



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS
BACHARELADO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS

BEATRIZ CHAGAS MATIAS DE OLIVEIRA

ARTE, ESTÉTICA E VIOLÊNCIA CULTURAL: UMA ANÁLISE DO CINEMA
HOLLYWOODIANO PÓS-11 DE SETEMBRO

JOÃO PESSOA

2026

BEATRIZ CHAGAS MATIAS DE OLIVEIRA

**ARTE, ESTÉTICA E VIOLÊNCIA CULTURAL: UMA ANÁLISE DO CINEMA
HOLLYWOODIANO PÓS-11 DE SETEMBRO**

Artigo científico, resultado da Iniciação Científica 2025-2026, apresentado ao Centro de Ciências Sociais Aplicadas como requisito parcial à obtenção de título de Bacharela em Relações Internacionais pela Universidade Federal da Paraíba.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana Pimenta Oliveira Baccarini

JOÃO PESSOA

2026

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

O48a Oliveira, Beatriz Chagas Matias de.

Arte, estética e violência cultural: uma análise do cinema hollywoodiano pós-11 de setembro / Beatriz Chagas Matias de Oliveira. - João Pessoa, 2026.
53 f. : il.

Orientação: Mariana Pimenta Oliveira Baccarini.
TCC (Graduação) - UFPB/CCSA.

1. Cinema. 2. Estética. 3. Estudos para paz. 4. Violência cultural. 5. Hollywood. I. Baccarini, Mariana Pimenta Oliveira. II. Título.

UFPB/CCSA

CDU 327(043)

BEATRIZ CHAGAS MATIAS DE OLIVEIRA

"Arte, Estética e Violência Cultural: uma análise do cinema Hollywoodiano pós-11 de setembro

"

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Relações Internacionais do Centro de Ciências Sociais Aplicadas (CCSA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel(a) em Relações Internacionais.

Aprovado(a) em 28 de julho de 2026

Documento assinado digitalmente
 **MARIANA PIMENTA OLIVEIRA BACCARINI**
Data: 29/07/2026 11:25:20-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Mariana Pimenta Oliveira Baccarini - (Orientador)
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Documento assinado digitalmente
 **TULIO SERGIO HENRIQUES FERREIRA**
Data: 29/07/2026 12:49:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Túlio Sérgio Henriques Ferreira - (Membro 2)
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Documento assinado digitalmente
 **MARCOS ALAN SHAIKHZADEH VAHDAT FERREIR**
Data: 30/07/2026 11:10:57-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Marcos Alan Shaikhzadeh Vahdat Ferreira - (Membro 3)
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

AGRADECIMENTOS

Todas as palavras que já escrevi, todo o conhecimento que me foi alcançado, todas as ideias que já tive e todo o desenvolvimento do meu ser foram resultados de todas as relações humanas que passaram por mim. À todas essas pessoas que me atravessaram de certa forma e enxergaram em mim uma pessoa pra se ter na vida, eu sou muito grata.

Do interior de Pernambuco, filha única que já acompanhou muita orquestra de frevo e teve os maiores exemplos dentro de casa de como a educação é transformadora. Agradeço imensamente à minha mãe, Meire, que com tanta força de vontade me mostrou um mundo além do que eu era capaz de imaginar, me ensinou a correr atrás dos meus sonhos e sempre foi um símbolo de persistência para mim. Ter uma mãe professora me moldou em jeitos que não consigo expressar. Não conseguiria chegar aqui sem o seu apoio, obrigada por ter sido a mãe que eu precisei em tantas etapas importantes, pela sua dedicação, pelo seu abraço, por nunca medir esforços para me proporcionar as melhores coisas e ter deixado eu ser eu mesma, eu te amo muito.

Agradeço ao meu pai, Márcio (*in memoriam*), que todo o tempo que tive o prazer de compartilhar com ele foi um presente. Obrigada por ter me mostrado tantas coisas legais, guardo com muito carinho todas as bandas de rock que me apresentou, todas as vezes que cantamos Nação Zumbi juntos e nossa comemoração quando o santa cruz foi campeão do campeonato pernambucano em 2016. Obrigada pelo amor incondicional, espero que tenha muito orgulho da minha trajetória, lembro que seu maior sonho era ver eu me formando na faculdade. Te levarei para sempre no meu coração.

