questão da tortura é bastante delicada para os norte-americanos, que admitem que uma guerra é ruim para qualquer país, mas necessária em algumas circunstâncias (HERTSGAARD, 2003). Agora, admitir que a nação que exalta a democracia pratica a tortura, ato atribuído a países ditadores e subdesenvolvidos, mesmo que com o propósito de desvendar o paradeiro do seu inimigo número 1, é inadmissível.

A história narrada em *A hora mais escura*, dividida pelo que aparenta ser capítulos, desenrolara-se ao longo dos anos, tendo início em 2003 e culminando na operação final em 2011. A primeira cena constitui-se apenas de uma tela preta, ouvimos trechos de ligações das vítimas no dia dos atentados terroristas, tendo os mesmos várias funções para a narrativa do filme. Além de localizar os espectadores, eles têm a capacidade de sensibilizá-los, uma vez que os depoimentos são facilmente associados às imagens reais dos atentados, como das Torres Gêmeas em chamas. As vozes reais das vítimas dos atentados de 11 de setembro são repetidas à exaustão. Algo semelhante já havia sido feito por Alejandro G. Iñárritu, no seu curta-metragem da produção *11'09''01 – 11 de setembro* e por Michael Moore em seu documentário *Fahrenheit 9/11*. Não precisamos ver as imagens, já que continuam na nossa memória, criando assim um poder de aceitação, de justificativa ou solidariedade, para as cenas posteriores.

Há um corte, e a cena abre para a personagem Maya, participando da sua primeira sessão de interrogatório com um suspeito de fazer parte do grupo Al-Qaeda. Para extrair informações, o governo norte-americano lança mão da prática de tortura, deixando em um primeiro momento Maya e o espectador

incomodados (Figura 28.). As críticas negativas ao filme atacam exatamente as cenas de tortura, e a obra foi acusada de ser pró-tortura, porque estaria justificando o uso do suplício para um suposto bem maior.

Senadores e senadoras dos Estados Unidos, veteranos e veteranas da CIA, ex-agentes penitenciários e ex-presos de Guantánamo, e mesmo a própria CIA em um comunicado público pouco usual, declararam que não foi isso o que ocorreu. O uso de tortura não levou a nenhuma informação crucial que tenha ajudado a encontrar o líder do Al Qaeda. O principal resultado da prática de tortura tem sido gerar um sofrimento (comunicado da APT, 2013)

Figura 28 – Cenas em que o governo norte-americano utiliza da prática de tortura em *A hora mais escura* (2012)





Fonte: *A hora mais escura*, tempo 1:57-8:07

Há uma flagrante desumanização de prisioneiros no filme, o que leva o espectador a nutrir uma simpatia pela vítima, e não pelo agressor. Em determinada cena, o agente Dan alimenta dois macacos com um sorvete, e parece ter mais compaixão pelos animais do que pelo ser humano que tortura sem piedade, por ter ligações com a Al-Qaeda. Podemos ver os mais diversos métodos de tortura, como afogamentos e espancamentos. A exposição do inquirido ao sofrimento físico, transformado em um jogo psicológico, também fica demonstrada, com a proposital desorientação do interrogado em relação a horários, datas e localização geográfica, e com a utilização de métodos que

não permitem a indução ao sono do “terrorista”, no afã de aferir informações tidas como cruciais na estratégia de combate.

O fim da tolerância do governo dos Estados Unidos com a prática da tortura é marcado na tela com um discurso de Barack Obama, utilizando-se assim, de imagens reais de um pronunciamento do então presidente norte-americano, ele relata: “Já disse repetidas vezes que os EUA não torturam. Garantirei que isso não ocorra. Isso faz parte de um esforço para recuperar o status moral dos EUA perante o mundo”. Nota-se uma mescla da representação e do real, de um “lugar de memória” para enfatizar o pensamento do homem mais importante dos Estados Unidos, o seu presidente.

Figura 29 – Cena em que mostra o discurso real do presidente norte-americano Barack Obama sobre a tortura



Fonte: A hora mais escura, tempo 43:33

Em todo o filme sobre a captura de Osama Bin Laden não vemos em nenhum momento o terrorista, ele está lá construindo o extra-campo, a tensão, e o motivo da narrativa, mas nunca nos é revelado como corpo. Nem mesmo na cena final, que é o grande ápice e que culmina com sua morte, nos é permitida a visão de seu corpo, por outro lado todo o filme é rico em detalhes, dos mais variados, revelando todo o percurso até ali. Depois de onze anos de investigação, Maya acredita saber o paradeiro de Bin Laden. A trama mostra o receio do governo norte-americano para tomar qualquer atitude e confiar no que a única mulher da operação pensa. Por conta dessa apreensão e dessa desconfiança, o governo demora mais de 130 dias para, finalmente, ir ao encontro de Osama e executá-lo.

Toda a sequência da ação militar é um bom exemplo de como se dá os detalhes na construção imagética da narrativa, toda a imagem, sua textura, os planos, a direção de arte, a câmera na mão, a luz esverdeada, a cenografia, nos traz como referência as imagens midiáticas sobre o evento. É quase como se estivéssemos lá, assistindo a tudo ao vivo na Casa Branca. De certa forma estamos, já que estamos com a protagonista que está na base militar no Afeganistão acompanhando tudo pelos monitores. De novo a importância de olhar, como uma distância e como um gesto de poder. Vemos todos os mortos que tombam no chão da casa, as mulheres acuadas com as crianças que choram e gritam, vemos seus rostos, suas mãos que até empunha metralhadoras, vemos também os moradores que saem de suas casas para saber o que está acontecendo na porta de casa, nós é dado a ver muitas coisas, os mínimos detalhes. Mas na hora em que um dos soldados norte-americanos dá o tiro mortal em Osama Bin Laden, o que vemos é o seu espanto na voz, como se acabasse de acertar a loteria, e um pedaço de barba visto através do aparelho de celular deste mesmo combatente que registra a cena, que não só olha, mas grava como lembrança.

Há uma lógica fria e calculista, e em algumas tomadas o ângulo apresentado ao espectador é o de um dos militares através do seu binóculo noturno. As cenas de assassinato são fortes e sangrentas, embora

aparentemente não tenham intenção nenhuma de provocar qualquer tipo de compaixão.

Figura 30 – Sequência da ação militar no esconderijo de Osama Bin Laden



Fonte: *A hora mais escura*, tempo 1:41:10-1:50:24

Como comenta Hessel,

Quando enfim chega a hora do documental, da fisicalidade de fato [...] Bigelow traz essa imagem bastante simbólica da "hora mais escura" ("zero dark thirty" é um termo usado pelas forças armadas dos EUA para se referir a uma hora não especificada da madrugada em que o céu ainda está todo escuro). No filme, isso acaba representando um vácuo, como se toda a obsessão midiática (a overdose de vídeos e fitas na busca por um relato fidedigno) se anulasse, e no escuro o mundo voltasse a ser uma experiência que só pode ser compreendida quando vivida. (...) No filme, ao perceber que matou Bin Laden, um dos oficiais congela diante dos demais. Fica sem reação, em boa medida, porque é um dos poucos personagens de A Hora Mais Escura a perceber de verdade que, naquele momento, está escrevendo a História (2013)

O corpo de Osama é ensacado e retirado de seu esconderijo, vemos o corpo dentro do saco, o peso que faz nos ombros dos soldados que o carregam para o helicóptero, mais uma vez a matéria da ausência, mas quando vem o momento de confirmar se é mesmo o homem mais procurado do mundo que jaz na tela, o saco é aberto, por alguns segundos é possível ver um nariz afinado e logo depois a personagem principal que olha e dá o sinal positivo. É através desse olhar, do poder de anulação simbólica, que o filme, como as narrativas midiáticas e a própria narrativa oficial, produz o cadáver sem corpo de Osama Bin Laden.

Figura 31 – Cena de Maya identificando o corpo de Osama Bin Laden



Fonte: *A hora mais escura*, tempo 2:02:46

Na cena final vemos a personagem Maya embarcando sozinha em um avião militar (Figura 32), provavelmente rumo aos Estados Unidos. Ela começa a chorar, a câmera se aproxima por alguns segundos e assim acaba o filme, com uma sensação de dever cumprido e lágrimas de alívio: mais uma vez os Estados Unidos salvaram o mundo. Tudo o que os norte-americanos fizeram desde o pós-ataque do 11 de setembro, os milhares de soldados mortos na Guerra contra o Terror, inaugurada com Bush, faziam sentido porque Osama Bin Laden, a encarnação do Mal, estava morto. O mundo enfim estava vingado.

Figura 32 - Cena final de *A hora mais escura* (2012)



Fonte: *A hora mais escura*, tempo 2:05:00

3.4 O estrangeiro

Baseado no romance homônimo de Mohsin Hamid, um paquistanês que passou quase toda a vida entre o Paquistão e os Estados Unidos, *O fundamentalista relutante* trata de uma das questões mais complexas e mais fundamentais no mundo contemporâneo: o profundo ódio, a guerra aberta entre o que se costuma chamar de civilização ocidental, de um lado, e mundo muçulmano, de outro. Como o filme mostra os dois lados, as duas linhas de raciocínio, foge do fundamentalismo e não serve para maniqueístas, pois não se preocupa em oferecer respostas fáceis.

Lançado em 2007, o livro *O fundamentalista relutante* atingiu imenso sucesso: vendeu mais de um milhão de cópias nos Estados Unidos, chegou ao quarto lugar na lista de *best-sellers* do *New York Times*, foi premiado e

traduzido para mais de 25 línguas. O jornal inglês *The Guardian* chegou a classificar a obra como um dos livros que definiram a primeira década do século. Lançado seis anos depois dos atentados do 11 setembro e dois anos depois dos atentados de Londres, praticados por jovens britânicos e muçulmanos de origem paquistanesa.

O cinema está à frente das sociedades que ele reflete: é superior à política institucional, às ideologias. O cinema sempre esteve à frente. Na tela, estamos diante de provocações intrigantes, embora algumas sejam cáusticas demais, como a feita pelo filme *O Relutante fundamentalista* (*The Reluctant Fundamentalist*, Mira Nair, 2012) entre o fundamentalismo econômico do universo de *Wall Street* e a ideologia do terrorismo islâmico: há paralelos entre os recrutas desumanizados nesses dois exércitos e a visão brutal de como as coisas devem ser feitas. De acordo com a diretora,

A beleza de viver em dois ou três lugares é que sua visão de mundo é obrigada a se expandir. Quando você só vive aqui, é uma conversa unilateral, com o mesmo mundo. Eu quis mostrar os dois lados³⁸.

O filme, de Mira Nair, começa a todo o vapor, como um estrondo, uma explosão. Vemos ações paralelas – as diferentes sequências são montadas rapidamente, freneticamente: uma festa em uma casa, com a apresentação de um grupo musical (figura 33) e a saída do cinema de um homem e uma jovem. Estas sequências transitam rapidamente uma a outra, e não entendemos se há alguma relação. A música é muito presente nas cenas, e cada minuto que passa fica mais alta, durante quatro minutos entre um corte e outro dessas cenas.

³⁸Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1269225-longa-o-fundamentalista-relutante-capta-estranhamentos-de-paquistanes-nos-eua.shtml>
Acesso em 28 nov 2016.

Mesmo mesclando de uma cena a outra, as imagens que não saem da cabeça do espectador são dos músicos da festa, e sua música envolvente e também porque não dizer irritante. Aqui observamos um aspecto da “cultura da memória” de filmes de *Bollywood*³⁹ que usualmente traz para sua cinematografia músicas e danças.

**Figura 33 – Cena da festa de abertura do filme
O Relutante Fundamentalista (2012)**



Fonte: *O Relutante Fundamentalista*, tempo 3:42

Em relação a outra cena, duas pessoas tinham acabado de sair do cinema e visto *Bol* (Shoaib Mansoor), uma produção paquistanesa de 2011, sobre uma mulher que está no corredor da morte, à espera da execução da sentença. O homem de cabelos brancos comenta que prefere ver filmes de entretenimento, que o façam esquecer dos problemas do mundo. Um letreiro informa a localização do filme: “Lahore, Paquistão, 2011”.

³⁹ *Bollywood* é o nome dado a maior indústria de cinema indiana, em termos de lucros e popularidade a nível nacional e internacional. O nome Bollywood surge da fusão de Bombaim e de Hollywood.

O andamento das cenas é rápido, como um videoclipe. As tomadas são curtas. Na casa onde está acontecendo a festa um homem de barba de uns trinta anos fala no celular. Um veículo se aproxima do casal que saiu do cinema. Anse Rainier, o homem de cabelos brancos, cidadão norte-americano e professor em uma universidade do Paquistão, é agredido e em seguida jogado dentro do veículo, que sai em disparada, enquanto a jovem grita por socorro.

Na casa da festa, o homem de barba, Changez⁴⁰ ganha destaque e passa a ser o protagonista da história. Ele vê no celular uma foto que acaba de ser enviada. Corte para outra cena, a música para.

Um DVD é enviado para investigadores da Agência Central de Inteligência (*Central Intelligence Agency-CIA*). O conteúdo mostra Rainier preso, segurando um cartaz que exige, em troca de sua liberdade, a libertação de seiscentos presos políticos mais setecentos mil euros. A imagem que aparece do sequestrado nos remete a vídeos de terroristas fundamentalistas com suas vítimas, sem palavras, somente agressões e cartazes exigindo algo em troca.

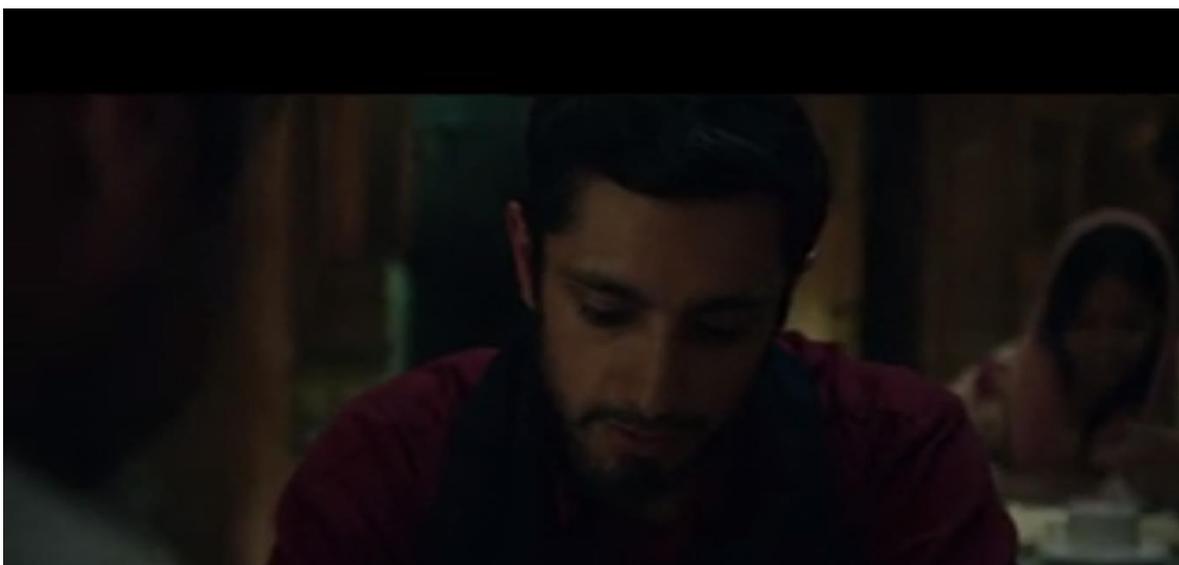
Corte para outro personagem central, Bobby Lincoln, escritor e jornalista norte-americano há muitos anos radicado no Paquistão. Ele aparece falando ao telefone, e aparentemente essa ligação tem relação com que acaba de ser mostrado, entretanto, não podemos ter certeza, já que nada é muito falado. Em seguida Bobby chega a uma casa de chá para entrevistar Changez. Fazia muito tempo que Bobby solicitava uma entrevista com o rapaz, influente professor universitário, adorado por centenas e centenas de estudantes, aparentemente crítico feroz da forte influência norte-americana sobre o governo do Paquistão. Uma equipe da CIA acompanha a entrevista de um prédio ao lado da casa de chá. Nada é dito muito explicitamente neste início de narrativa: no momento do encontro entre Bobby e Changez, passaram-se apenas dez

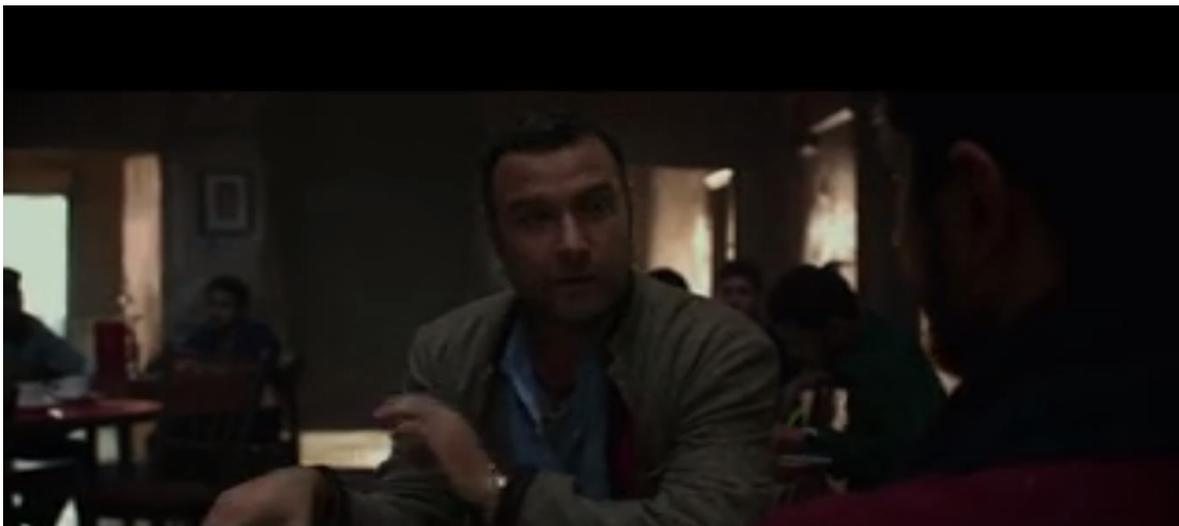
⁴⁰ Ator e rapper britânico de origem paquistanesa, Riz Ahmed teve o visto recusado para filmar as cenas nos Estados Unidos. A diretora do longa-metragem, Mira Nair, precisou apelar a suas conexões com o então senador John Kerry, para que Ahmed pudesse entrar nos Estados Unidos. Em contrapartida, o antiamericanismo e o terror islâmico impediram filmagens no Paquistão. Nova Déli acabou fazendo as vezes de Lahore.

minutos de filme, mas a trama parece indicar para o espectador que o jovem professor paquistanês está envolvido no sequestro do professor norte-americano.

Antes de autorizar Bobby a ligar o gravador, Changez comenta que leu os três livros escritos pelo jornalista. “Seu livro sobre Massoud na luta contra o talibã é muito bom”, observa, antes de fazer um pedido: “Só peço uma coisa. Que, por favor, você ouça toda a história, desde o início. Não só alguns trechos. Tenho a sua palavra?”.

Figura 34 – Changez inicia a conversa com o jornalista Bobby





Fonte: O Relutante Fundamentalista, tempo 13:03/13:10

Depois que o norte-americano aceita a condição, Changez começa: “As aparências enganam. Eu amo os Estados Unidos, apesar de ter sido criado para amar o Paquistão”. As imagens com os diálogos, como na figura 34 é todo filmado em planos campo e contra-campo, dando um ar de uma conversa informal. Em seguida, há então um flashback para dez anos antes, início de 2001: o espectador vê na tela a história de Changez, contada por ele a Bobby. Ao longo de toda a duração do filme, 122 minutos, a narrativa é entremeada por sequências da entrevista do jovem paquistanês ao jornalista norte-americano e pelas imagens de sua vida.

“Eu fui soldado do seu exército econômico”, diz ele, no início da longa conversa. “Eu reverenciava um daqueles magníficos templos de dinheiro e aço, onde homens de terno controlam o destino de empresas de bilhões de dólares.”

Changez, filho de um poeta famoso, vem de uma culta família de classe média, que não é religiosa, muito menos seguidora fanática do Corão, o que fica claro ao longo da trama. Em 2001, Changez, estudante brilhante, de notas impecáveis, emigrou para os Estados Unidos e foi aceito em uma das mais prestigiosas universidades do mundo, Princeton, em Nova York. Apenas mais um dos tantos estrangeiros que chegam aos Estados Unidos e procuram se inserir no interior deste turbilhão cultural, adquirindo novos hábitos culturais e sociais. No entanto, Changez consegue não só aderir a esses valores com relativo sucesso como ir além, conquistando um cobiçadíssimo emprego em uma grande empresa de *Wall Street*, dirigida por um gênio das finanças e da administração de empresas, Jim Cross. Após sua conquista no novo trabalho, há a primeira imagem das Torres Gêmeas, ainda de pé.