Mesmo sendo filha única tive o privilégio de conhecer pessoas maravilhosas que ocuparam esse espaço na minha vida. Agradeço à Mirela, à Alekssia e à Marcelle, minhas queridas amigas de infância. Obrigada por serem uma constância na minha vida, por me enxergarem em tantos momentos, por terem crescido junto comigo e que mesmo com a distância, a vida adulta nunca me afastou de vocês, são vinte anos de muitas memórias. Agradeço meu amigo Marcos, sua presença é tão natural na minha vida que não consigo lembrar de quando você chegou, apenas de como sua amizade é tão importante para mim. Obrigada pelo companheirismo e por torcerem sempre pela minha felicidade.

Ainda bem que eu vim pra João Pessoa, a cidade onde o sol nasce primeiro me trouxe amizades que iluminaram minha vida. Agradeço a Jean, meu parceiro de estudos, por todos os puxões de orelha quando eu procrastinei, pela companhia nas aulas, projeto de extensão, estágio, iniciação científica, você fez a faculdade ser mais fácil, obrigadas pelas risadas,

palavras de encorajamento e sua grande amizade. Agradeço à Cecília, meu pedaço de Pernambuco na Paraíba. A Kau, meu irmãozinho. À Évine, Samuel, Ruan, Bruno, Urano, Deb e Pâmela. Eu não sei o que seria desses quatro anos sem todas as memórias que construímos juntos, ao lado de vocês eu amadureci e vocês tornaram o caminho muito mais fácil. Vocês foram um porto seguro em meio a tantos processos e mudanças, obrigada pela amizade, pelas loucuras, pela paciência, pelas risadas que fizeram minha barriga doer e por me entenderem tanto exatamente como eu sou. Agradeço a Lucas Bjorkinho e Mabi, pensei que o último período da faculdade e o tempo em que escrevia esse trabalho fossem ser solitários, mas vocês foram grandes companhias que fizeram meus últimos meses muito melhores, obrigada por estarem ao meu lado. Amo todos.

A vida em comunidade é bem mais legal, agradeço por todos que passaram na minha ao longo desses anos de graduação, são acontecimentos e afetos que nunca esquecerei.

Agradeço ao CARICA, que foi minha segunda casa, foi um prazer ajudar a gerir essa entidade tão importante que gerou trocas de pensamento tão valiosas. Agradeço à LEPAC, esse projeto de extensão tão especial que foi e é um pilar na área que eu escolhi. Agradeço a todos os professores do DRI/UFPB, vocês são grandes exemplos que marcaram minha trajetória. Em especial, agradeço à minha orientadora, professora Mariana Baccarini, por há dois anos ter lecionado a aula sobre Arte e Relações Internacionais que mudou a minha vida, há dois anos atrás ter acreditado em mim e me dado minha primeira oportunidade de iniciação científica. Obrigada pela confiança, por ter me dado um propósito e mostrado o poder da academia e da ciência, obrigada pela orientação. Agradeço ao professor Marcos Alan, por ter me apresentado o campo dos Estudos para Paz e depois ter me dado a oportunidade de iniciação à docência quando fui sua monitora. Foi essencial na minha formação.

Por fim, agradeço a mim e a minha versão criança, a menina que via *art attack*, tv cultura e assistia os mesmos filmes sem parar. Agradeço por nunca ter desistido, ter acreditado no poder da arte, obrigada por ter sido paciente consigo mesma. Agradeço por ter escolhido ser internacionalista em um mundo tão complicado, não tenho certeza de muita coisa, apenas do amor que sou rodeada e da força transformadora que o cinema, a música, a pintura e tantas outras artes possuem.

Essas palavras ainda são pouquíssimas para o que tem na minha mente e no meu coração.