**Figura 35 – Imagem das Torres Gêmeas no filme
O Relutante Fundamentalista (2012)**



Fonte: *O Relutante Fundamentalista*, tempo 18:28

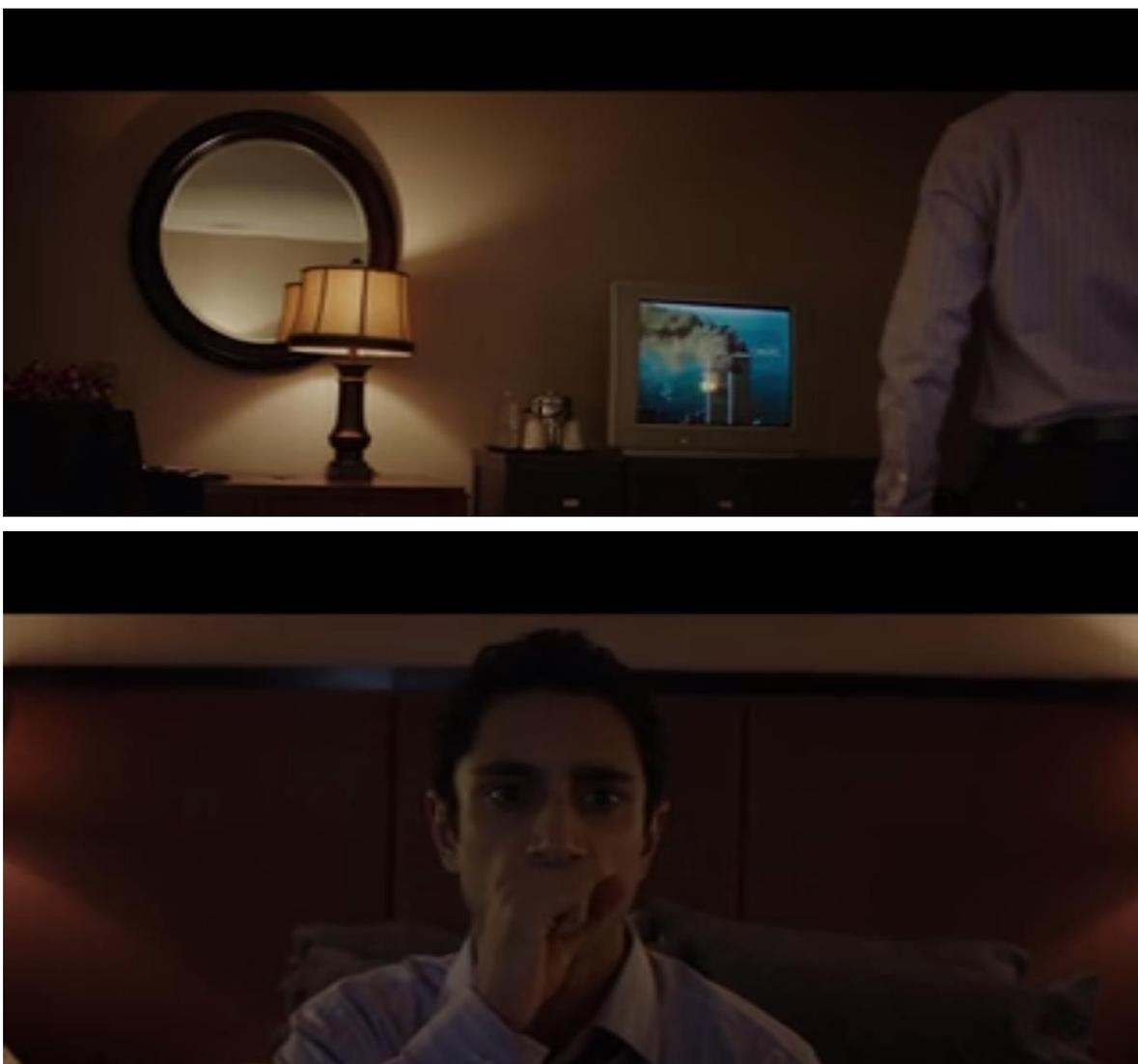
Inteligente e dedicado, Changez se destaca rapidamente entre seus colegas e se torna o preferido do patrão. De quebra, ainda conhece uma moça linda e muito rica, Erica, com quem vive um intenso caso de amor.

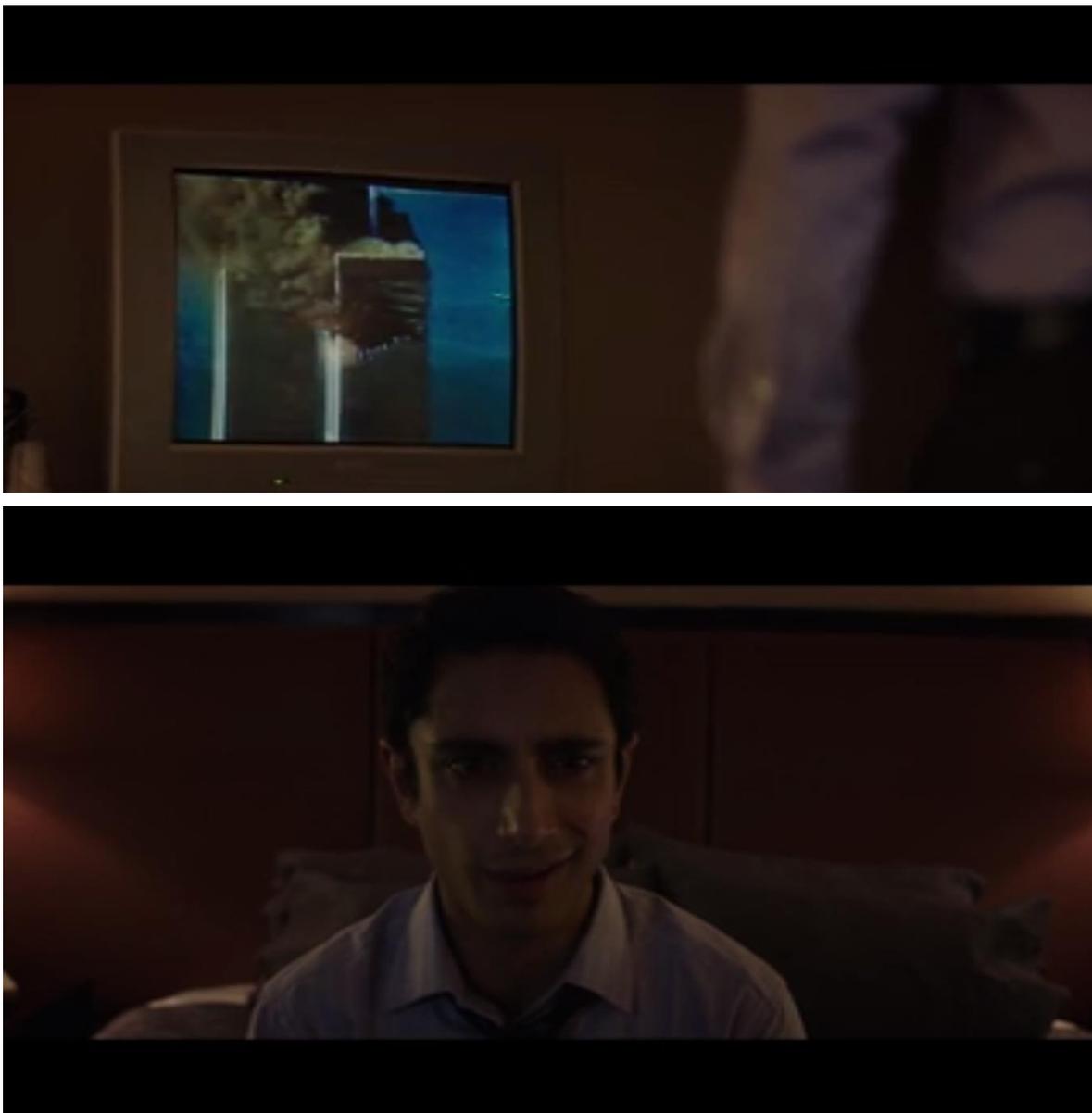
A obra é sobre relutâncias, ambiguidades e identidades conflitantes. Através da vida de Changez, a cineasta Mira Nair apresenta um mundo multipolar e multicultural. Esse mesmo universo está representado em outro personagem importante, o norte-americano Bobby Lincoln, o jornalista enraizado em Lahore que está trabalhando para a CIA e apresenta conflitos de lealdade. Nair obviamente não é complacente com o terror islâmico, mas trata com autenticidade a trajetória de Changez. A diretora vai além: levando em conta sua própria jornada profissional bem-sucedida, manifesta mais esperança do que medo neste mundo de identidades fraturadas. Um filme de “lugar de memória” de dois povos, em que observamos memórias latentes tanto do próprio personagem como no espectador que analisa o filme, ou seja, do personagem pelo fato de ser sua cultura, e pelo espectador em uma “cultura da memória” de ocidente e oriente.

Há um diálogo interessante aos vinte minutos do filme. Changez e alguns colegas, todos jovens, estão fazendo um churrasco no *Central Park*. Durante uma conversa sobre o futuro, um dos personagens diz que pretende ter o seu próprio fundo de cobertura, ficar muito rico e, dentro de 25 anos, poder se dedicar cem por cento à filantropia, seu plano é erradicar a malária do mundo. Já a moça do grupo, formada em direito, afirma que vai comandar uma das quinhentas maiores empresas do mundo, até seu salário chegar aos dez dígitos. Quando chega a vez de Changez falar o que vai fazer no futuro, ele pensa um pouco e diz: “Daqui a 25 anos, serei o ditador de um país islâmico com capacidade de armas nucleares”. Os colegas ficam assustados, mas é fácil perceber que aquilo não passa de uma piada, de uma brincadeira para espantar, chocar, assustar. E um colega ainda brinca: “Está certo, Saddam”, fazendo uma referência a Saddam Hussein.

Changez é a antítese do muçulmano fanático: é absolutamente secular, de todo ocidentalizado. O que empurrará o rapaz para o ódio ao Ocidente é a radical brutalidade com que os Estados Unidos, e grande número de seu povo, passam a tratar qualquer muçulmano depois dos ataques terroristas de 11 de setembro. Em sua entrevista a Bobby, Changez decreta: “Todos escolheram um lado após 11 de setembro, eu não precisei, escolheram por mim”

Figura 36 – Changez vê no noticiário informações sobre os atentados no WTC





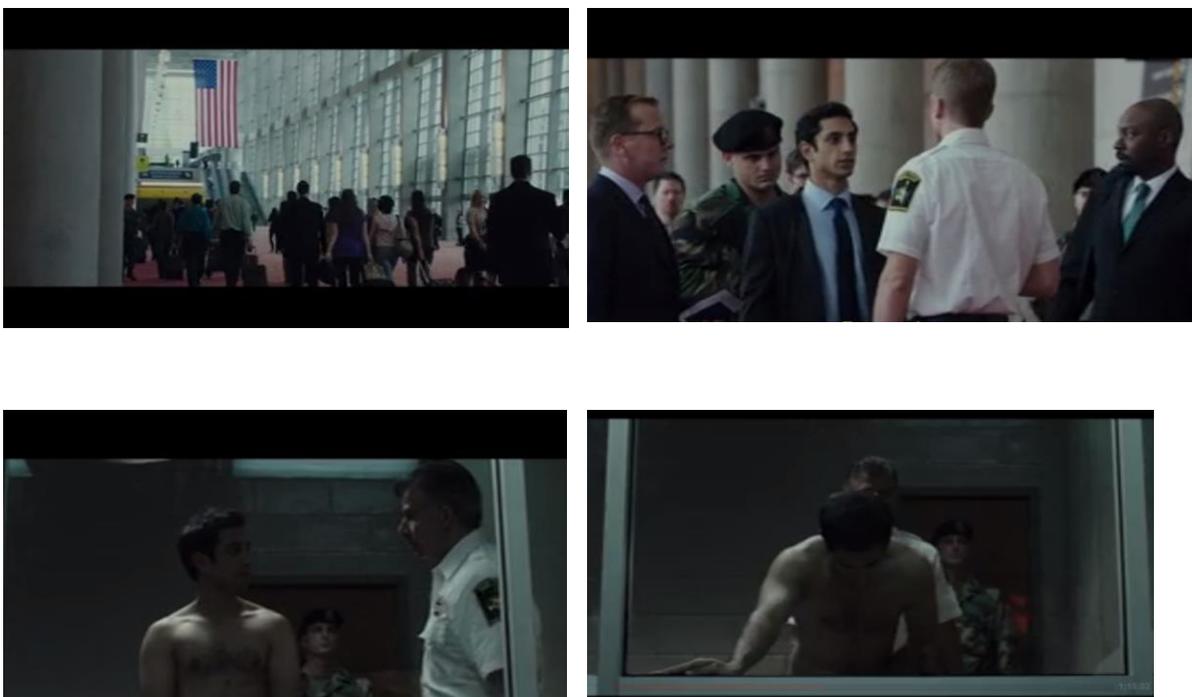
Fonte: *O Relutante Fundamentalista*, tempo 42:11-43:00

Nas sequências da figura 36, notamos um misto de perplexidade e de curiosidade, pois quem teve a coragem de atingir a grande potência mundial. Changez até mesmo fala para Bobby: “A crueldade deste ato foi superado apenas pela sua genialidade. Davi venceu Golias”. Changez nota a que o jornalista não gostou das suas palavras e tenta se explicar, afirmando que não gostou de ver a morte de pessoas inocentes, que nada justifica este ato de

terrorismo. Entretanto, questionou se Bobby nunca pensou em relação da arrogância ser derrotada. O norte-americano não entende.

A vida de Changez muda radicalmente após as cenas dos atentados de 11 de setembro de 2001. Voltando com seu chefe e colegas de trabalho de uma viagem, o paquistanês é barrado na alfândega, mesmo os policiais sendo informados que Changez morava nos Estados Unidos e estava a serviço de uma empresa norte-americana, entretanto, ele era estrangeiro. As imagens são fortes, em que observamos uma desumanização, pois não há alternativas, não há conversa.

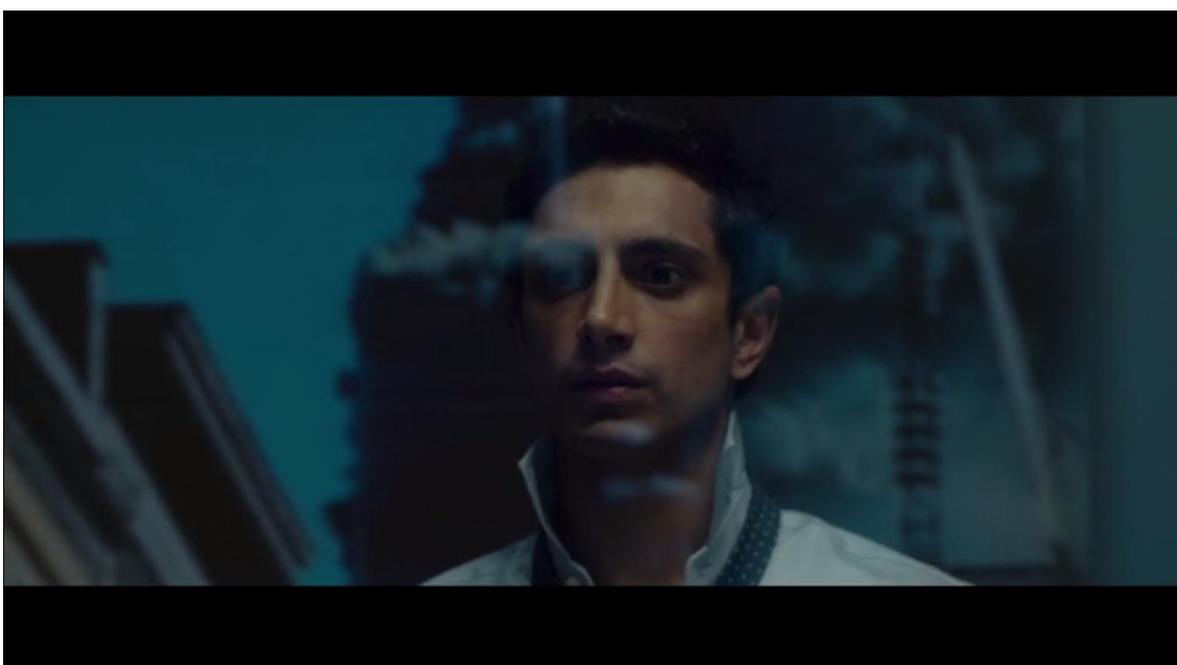
Figura 37 – Changez é levado para uma sala privada no aeroporto nos Estados Unidos



Fonte: *O Relutante Fundamentalista*, tempo 51:06-54-10

Após as cenas em que Changez é obrigado a ficar nu e revistado pelo policial norte-americano, enquanto se veste, enxerga imagens na televisão de uma outra sala. O noticiário é sobre os atentados de 11 de setembro. Através desta imagem, da figura 38, observamos o reflexo de Changez e da Torres Gêmeas, metaforicamente as relações da vida até então *american dream* do paquistanês com os ataques terrorista, como tudo iria mudar.

Figura 38 – Reflexo de Changez e das Torres Gêmeas



Fonte: *O Relutante Fundamentalista*, tempo 54:48

O personagem passa a ser alvo de racismo e a ser constantemente revistado/controlado por sua nacionalidade, em qualquer lugar que vá. Algo que aos poucos selará o seu regresso ao Paquistão e colocará em xeque a sua

"paixão" pelo sonho americano, embora ame o país. Sua relação amorosa também termina, pois sua namorada não entende seus pensamentos e julgamentos. Trata-se de um antes e depois da vida do paquistanês Changez, entretanto, não somente de um lado das partes envolvidas em tal episódio. O filme demonstra que, em tempos de terrorismo, a verdade nem sempre tem espaço.

Changez tinha conseguido tudo que almejou nos Estados Unidos, porém após os atentados vieram as deduções, as detenções, os rótulos. E Changez se transformou com isso, podemos observar o visual do personagem, que sempre estava com a barba feita, após deixou crescer, e até mesmo a violência entrou na sua vida devido aos ataques que sofria. A decisão é de voltar a Lahore, pois já não suporta mais a pressão por ser um estrangeiro muçulmano vivendo em Nova York. De volta a sua cidade natal, Changez tornou-se um professor universitário, envolvido diretamente com seus alunos, por isso, é visto como um líder e suposto envolvido com o sequestro do professor norte-americano Rainier.

O pano de fundo do filme permite, ainda que superficialmente, abordar questões ligadas ao sentimento de identidade e pertencimento nacional, assim como tratar da radicalização norte-americana contra tudo o que fosse próximo ao islamismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da tese, apresentamos o pressuposto de que o cinema é um “lugar de memória” (NORA) para os atentados de 11 de setembro de 2001. De acordo com Pierre Nora, a ausência cumpre um papel na construção de memórias, fazendo com que se busque construí-las em outros lugares.

Fim das sociedades-memórias, como todas aquelas que asseguravam a conservação e a transmissão de valores, igreja ou escolas, família ou Estado. Fim das ideologias-memórias, como todas aquelas que asseguravam a passagem regular do passado para o futuro, ou indicavam o que se deveria reter do passado para preparar o futuro; quer se trate da reação, do progresso ou mesmo da revolução. Ainda mais: é o modo mesmo da percepção histórica que, com a ajuda da mídia, dilatou-se prodigiosamente, substituindo uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade (NORA, 1993, p. 8).

Representantes de uma hegemonia mundial, os Estados Unidos têm na indústria de Hollywood um elemento de suma importância na formação da “cultura da memória” do país, seja pela concentração de produções cinematográficas, seja pela influência que exerce na cultura global. Muitos filmes norte-americanos são exportados e reproduzidos em outros países, o que consolida os valores e comportamentos dos Estados Unidos mundo afora. Por isso, as representações criadas pelo cinema contribuem para formar a memória de uma sociedade.

A cultura é uma das principais fontes da memória, que é formada no interior das representações. O homem pode até ser um indivíduo autônomo, mas precisa inicialmente se reconhecer parte de uma sociedade, de uma

nação. Dessa forma, a “cultura da memória” não é atávica, e sim formada e modificada à medida que é representada. Por isso, é possível dizer que os Estados Unidos são representados de acordo com a reprodução dos norte-americanos pela interpretação de sua cultura (na nossa pesquisa, pelo cinema).

[...] a razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações (NORA, 1993, p. 22).

Nas obras cinematográficas, as representações são realizadas por meio de imagens e sons. Por essa facilidade, o cinema constitui-se em um instrumento de análise de valores, crenças e comportamentos de uma sociedade. Por meio dos filmes, é possível entender como as produções cinematográficas propagam ideias. A representação e a releitura do passado, assim como a construção de memórias, são características e necessidades da sociedade. Ora, ao abordar uma temática de um fato histórico, como o 11 de setembro, por exemplo, o cinema se insere nesse amplo movimento social de construção de memórias.

Assim, sem uma história-memória, e sendo a história um fenômeno puramente historiográfico, e a memória algo do plano privado, multiplica-se o anseio por “lugares de memória”. Como “a passagem da memória para história obrigou cada grupo a redefinir sua identidade pela revitalização de sua própria história. O dever da memória faz de cada um o historiador de si mesmo” (NORA, 1993, p. 17).