“Every film is political. Most political of all are those that pretend not to be: ‘entertainment’ movies. They are the most political films there are because they dismiss the possibility of change. In every frame they tell you everything’s fine the way it is. They are a continual advertisement for things as they are”

Wenders, 1991

RESUMO

O artigo analisa como o cinema hollywoodiano produzido no contexto pós-11 de setembro atua como instrumento de produção de violência cultural, conceituada pelos Estudos para Paz. Partindo da virada estética nas Relações Internacionais, argumenta-se que as práticas estéticas naturalizam o uso da força, desumanizam o Outro e tratam a Guerra ao Terror como inevitável e necessária. Utiliza uma análise de conteúdo para interpretar três produções cinematográficas do período – Homem de Ferro (2008), A hora mais escura (2012) e Sniper Americano (2014). Examinando de que forma símbolos e práticas estéticas revelam dinâmicas de legitimação da violência, por meio de cinco categorias de análise: representação do inimigo, estética da violência, construção do herói, sensação de ameaça e legitimação moral da guerra. Conclui-se que os padrões identificados confirmam o funcionamento do triângulo da violência de Galtung, evidenciando o cinema como dispositivo de poder simbólico, participando da manutenção e disseminação de narrativas que legitimam a violência e moldam percepções de identidade. Tal compreensão é necessária para o avanço crítico das Relações Internacionais quanto às dimensões simbólicas da guerra.

Palavras-chave: Cinema; Estética; Estudos para Paz; Violência Cultural; Hollywood.

ABSTRACT

This article analyzes how Hollywood cinema produced in the post-9/11 context operates as an instrument for the production of cultural violence, as conceptualized by Peace Studies. Drawing on the aesthetic turn in International Relations, it is argued that aesthetic practices naturalize the use of force, dehumanize the Other, and frame the War on Terror as inevitable and necessary. A content analysis is employed to interpret three films from the period — Iron Man (2008), Zero Dark Thirty (2012), and American Sniper (2014). Examining how symbols and aesthetic practices reveal dynamics of violence legitimization through five categories of analysis: representation of the enemy, aesthetics of violence, construction of the hero, sense of threat and moral legitimization of war. It is concluded that the identified patterns confirm the functioning of Galtung's triangle of violence, evidencing cinema as a device of symbolic power that participates in the maintenance and dissemination of narratives that legitimize violence and shape perceptions of identity. Such understanding is necessary for the critical advancement of International Relations regarding the symbolic dimensions of war.

Keywords: Cinema; Aesthetic; Peace Studies; Cultural Violence; Hollywood.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Tony Stark demonstrando suas armas para os militares	30
Figura 2 -	Anúncio do sequestro pelo grupo Os Dez Anéis	31
Figura 3 -	Tony Stark construindo a armadura na caverna	32
Figura 4 -	Volta de Tony Stark ao Afeganistão com a nova armadura.....	33
Figura 5 -	Primeira cena de tortura em instalação clandestina.....	35
Figura 6 -	Protagonista Maya em momento reflexivo.....	37
Figura 7 -	Operação final.....	38
Figura 8 -	Maya com o corpo de Bin Laden no avião.....	39
Figura 9 -	Cena inicial do protagonista.....	39
Figura 10 -	Jantar na infância de Kyle.....	40
Figura 11 -	As duas primeiras execuções de Kyle.....	42
Figura 12 -	Representação do Iraque.....	43
Figura 13 -	Atirador Mustafa.....	45

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Exploração do material filmico.....	29
---	-----------

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADM Armas de Destruição em Massa

CIA *Central Intelligence Agency*

DoD *Department of Defense*

EPP Estudos para Paz

EUA Estados Unidos da América

RI Relações Internacionais

SEAL *Sea, Air and Land*

WTC *World Trade Center*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 ESTÉTICA, RELAÇÕES INTERNACIONAIS E VIOLÊNCIA CULTURAL.....	15
3 GUERRA AO TERROR E PRODUÇÃO SIMBÓLICA POR HOLLYWOOD.....	21
4 ANÁLISE DOS FILMES PÓS-11 DE SETEMBRO.....	25
<i>4.1 Desenvolvendo uma Análise de Conteúdo para Obras Cinematográficas.....</i>	<i>25</i>
<i>4.2 Homem de Ferro (2008).....</i>	<i>30</i>
<i>4.3 A hora mais escura (2012).....</i>	<i>35</i>
<i>4.4 Sniper Americano (2014).....</i>	<i>39</i>
<i>4.5 Considerações finais.....</i>	<i>45</i>
5 CONCLUSÃO.....	48
REFERÊNCIAS.....	50