Os filmes escolhidos para o nosso *corpus* – duas narrativas que abordam o dia do acontecimento e três que narram seus desdobramentos – trabalham inúmeras significações e leituras associadas ao evento. A proposta

de algumas obras foge do convencional, uma vez que, seja através de memória, política ou não, elas fazem uma crítica aos Estados Unidos, tirando o país da condição de vítima e colocando-o como agressor: uma mudança paradigmática a respeito de um evento marcante.

A primeira questão que norteou o desenvolvimento desta tese parte da contextualização dos atentados nos Estados Unidos. Mesmo sendo um acontecimento bastante espetacularizado pela mídia, acreditamos que repensar seus passos é importante para o aprimoramento das reflexões. A campanha norte-americana contra o terrorismo decretada pelo presidente George W. Bush, e a transmissão pormenorizada, e muitas vezes sensacionalista, dos atentados pelos grandes canais de televisão promoveram o espetáculo do terror e contribuíram para o consenso em torno da ideia dos Estados Unidos sob ataque e do pensamento maniqueísta da luta do Bem contra o Mal.

Observamos que, quando aborda os ataques de 11 de setembro, a indústria cinematográfica norte-americana costuma fazer alusões às Torres Gêmeas, deixando de lado o ataque ao Pentágono e o avião sequestrado que caiu antes de atingir o alvo desejado pelos terroristas. Embora existam muitos documentários, não encontramos obras no formato pelo qual os filmes norte-americanos são conhecidos mundialmente.

Tais ausências na sua cinematografia revelam uma ressignificação, um distanciamento do acontecimento, uma ferida aberta. Nesse sentido, os filmes analisados apontam para caminhos opostos: dois mostram o lado patriótico dos Estados Unidos, e três apresentam um aspecto mais sombrio do país. Com seus policiais heróis e o aspecto miscigenador da cidade de Nova York, o filme *As Torres Gêmeas* exhibe o viés patriótico dos norte-americanos, assim como *Voo United 93*, que reverencia os passageiros heróis que entregaram suas vidas para salvar a de outros compatriotas. Já nos outros três longas-metragens analisados, observamos uma faceta diferente da “cultura da memória” dos Estados Unidos: personagens com traços xenofóbicos, alheios ao que acontece ao redor do mundo, torturadores. Apesar dos caminhos

opostos, todas as cinco obras são atingidas literalmente pela imagem das torres do *World Trade Center*, embora sem as mencionar de maneira explícita.

Percebe-se que o mundo ganhou uma nova e relevante face depois dos atentados de 11 de setembro. Inúmeras mobilizações – a favor e contra – se desenrolaram diante do “combate ao terrorismo”. A tragédia representou um marco, pois mostrou que a maior economia do planeta, o país mais poderoso do mundo, também tinha falhas e fraquezas, como qualquer outro país do globo. Depois dos atos terroristas de 2001, os Estados Unidos investiram pesado em armamentos e, naturalmente, no patriotismo do povo, incentivando produções cinematográficas milionárias que exaltassem a força da nação. Houve mobilizações significativas em relação a todo esse processo, que talvez perdure por gerações e gerações, assim como os filmes relacionados ao tema, que servem para sensibilizar ou apenas para vangloriar os norte-americanos.

O entrelaçamento entre memória e história pode ser percebido no segundo capítulo da tese, que mostra como a memória pode tanto consolidar o sentimento identitário quanto o debilitar. Fica evidente nesta análise como as memórias são múltiplas: embora as memórias sejam construídas socialmente, não podemos falar de uma memória coletiva, no sentido de um compartilhamento em comum, ainda que, no jogo de interesses e disputas dentro de um mesmo contexto histórico, possamos ter memórias divergentes, que se contrapõem.

As narrativas analisadas caminham lado a lado no sentido da reconstrução de uma memória ainda frágil, mas também no processo de reorganização de identidade. Os planos expostos são ligados entre si de modo a expor através do cinema uma nova história sobre o 11 de setembro, não com um final feliz, mas como uma oportunidade de devolver aquilo que foi perdido. Verificamos a ausência de clareza nas narrativas, a ausência de imagens relacionadas com os atentados, imagens que foram tão vistas e que em filmes não são lembradas.

Podemos questionar por que uma pesquisa com o tema dos atentados de 11 de setembro no cinema norte-americano não se aprofunda em questões

políticas e sim em uma memória sobre os ataques. Naturalmente, não temos como fugir de elementos relacionados à política quando o próprio assunto envolve diversas indagações nessa área. Entretanto, a questão da memória nos chamou mais a atenção, para tentar compreender como uma indústria cinematográfica conhecida mundialmente por seus filmes de catástrofes rememora um fato que ocorreu de verdade em sua pátria. Por isso, buscamos nestas páginas estudar a representação dos atentados de 11 de setembro no cinema norte-americano, especificamente em longas-metragens de ficção. É evidente que esta pesquisa não se encerra neste trabalho: ainda há muito para ser visto e estudado. Assim, nossa única conclusão segura é a de que o cinema norte-americano se impôs a esquecimento das imagens daquela terça-feira de 2001.

REFERÊNCIAS

ADGHIRNI, Zélia Leal. A face oculta do 11 de setembro. In: PORTO, Sérgio Dayrell (Org.). **A Incompreensão das diferenças**. Brasília: IESB, 2002, pp. 285-296.

Adoro Cinema. Disponível em: www.adorocinema.com. Acesso: várias vezes.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

AMOUNT, Jacques e outros. **A Estética do filme**. 5ª ed. Campinas: Papyrus, 2007.

_____. **A imagem**. 8ª ed. Campinas: Papyrus, 1993.

_____. MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.

_____. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, Gerardo (Comp.). **Pensar el cine**. Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 23-81.

BARROS, J.M.A. **Terrorismo**: ação, reação, prevenção. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: as funções do Cinema como agente, fonte e representação da História. **Ler História Lisboa**: 2007. n° 52, p.127-159.

_____. Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. Disponível em: <http://lerhistoria.revues.org/2547>. Acesso em: 16 set 2016.

BAUDRILLARD, Jean. **Power Inferno**. 2ª Edição. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. Tela Total: mito-ironias do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 2011.

BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas vol. I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas vol.III. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. Passagens. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.

BIRKENSTEINS, Jeff; FROULA, Anna; RANDELL, Karen. **Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the "War on Terror"**. New York: Bloomsbury, 2010.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema** v. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 277 – 301.

BORGES, Rosa Maria Zaia; AMARAL, Augusto Jobim; PEREIRA, Gustavo Oliveira de Lima (orgs.). **Direitos Humanos e terrorismo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

BORRADORI, Giovanna. **Filosofia em tempo de terror: diálogos com Habermas e Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

BUCK-MORS, Susan. Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. São Paulo: EDUSC, 2004.

CHOMSKY, Noam. **11 de setembro**. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. **Poder e terrorismo**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

CIMENTI, Carolina. No 11 de Setembro, a morte chegou como um trem desgovernado, diz cineasta. In: **Especial 11 de setembro – dez anos**, Portal iG: últimos segundo. Disponível em:
<<http://ultimosegundo.ig.com.br/11desetembro/no+11+de+setembro+a+morte+chegou+como+um+trem+desgovernado+diz+cineasta/n1597161283605.html>>. Acesso em: 26 nov 2013.

Civan Gürel , Jean-Marc Genuite, Mehdi Derfoufi, **Hollywood vê o pós-11 de setembro**. Tradução: Leonardo Teixeira da Rocha. Disponível em: <<http://diplo.org.br/imprima1417>>. Acesso em: 30 de agosto de 2012.

CLAVIJO, Lucas. Nova York, cinzas, sombras e uma palavra só. In: PORTO, Sérgio Dayrell (Org.). **A Incompreensão das diferenças**. Brasília: IESB, 2002, pp. 215-217.

COSTA, Luciano Bernardino da. Imagem dialética / Imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin à George Didi-Huberman. In **V Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP**. 2009. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/DA%20COSTA,%20Luciano%20Bernadino%20-%20VEHA.pdf> Acesso em: 13 abr 2016.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf> . Acesso em: 23 nov 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que torna o tempo legível é a imagem**. Entrevista realizada por Susana Nascimento Duarte e Maria Irene Aparício Tradução: Marcela Tavares. Disponível em: http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_11/O_que_torna_o_tempo.pdf Acesso em: 20 mai 2016.

_____. **Diante da imagem**: questões colocadas aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

_____. O filme: uma contra-análise da sociedade In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). **História**: novas abordagens. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988.

FURTADO, Filipe. **A Última Noite**, de Spike Lee. *25th Hour*, EUA, 2002. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/criticas/25hour.htm> Acesso: 4 jun 2016.

GAGNEBIN, Jeanne. História e narração em Walter Benjamin. São Paulo, Perspectiva, 2007.

_____. Lembrar. Escrever. Esquecer. São Paulo, Ed. 34, 2006.

_____. Memória, História e Testemunho. In BRASCIANI, Stella; NAXARA,

Márcia (org.). **Memória e (res) sentimento**: Indagações sobre uma questão sensível, p. 84-94. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

GARCIA, Maria Clara Ferreira Leite. **Iraque em cena**: cinema, opinião pública e o mito da guerra nos Estados Unidos da América. Dissertação de Mestrado, orientador: Paulo Knauss de Mendonça – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013. 215f.

GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa, Portugal: Texto & Grafia, 2008.

GUTFREIND, Cristiane (org). **Narrar o biográfico**: a comunicação e a diversidade da escrita. Porto Alegre: Sulina, 2015.

_____. O filme e a representação do real. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação. PUC-RS. 2006. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/90/90> Acesso em: 21 out 2016

HALFINGER, David M. **Oliver Stone's 'World Trade Center' seeks truth in the rubble**. 2006. Disponível em: http://www.nytimes.com/2006/07/02/movies/02halb.html?pagewanted=all&_r=0. Acesso em: 11 ago 2015.

HESSEL, Marcelo. A **hora mais escura**: o filme de ação da era das guerras à distância. Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/a-hora-mais-escura/?key=74498> Acesso em 24 out 2016.

HERTSGAARD, Mark. **A sombra da águia**: por que os Estados Unidos fascinam e enfurecem o mundo. São Paulo: Record Editora, 2003.

HUYSSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JAGUARIBE, Beatriz. Modernidade cultural e estéticas do realismo. ECO-PÓS-v.9, n.1, janeiro-julho 2006, pp.222-243. Disponível em: https://revistas.ufjf.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1070/1010 Acesso em 03 fev 2017.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

KEAN, Thomas H. et al. **The 9/11 Commission Report**. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 2004

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **História e cinema**: um debate metodológico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940/1079> Acesso em: 21 fev 2016.

KRACAUER, Sigfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1988.

LE GOFF. **História e Memória**. 2ed. Campinas: UNICAMP, 1992.

LOPES, Luís Carlos. Artefatos de memória e representações nas mídias. Ciberlegenda: Imagem e Informação, [S.l.], n.7, 2002. Disponível em: <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/330/211> Acesso em: 03 mar 2016.

MAGNOLI, Demétrio. **Terror Global**. São Paulo: Publifolha, 2008.

MARIANO, Márcia Corrêa De Oliveira. **Leituras e imagens do 11 de Setembro**: reavaliações da História em *Falling Man* (2007), de Don DeLillo e em *Fahrenheit 9/11* (2004), de Michael Moore. 2012. 202f Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP, São José do Rio Preto, 2012.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **11 de setembro de 2001**: a queda das Torres Gêmeas de Nova York. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

MENON, Walter. A poética do terror. In: PORTO, Sérgio Dayrell (Org.). **A Incompreensão das diferenças**. Brasília: IESB, 2002, pp. 221-230.

METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: _____. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MORIN, Edgar. O cinema ou o homem imaginário. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

NICHOLS, Bill. O evento terrorista. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NICOLAZZI, Fernando. Algumas reflexões sobre história e Cinema. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/viewFile/222/171> Acesso em: 10 set 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: Projeto história (10), dezembro, p.7-29. São Paulo: Editora da PUC-SP, 1993.

Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 20 abr 2016.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

POLLAK, Michel. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992. Disponível em:

http://www.pgedf.ufpr.br/downloads/Artigos%20PS%20Mest%202014/Andre%20Capraro/memoria_e_identidade_social.pdf Acesso em: 5 mai 2016,

_____. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em:

http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf Acesso em: 20 abr 2016.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. In: **Projeto História**. SP. Fev. 1997.

_____. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral. In: **Projeto História: ética e história oral**, São Paulo, v.15, abr.1997.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido: no caminho de Swan**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

RESENDE, Erica Simone Almeida. Aporia e Trauma na crise de significados do Onze de Setembro. In: **Co Contexto Internacional**, Rio de Janeiro, v. 32, n. 1, p. 205-238, Jan/Jun 2010.

RAMONET, Ignácio. Mentiras de estado. In: **Fragmentos de cultura**, Goiânia, v. 13, n. 6.2, p. 35-45, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. Paradoxo da arte política. In: **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 51-81

_____. A Imagem intolerável. In: **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 83-102

_____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. Políticas dos filmes. In: **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 119-147.

_____. **A Partilha do Sensível: estética e política**. São Paulo: 34, 2009.

_____. **A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière.** Entrevista cedida a Gabriela Longman e Diego Viana. Disponível em: < <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere>> Acesso em: 25 jun 2015.

RICOEUR, Paul. **Memória, história e esquecimento.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

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

_____. **El pasado em imágenes:** el desafío del cine a nuestra idea de la Historia. Madri: Ariel, 1997.

_____. **Cine y visualidade:** historización de la imagen contemporánea. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2013.

ROSSI, C. "Estamos em guerra, mas não sabemos quem é o inimigo". **Folha de São Paulo**, São Paulo. Disponível em:<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u28673.shl>> Acesso em: 20 fev 2015.

ROSSINI, Miriam de Souza; TIETZMANN, Roberto. De volta para o passado: o audiovisual de acontecimento contemporâneo. In: BENEVENUTO Jr, Álvaro; STEFFEN, César (orgs.). **Tecnologia, pra quê?** os impactos dos dispositivos tecnológicos no campo da comunicação. Porto Alegre: Armazém Digital, 2012.

_____. O registro da experiência no audiovisual de acontecimento. In: **XXII Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal da Bahia, 04 a 07 de junho de 2013.

SANT'ANNA, Ivan. **Plano de ataque:** a história dos voos do 11 de setembro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado.** Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia da Letras, 2007

SCHVARZMAN, Sheila. As encenações da história. **Revista História**, São Paulo, n. 22, p. 176-178, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010190742003000100007&script=sci_abstract&lng=pt Acesso em: 26 out 2016.

SEIXAS, Jacy Alves. Percursos da memória em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.) **Memória e (res)sentimento: indagações sobre um questão sensível.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2004 pp.37-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: _____. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: 34, p. 63-80, 2005.

_____. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>. Acesso em: 2 abr. 2016.

_____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Projeto História**. n. 30, p. 31-78, 2005. Disponível em: [http://www4.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-\(Marcio\).pdf](http://www4.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-(Marcio).pdf). Acesso em 2 abr. 2016.

SILVA, Juremir Machado da. **O que pesquisar quer dizer**: como fazer textos acadêmicos sem medo da ABNT e da CAPES. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar mídia?** 2º Ed. São Paulo: Loyola, 2005.

SHENON, Philip. **A Comissão**: a história sem censura da investigação sobre o 11 de setembro. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

SPINI, Ana Paula. Mito de Guerra nos Estados Unidos. Recôncavo: Revista de História da UNIABEU, v. 1, n 1, ago/dez 2011. Disponível em: <http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/reconcavo/article/view/262> Acesso em: 5 dez 2014.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

SORLIN, Pierre. **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5º ed. Campinas: Papirus, 2008.

Veja.online. **Nova York: 11 de setembro de 2001**: após 10 anos, as imagens do maior atentado terrorista da história causam impacto. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/multimedia/galeria-fotos/nova-york-11-de-setembro-de-2001/> Acesso: várias vezes.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970. In TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs). **O resto da ditadura**: a exceção brasileira. p. 151-176. São Paulo: Boitempo, 2010.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WALLERSTEIN, Immanuel. Os Estados Unidos e o mundo: as Torres Gêmeas como metáfora. *Estudos Avançados*. v 16, n 26, São Paulo, Set/Dez 2002. p. 19-36.

WALLIS, John. & ASTON, James. Domsday America: the pessimistic turn of Post-9/11 Apocalyptic cinema. **The journal of religion and popular culture**. v. 23, n. 1, april, 2011. Disponível em:

<https://www.questia.com/library/journal/1G1-292993172/doomsday-america-the-pessimistic-turn-of-post-9-11> Acesso em: 22 mai 2017.

WILLIS, Susan. **Evidências do real**: os Estados Unidos pós-11 de Setembro. São Paulo: Boitempo, 2008.

WRIGHT, Lawrence. **O vulto das torres**: a Al-Qaeda e o caminho até o 11/9. Tradução de Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ZIEGERT, Daniel. Radical Measures: 9/11 and|as Deleuze's Time-Image. **Rhizomes**: Cultural Studies in Emerging Knowledge. East Hall Bowling Green State University Bowling Green, v. 16, Summer 2008. Disponível em: <http://www.rhizomes.net/issue16/ziegert/index.html>. Acesso em: 24 jun 2015.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!**. São Paulo: Boitempo, 2003.

Filmes citados

11'09"01 – 11 de setembro (11'09"01 – September 11, vários diretores, 2002)

11/09 (09/11, Jules e Gédéon Naudet, 2002)

102 minutos que mudaram o mundo (102 minutes that changed America, Nicole Rittenmeyer e Seth Skundrick, 2008)

A Hora Mais Escura (Zero Dark Thirty, Kathryn Bigelow, 2012)

As Torres Gêmeas (World Trade Center, Olivier Stone, 2006)

A Última Noite (25th hour, Spike Lee, 2002)

Batman Begins (Christopher Nolan, 2005)

Esqueceram de mim 2 (Home alone 2: lost in New York, Chris Columbus, 1992)

Fahrenheit 11 de setembro (Fahrenheit 09/11, Michel Moore, 2004)

Guerra ao terror (The hurt locker, Kathryn Bigelow, 2008)

Homem-Aranha (Spider-man, Sam Raimi, 2002),

Independence Day (Roland Emmerich, 1996)

Inferno na torre (The Towering inferno, Irwin Allen, John Guillermin, 1974)

Impacto profundo (Deep Impact, Mimi Leder, 1998)

Lembranças (Remember me, Allen Coulter, 2010)

Leões e cordeiros (Robert Redford, 2007)

Loose Change (Dylan Avery, 2007),

Loose Change 9/11: an american coup. (Dylan Avery, 2009)

No vale das sombras (In the valley of elay, Paul Haggis, 2007)

Nova York sitiada (The siege, Edward Zwick, 1998)

O dia depois de amanhã (The day after tomorrow, Roland Emmerich, 2012)

O Relutante Fundamentalista (The Reluctant Fundamentalist, Mira Nair, 2012)

Planeta dos macacos (*Planet of the apes*, Franklin J. Schaffner, 1968)

Playtime: tempo da diversão (*Playtime*, Jacques Tati, 1967).

Reine sobre mim (*Reign over me*, Mike Binder, 2007)

Shortbus (John Cameron Mitchell, 2006)

Tão forte e tão perto (*Extremely loud & Incredibly close*, Stephen Daldry, 2011)

Voo United 93 (*United 93*, Paul Greengrass, 2006);

Zeitgeist (Peter Joseph, 2007)

Zona Verde (*Green Zone*, Paul Greengrass, 2010)

ANEXOS

ANEXO A

Corpus

As Torres Gêmeas (2006)

Título original: *World Trade Center*

Roteiro: Andrea Berloff

Direção: Oliver Stone

Elenco: Nicolas Cage, Michael Peña, Maria Bello, Maggie Gyllenhaal

A última noite (2002)

Título original: *25th hour*

Roteiro: David Benioff

Direção: Spike Lee

Elenco: Edward Norton, Philip Seymour Hoffman, Barry Pepper, Rosario Dawson, Anna Paquin, Brian Cox, Isiah Whitlock Jr.

A hora mais escura (2012)

Título original: *Zero Dark Thirty*

Roteiro: Mark Boal

Direção: Kathryn Bigelow

Elenco: Jessica Chastain, Jason Clarke, Joel Edgerton, Jennifer Ehle, Mark Strong, Édgar Ramírez, Kyle Chandler, Harold Perrineau.

O Relutante Fundamentalista (2012)

Título original: *The Reluctant Fundamentalist*

Roteiro: William Wheeler

Direção: Mira Nair

Elenco: Riz Ahmed, Kate Hudson, Liev Schreiber, Kiefer Sutherland, Om Puri, Shabana Azmi, Martin Donovan, Nelson Ellis.

Voo United 93 (2006)

Direção: Paul Greengrass

Roteiro: Paul Greengrass

Elenco: Lewis Alsamari, Khalid Abdalla, Omar Berdouni, Jamie Harding, Christian Clemenson, David Alan Basche, Cheyenne Jackson, Denny Dillon.