1 INTRODUÇÃO

É notável que o cinema assume um papel que vai além do entretenimento. Ao ser uma manifestação artística, interfere nas relações humanas e o que se torna visível dentro de um contexto, assim, passa a conter em sua estrutura estética e simbólica o conjunto de fatores sociais ao seu redor (Chaia, 2007; Rancière, 2009). Por sua vez, Hollywood é uma das maiores indústrias cinematográficas do mundo e consolidou-se como produtora de narrativas que passam a estruturar percepções na política internacional. Como observa Alford (2010), a indústria fílmica é também uma indústria cultural¹, o produto consiste em itens que impactam a consciência do público e Hollywood opera com parâmetros ideológicos. É dessa capacidade da produção fílmica que surge o objetivo desta pesquisa. Analisar como o cinema hollywoodiano pós-11 de setembro atua como instrumento de reprodução da violência cultural dos Estudos para Paz (EPP), visando a estética como meio de transmissão de tais narrativas violentas ligados à Guerra ao Terror.

Sob esse contexto, é possível perceber nas últimas décadas o volume de literatura referente às intersecções entre cinema, política e Relações Internacionais (RI) (Crampton; Power, 2007; Harman, 2019; Holden, 2006; Shapiro, 2009). Isso deve-se ao que Bleiker (2001, 2009) chama de virada estética na teoria política internacional, movimento pós-positivista que se consolidou quando pesquisadores passaram a investigar como imagens, sons e narrativas oferecem novas percepções sobre a política global, indo além da teoria tradicional. Com o objetivo de promover um olhar para o político por meio da representação, para além de interpretações baseadas em documentos diplomáticos e dados estatísticos, assim, legitimando uma variedade maior de abordagens (Bleiker, 2001, 2009).

Por sua vez, os Estudos para Paz e sua sistematização surgem com a dinâmica bipolar da Guerra Fria, os núcleos de pesquisa voltados para a compreensão da paz se consolidam com a necessidade de prevenir novos conflitos globais (Ferreira, 2019). O objetivo principal do campo de estudos é compreender as causas da violência e as maneiras de reduzi-la. Sendo assim, é necessário adotar uma concepção ampla de violência, que rejeite a visão restrita de competência física intencional e inclua dimensões estruturais e culturais (Galtung, 1990; Wallensteen, 2001). Com a importância em entender a articulação em nível simbólico dos temas da identidade e cultura dentro dos EPP e das Relações Internacionais, para tratar de

¹Sistema de produção e distribuição de bens culturais organizado de acordo com a lógica da mercadoria, padronização do conteúdo para garantir o consumo em massa (Adorno; Horkheimer, 1985).

fenômenos como condutas compartilhadas que Galtung (1990) conceitua a violência cultural (Ferreira; Nogueira, 2019).

O cinema hollywoodiano depois do atentado do 11 de setembro de 2001, durante a Guerra ao Terror, utilizou-se de mecanismos estéticos para reforçar a identidade e para transformar a resposta militar em uma necessidade moral e natural (McSweeney, 2014). Entre eles, a construção do Outro² aproveitou-se de estereótipos orientalistas, que incorporados nas produções cinematográficas ajudaram a justificar a violência da guerra, já que nega ao inimigo uma identidade humana complexa (Tsui, 2017).

O conceito de Outro referenciado neste trabalho consiste na construção discursiva do Oriente (o diferente) como ameaça, um processo pelo qual uma identidade política se afirma ao projetar no exterior aquilo que lhe é indesejável. De acordo com Said (2007), essa construção envolve uma nova aparição em que o valor do que é mostrado e dito depende das técnicas e instituições ocidentais que torna o Outro visível e decifrável para o público ocidental, afastando do objeto real.

Dessa forma, contendo tais elementos, o conceito de violência cultural se torna uma chave para compreender a capacidade do que a estética cinematográfica pode fazer. É a partir dessa perspectiva que a análise das produções hollywoodianas depois dos ataques ao *World Trade Center* (WTC) e ao Pentágono se apresenta como relevante, pois evidencia como Hollywood opera sendo um dispositivo cultural capaz de projetar narrativas sobre identidade, segurança e hegemonia, articulando-se diretamente com instituições estatais e militares.

Assim, esse trabalho se propõe a compreender o conceito de violência cultural nos Estudos para Paz, analisar como símbolos e formas estéticas revelam dinâmicas dessa violência e como o cinema de Hollywood se torna um instrumento de construção simbólica e disseminação de narrativas que naturalizam formas de violência da Guerra ao Terror. Como pergunta de pesquisa, o estudo questiona: de que maneira o cinema hollywoodiano pós-11 de setembro atua enquanto instrumento de reprodução e legitimação da violência cultural por meio da estética?