ANEXO B

Oliver Stone critica Bush em entrevista coletiva em Moscou

O diretor americano Oliver Stone acusou nesta segunda-feira o presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, de impor um "estado de guerra permanente" desde os atentados de 11 de Setembro de 2001. "Bush abusou do seu poder, infringindo as leis fundamentais que protegem os cidadãos", afirmou Stone em entrevista coletiva em Moscou na qual apresentou seu último filme, "As Torres Gêmeas". Stone, que completará 60 anos em 15 de setembro, disse que "se Bush tivesse estudado melhor História, saberia que não se pode ganhar uma guerra contra o terrorismo cerceando as liberdades". Vencedor de quatro prêmios no Oscar, o diretor comparou a situação atual nos Estados Unidos ao romance "1984", de George Orwell, já que "os americanos vivem imbuídos pelo medo". "O que veio depois do 11 de Setembro foi pior que a tragédia em si", disse Stone, revelando que Bush e ele foram companheiros na Universidade de Yale na década de 60, mas o atual governante não tirou as mesmas conclusões que ele sobre o assassinato do presidente John Fitzgerald Kennedy e da Guerra do Vietnã. Diretor de filmes como "Platoon" (1986) e "JFK - A Pergunta que não quer calar" (1991), Stone disse que decidiu fazer o filme para "desmistificar o 11 de Setembro", e não com o objetivo de criticar Bush ou a Guerra do Iraque. "É preciso rodar o maior número de filmes possíveis sobre o 11 de Setembro. É hora de acabar com o silêncio", disse Stone, que combateu na Guerra do Vietnã, experiência que o inspirou em vários filmes. "Meu objetivo era simplesmente honrar os sentimentos dos vivos e mortos no 11 de Setembro. Os bombeiros e policiais que participaram dos trabalhos de resgate foram os primeiros a ver o filme e me deram sua bênção. Isso é suficiente para mim", ressaltou. Cerca de 20 sobreviventes da tragédia participaram dos preparativos e da rodagem do filme. Stone adiantou que tem planos de rodar um novo filme sobre o 11 de setembro, desta vez sobre "a teoria da conspiração". "Será sobre como a Casa Branca tinha sua própria agenda, seus próprios interesses que prevaleceram sobre todos os demais antes e depois do atentado", disse.

Agência Estado,

12 Setembro 2006 | 16h11

ANEXO C



28/07/2006 - 11h42

Oliver Stone quer que seu filme sobre 11/9 seja "terapêutico"

Reuters



Oliver Stone quer que seu filme sobre 11/9 seja 'terapêutico'

Por Ellen Wulfhorst

NOVA YORK (Reuters) - Oliver Stone, diretor de filmes polêmicos como "Platoon" e "JFK -- A Pergunta Que Não Quer Calar", espera que seu filme sobre os ataques de 11 de setembro seja terapêutico, em lugar de incendiário.

"World Trade Center", que estreia nos Estados Unidos em 9 de agosto, conta a história verídica de dois policiais nova-iorquinos resgatados dos escombros das torres gêmeas que desabaram.

Pelo fato de focar não a morte e destruição, mas a esperança e a sobrevivência, Stone quer que o público americano enxergue sob nova perspectiva sua reação aos ataques e a reação dos Estados Unidos.

"Estamos dizendo: 'Olhe, volte para aquele dia. Esqueça suas idéias preconcebidas e olhe para ele outra vez'", disse Stone em entrevista à Reuters.

"Acho que o que pode emergir disso é um olhar novo sobre os sentimentos daquele dia, que, de alguma maneira, foram transformados em ódio, sede de vingança e incompreensão", disse o cineasta.

Ele descreve como as consequências do 11 de setembro "uma guerra, o endividamento dos EUA, um clima de medo, o desmonte da Constituição".

Protagonizado por Nicolas Cage e Michael Pena, o filme acompanha os dois policiais que vão ao World Trade Center, depois de ouvir que um avião se chocou com uma das torres, e se vêem presos dentro do desabamento catastrófico dos edifícios.

Enquanto estão imobilizados sob os escombros, suas mulheres, representadas por Maria Bello e Maggie Gyllenhaal, se esforçam para encarar a notícia de que talvez nunca voltem a ver seus maridos vivos.

Alguns familiares de vítimas do 11 de setembro disseram que o filme pode ser doloroso demais para ser visto. Sensíveis a essa reação, os produtores não pretendem fazer publicidade do filme em outdoors em Nova York e Nova Jersey. Eles vão doar 10 por cento da bilheteria dos primeiros cinco dias do filme em cartaz para organizações beneficentes que ajudam vítimas do 11 de setembro.

A co-produtora Stacey Sher explicou: "Existem dois pontos de vista distintos, igualmente fortes e legítimos entre os integrantes da comunidade dos diretamente afetados pelo 11 de setembro".

"Um deles diz: 'Mostrem tudo. Mostrem como foi pavoroso. Ninguém sabe o que nós passamos'. O outro ponto de vista é que, se seu filho morreu num desastre de carro, você ia querer ver o desastre no noticiário da TV?"

"Os dois pontos de vista são igualmente válidos. Infelizmente, eles estão em conflito."

Oliver Stone disse que o fato de o filme focar a história de dois homens foi semelhante ao método usado em "Platoon", que mostrou soldados em combates realistas para explorar os conflitos morais da Guerra do Vietnã e as divisões que ela provocou.

As pessoas que trabalharam em "World Trade Center" dizem ter orgulho da veracidade do filme. Os policiais que ficaram presos nos escombros, John McLoughlin e Will Jimeno, foram consultores do filme.

Várias pessoas que participaram dos trabalhos de resgate nas torres no dia 11 de setembro já assistiram ao filme e o elogiaram. "Eles acertaram tudo, até o pó", disse ao jornal nova-iorquino Daily News o presidente da Associação Beneficente da Polícia Portuária, Gus Danese.

Oliver Stone disse esperar que seu filme tenha "um aspecto psicoterapêutico" para os americanos.

ANEXO D


 Maior | Menor
  Enviar por e-mail
  Comunicar erros
  Link <http://www1.folha.uol.c>




 Siga a Folha de S.Paulo no Twitter
  Seguir

01/05/2006 - 16h05

"Vôo 93" emociona em sua estréia nos EUA

PUBLICIDADE

ROCÍO AYUSO
da **Efe**, em Los Angeles

O filme "Vôo 93" ("United 93"), a primeira produção de Hollywood sobre os atentados de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, deixou muitos dos espectadores chorosos e mudos em seu primeiro fim de semana em cartaz nos cinemas americanos.

O filme do britânico Paul Greengrass acompanha minuto a minuto, com um tom quase de documentário, o vôo do último avião seqüestrado em 11 de setembro, que não chegou nem a seu destino original nem ao que os terroristas pretendiam alcançar.

Um filme sem estrelas, em que muitos de seus intérpretes nem ao menos são atores, e sim pessoas que viveram de perto esse dia ou companheiros de trabalho de alguns dos mortos. O longa contou com o apoio das famílias das vítimas.

O filme estreou acompanhado de uma grande polêmica sociológica nos EUA sobre se os americanos estão ou não preparados para lembrar o horror vivido naquele dia.

Nos cinemas, a cena se repete: após o fim do filme, as pessoas limpam as lágrimas e recuperam a respiração antes de sair das salas de exibição. Ao sair, o silêncio é cortado apenas pelo choro e pelos suspiros dos espectadores, muitos deles emocionados.

"Não consigo nem chorar, mas gostaria", afirmou Eileen, 40, após assistir ao filme em um cinema de Ballston, no estado da Virgínia, a apenas cinco minutos de carro do Pentágono.

Os espectadores saem mudos do cinema, depois de ver o filme sem os tradicionais sacos de pipoca e quase sem tocar na pessoa que está ao lado, presos em suas cadeiras. As poderosas imagens do filme impedem que o espectador tire os olhos da tela.

Em Nova York, a resposta do público também foi dramática, mas mais dividida. O nova-iorquino Steven Goldman, que em 11 de setembro de 2001 morava perto das

Torres Gêmeas, foi assistir ao filme com uma mistura de necessidade e repulsa. "Muitos dos meus amigos não quiseram vir, mas eu não podia esperar para ver", admitiu, emocionado, após a exibição do longa.

"Vôo 93" teve sua estréia mundial na semana passada no Festival de Cinema de Tribeca, uma das áreas nova-iorquinas que viveram os atentados mais de perto.

A reação de Goldman coincide com a pesquisa publicada na sexta-feira pela revista "Variety", em que a metade dos entrevistados disse que queria assistir ao filme, enquanto a outra parte confessava que não tinha nenhuma intenção de ver o longa.

"Vôo 93" arrecadou US\$ 11,6 milhões em seu primeiro fim de semana, cinco a menos que "Férias no Trailer" ("RV"), a última comédia de Robin Williams, que arrecadou US\$ 16,4 milhões.

ANEXO E

BBC HOMEPAGE | NEWS | SPORT | WORLD SERVICE

BBC BRASIL.com

Pesquisa na BBC Brasil

BUSCA

13 de fevereiro, 2003 - Publicado às 12h14 GMT

Spike Lee condena política dos EUA para o Iraque



Lee, com Edward Norton (à esq) e elenco de seu filme

O cineasta americano Spike Lee criticou a política do presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, em relação ao Iraque no Festival de Cinema de Berlim.

O diretor, cujo novo filme *A Última Noite* concorre ao Urso de Ouro - o prêmio máximo do festival -, também parabenizou os governos da Alemanha e da França por se oporem a uma ação militar contra o Iraque.

O realizador de obras como *Faça a Coisa Certa* e *Malcom X* disse que "Bush e Tony Blair (o primeiro-ministro da Grã-Bretanha) estão passando por cima de muita gente". E acrescentou: "É ridículo esperar que todo o mundo siga o que eles querem".

"Os Estados Unidos não têm o direito moral de dizer a outros povos o que eles devem fazer. Espero que mais pessoas se rebelem contra isso", acrescentou.

Edward Norton

O cineasta recebeu aplausos dos cerca de 300 jornalistas que participavam da entrevista coletiva com ele e com o elenco de seu longa metragem.

O protagonista de *A Última Noite*, Edward Norton, endossou as críticas do cineasta. "É bom estar na Europa nesta semana. Quase todos na França e na Alemanha estão de acordo com seus governos. Eu quase me esqueci como é sentir orgulho de meu país."

Outra atriz do filme, Rosario Dawson, disse que atualmente se vive um clima assustador nos Estados Unidos.

"Qualquer opinião que não seja de consenso é considerada impatriótica. Fico envergonhada com isso", comentou a atriz.

Spike Lee disse esperar que os cidadãos americanos pressionem o governo para que ele reveja sua posição. "É desanimador ver a postura unilateralista do governo. Não há passos racionais sendo tomados", comentou.

O novo longa de Lee traz Edward Norton no papel de um traficante que foi condenado a uma pena de sete anos.

Ele tem apenas 24 horas antes de ir para a cadeia e quer aproveitar seu último dia de liberdade em uma noite com seus dois melhores amigos.

De acordo com críticos, a perda que o protagonista está prestes a sofrer e a impressão de que ele pode ter sido traído pela namorada tem paralelos com a sensação de perda sofrida pelos nova-iorquinos após os atentados de 11 de setembro.

Lee rebateu críticas de que estaria tirando proveito dos sentimentos dos habitantes de Nova York após 11 de setembro.

"Queríamos verdadeiramente refletir a raiva que as pessoas estavam sentindo. Creio que fomos respeitosos com as famílias que perderam seus entes queridos. Por isso, não creio que devemos nos preocupar com esse tipo de crítica", afirmou.



Edward Norton vive traficante em 'A Última Noite'

ANEXO F



CINEMA - 08/02/2013 07h00

Em "A hora mais escura", a diretora Kathryn Bigelow expõe o uso da tortura contra terroristas

A cineasta se baseou em entrevistas com agentes da CIA para contar o assassinato de Osama Bin Laden

MARCELO BERNARDES, DE NOVA YORK

Numa tarde fria de dezembro de Nova York, a diretora Kathryn Bigelow entra na sala de reuniões com poltronas verdes de couro do hotel Regency, na Park Avenue, com o rosto levemente dourado pelo sol. Com seu 1,81 metro de altura e o DNA abençoado que subtrai três décadas de sua aparência aos 61 anos, Kathryn é uma daquelas californianas que parecem uma mistura de surfista com motoqueira. Está "Hollywood casual". Veste jeans, camisa azul de listrinhas e blazer azul-marinho. Na noite anterior, o Museu de Arte Moderna – local em que Kathryn circulava nos anos 1970 ao lado da crítica Susan Sontag e dos artistas Andy Warhol e Robert Mapplethorpe – exibia a primeira sessão pública de *A hora mais escura* (*Zero dark thirty*), a segunda parceria dela com o namorado, o ex-jornalista e roteirista Mark Boal, de 40 anos. O museu anunciou que ela faria parte de um debate ao final da sessão. Mas Kathryn não apareceu. Preferiu ir ao Club 21 – o restaurante na Rua 52 imortalizado nos filmes de Woody Allen –, para um jantar tranquilo com Boal e a atriz principal do filme, a ruiva Jessica Chastain.

>> Dois dos favoritos ao Oscar de 2013 recorrem a temas históricos e ao patriotismo

Kathryn é reservada, mas se comove quando elogiam *A hora mais escura*. O longa-metragem de 157 minutos retrata os dez anos de trabalho de uma agente da CIA identificada como Maya (Jessica Chastain), que culminam na caçada ao terrorista Osama bin Laden e em sua execução sumária (filmada em tempo real) em 2 de maio de 2011, na pacata cidade de Abbottabad, no Paquistão. Kathryn não cai na armadilha de envernizar a trama com câmera tremida, cortes bruscos e música eletrônica estridente. Ela optou por uma linguagem de reportagem, desprovida de truques óbvios. "Querida que a história fosse a mais responsável e realista possível", disse ela a ÉPOCA. "Não há nada de errado em ser comedido."

>> Oscar 2013 já tem um vencedor: Michael Haneke

Nas semanas seguintes à entrevista, a vida de Kathryn virou uma grande confusão. O filme foi projetado para os políticos em Washington e causou indignação. Tudo porque Kathryn e Boal mostram que as informações colhidas no Paquistão por meio de tortura de suspeitos dos atentados de 11 de setembro foram diretamente responsáveis pela localização de Bin Laden. O filme contém cenas e mais cenas de afogamento simulado ("waterboarding") e outros atos de violência explícita e humilhação sexual. Os 25 minutos iniciais são dominados por essas imagens, que o governo americano diz não

corresponderem à realidade. Os senadores Dianne Feinstein e Carl Levin, democratas, e John McCain, republicano, abriram sindicância para investigar que tipos de documentos secretos vazaram da CIA às mãos de Kathryn e Boal para que eles fizessem “alegações inexatas”. Os senadores redigiram uma carta de protesto à Sony, distribuidora do filme, repudiando as cenas de tortura. Isso não impediu que muitos conservadores aplaudissem as mesmas cenas de pé.

>> "Lincoln" lidera indicações ao Oscar 2013

Não foram apenas os políticos que se irritaram com o filme. Jornalistas bem informados que tiveram acesso ao material secreto da CIA, como Jane Mayer, da revista *New Yorker*, acusam-no de incorreto ao “fazer propaganda falsa da tortura”. O colunista Kyle Smith, do jornal conservador *The New York Post*, fez um artigo elogioso que critica os ataques do governo e da imprensa liberal às “táticas de interrogação severas” apresentadas no filme. “O filme justifica a administração Bush na guerra ao terror”, diz Smith. Talvez a mais precisa avaliação de *A hora mais escura* tenha sido feita pelo crítico David Edelstein, da revista *New York*. Ele escreveu que, apesar de chegar “ao limite do fascismo”, trata-se do melhor lançamento de 2012.

Não é nenhuma surpresa que grupos de esquerda e de direita digladiem-se a respeito do filme com pontos de vista opostos. O surpreendente é que Kathryn, cujas referências cinematográficas incluem clássicos políticos como *Apocalypse now*, de Francis Copolla, e *A batalha de Argel*, de Gillo Pontecorvo, acredite ter feito um filme contra a tortura. Não fez. Desde a primeira cena de *A hora mais escura*, o espectador é aliciado emocionalmente para o lado dos torturadores. A trama sugere que eles são pessoas boas, forçadas pelas circunstâncias a fazer coisas ruins. Em momento nenhum o filme sugere qualquer curso de ação alternativo e possível. A personagem principal, Maya, interpretada pela angelical Jessica Chastain, mostra um desconforto passageiro em sua primeira experiência com a tortura. Logo supera o mal-estar e adere à sevícia com profissionalismo. “O fato de eu mostrar cenas de tortura não me torna defensora delas”, afirma Kathryn. Nem a torna uma crítica, é possível dizer. Assim como o brasileiro *Tropa de elite* não é um filme contra a violência policial, apesar das melhores intenções de seu diretor, José Padilha, tampouco *A hora mais escura* é contra a tortura. Ambos transmitem mensagens ideológicas que parecem contrariar as intenções de seus realizadores.

>> Como Jessica Chastain se tornou o rosto mais cobiçado do cinema americano

Foram as qualidades artísticas de *A hora mais escura*, e não a polêmica sobre a tortura, que deram ao filme cinco indicações ao Oscar, inclusive Melhor Filme. Kathryn, que parecia ser favorita na categoria Melhor Diretor, foi preterida. Nos bastidores, dizem que ela foi punida pelo excesso de zelo da majoritária patrulha de esquerda de Hollywood. Kathryn não é só alvo de acusações, porém. Também é vítima das piadas dos colegas. Na abertura da entrega do Globo de Ouro, em 13 de janeiro, a humorista Amy Poehler soltou o petardo que fez os atores Jodie Foster e Robert Downey.

>> Combate de fraquezas

Jr. pularem de suas cadeiras, de tanto rir. “Quando se trata de tortura, confio na mulher que passou três anos casada com James Cameron”, disse ela. Kathryn foi casada com o diretor de *Titanic*, famoso por sua tirania nos sets. O caráter forte de Kathryn lembra o de Maya, sua personagem principal. “Ambas são inquietas”, diz Jessica Chastain. “Maya

nunca desiste, nem quando é vítima de sexismo ou seus superiores na CIA não a levam a sério.” Quando perguntei a Kathryn se o fato de ser mulher a influenciou na decisão de contar a história de Maya, ela disse que não. “Fiquei surpresa que uma mulher estava no centro da investigação do paradeiro de Bin Laden, mas o resto não quer dizer nada. Não filmo pensando que sou uma mulher.”

ANEXO G**índice geral**São Paulo, quinta-feira, 30 de agosto de 2012 FOLHA DE S.PAULO **ilustrada****Filme em Veneza compara Wall Street com terrorismo religioso****"Relutante Fundamentalismo", da diretora indiana Mira Nair, abriu a programação do festival italiano****Longa sobre jovem paquistanês em Nova York retrata a tragédia do 11 de Setembro e critica governo Bush****RODRIGO SALEM**

ENVIADO ESPECIAL A VENEZA

Três dias antes dos ataques ao World Trade Center, em 11 de setembro de 2001, a diretora Mira Nair comemorava em Veneza seu Leão de Ouro de melhor filme por "Um Casamento à Indiana".

Mais de uma década depois, a diretora indiana retorna à cidade de sua consagração com um filme ligado diretamente à tragédia orquestrada por Osama Bin Laden.

"Eu estava muito feliz e tinha acabado de chegar a Toronto quando soube da notícia. Fiquei chocada. Moro em Nova York e meu marido e meus filhos estavam lá", recorda-se a cineasta.

Em "Relutante Fundamentalismo", adaptação do best-seller do escritor Mohsin Hamid que abriu, ontem, o 69º Festival de Veneza, Nair volta ao período para acompanhar a ascensão do jovem paquistanês Changez (Riz Ahmed) em uma companhia de análise financeira em Wall Street, em Nova York.

Rumo ao sucesso, a vida do rapaz vira de cabeça para baixo com a queda das Torres Gêmeas e o aumento do preconceito aos árabes.

"Antes disso, você mal ouvia inglês em Nova York. Depois, nós viramos estranhos. Foi uma época dolorosa", conta Nair.

EXAGEROS

O longa começa com Changez sendo perseguido por agentes da CIA no Paquistão, onde passa a atuar como professor e militante. A história é basicamente contada em flashback em uma "entrevista" com um jornalista americano (Liev Schreiber).

Conhecida por sempre estar um pouco acima do tom, Mira Nair quase se despe de seus exageros quando aposta no thriller internacional de "Relutante Fundamentalismo", mas ainda encontra espaço para casamentos e um romance entre o imigrante e uma artista americana perturbada (Kate Hudson, visivelmente acima do peso).

"Quis fazer uma obra que fosse além dos estereótipos e clichês, mas é a jornada de um homem", confessa Nair.

"Esperamos desarmar alguns rótulos e mostrar os seres humanos por baixo disso, americanos ou não", completa o autor Mohsin Hamid.

Ainda assim, o roteiro de William Wheeler, Ami Boghain e do próprio Hamid encontra espaço para algumas críticas à política externa do governo George W. Bush.

Na maior delas, o filme compara os lobos de Wall Street, representados pelo personagem de Kiefer Sutherland, o mentor do paquistanês, com terroristas radicais.

"Há um paralelo entre o fundamentalismo econômico de Wall Street e o praticado por fundamentalistas religiosos", admite a cineasta, que espera que o longa seja recebido com mais tolerância nos EUA.

"Diferente do 'Ame-nos ou Deixe-nos' que Bush falou, há um terreno no meio. Há pessoas cansadas com a política externa americana e há pessoas de fora que amam os Estados Unidos."