A hipótese central que orienta este trabalho é a de que os filmes hollywoodianos produzidos no contexto da Guerra ao Terror apresentam padrões estéticos que naturalizam o uso da força, desumanizam o adversário árabe e enquadram a guerra como resposta moral e inevitável, tornando-se instrumentos de reprodução da violência cultural. Argumenta-se que

² Conceito desenvolvido ao longo do tempo para discutir identidade e relações humanas, com a contribuição de diversos pensadores (Deleuze, 1988; Derrida, 2001; Foucault, 1978; Hegel, 1998; Lacan, 1979; Lévinas, 1997; Sartre, 1993). Nesta pesquisa é debatido na perspectiva pós-colonial de Said (2007).

isso expressa uma lógica simbólica partilhada pela indústria cinematográfica americana no período estudado, verificável nos três filmes analisados: *Homem de Ferro* (2008), *A Hora Mais Escura* (2012) e *Sniper Americano* (2014). Para responder a pergunta e alcançar os objetivos, a pesquisa utilizou método qualitativo e interpretativo, já que analisa e interpreta o conteúdo do material selecionado por meio de fontes bibliográficas da área. Em relação aos procedimentos metodológicos, foi seguido o processo de análise de conteúdo fundamentado por Bardin (2016) para analisar os filmes selecionados que foram produzidos depois de 2001 e abordam diretamente ou indiretamente a Guerra ao Terror.

Desse modo, o artigo organiza-se em quatro seções, além desta introdução. A primeira apresenta a relação entre cinema, estética, Relações Internacionais e a violência cultural nos EPP, aprofundando os debates do campo. A segunda discute o contexto da pesquisa, os elementos da Guerra ao Terror e as implicações das produções de Hollywood durante o período. A terceira seção descreve o procedimento metodológico adotado e apresenta os resultados da análise dos filmes selecionados. Por fim, a quarta seção expõe as conclusões, refletindo as implicações e inferências de todo o estudo para as Relações Internacionais.

2 ESTÉTICA, RELAÇÕES INTERNACIONAIS E VIOLÊNCIA CULTURAL

“Beautifying is one classic operation of the camera, and it tends to bleach out a moral response to what is shown” (Sontag, 2003).

Ao falar de política internacional, é importante definir os elementos que a produzem, compõem e influenciam. O campo tradicional de análise das Relações Internacionais, sejam as abordagens realistas, centradas na racionalidade dos estados (Morgenthau, 2003), ou as liberais, voltadas para interdependência e regimes organizacionais (Keohane; Nye, 2012) visa elementos materiais, estabelecendo o Estado como um ator central que opera em uma estrutura anárquica e o poder é frequentemente definido pela posse de recursos militares e econômicos (Baldwin, 1993).

Entretanto, de acordo com Bleiker (2018, p. 1, tradução própria): “Nós vivemos em uma época visual. Imagens e artefatos visuais moldam eventos internacionais e como entendemos eles. Fotografias, cinema e televisão influenciam como nós vemos e abordamos fenômenos tão diversos como guerra”.³ Sob essa ótica, o campo das Relações Internacionais por muito tempo buscou representar a política com uma abordagem mimética, tentando capturar a política mundial como ela “realmente é”. Todavia, abordagens estéticas partem do pressuposto de que há sempre uma lacuna entre uma forma de representação e o que é representado, reconhecendo que a diferença inevitável entre o representado e sua representação é o encontro da política, permitindo questionar como certas interpretações se tornam aceitas como objetivas ao disfarçarem suas origens subjetivas (Bleiker, 2001, 2009).

A importância da estética, nesse sentido, reside na habilidade de refletir e observar dinâmicas políticas de diversos jeitos, inclusive por meio de manifestações artísticas (Bleiker, 2009). Sendo assim, a virada estética nas RI representa essa mudança ontológica e epistemológica na forma como a política mundial é compreendida e analisada, desafiando a abordagem tradicional que dominou o campo de estudos. Inicialmente, a virada estética apresenta uma crítica às fundações positivistas da teoria internacional, e propõe a exploração de novas formas de percepção, incorporando a arte (Bleiker, 2001). Sob esse ponto de vista, é essencial afirmar que as fontes estéticas oferecem opções dentro das RI que surgem “do cultivo de um nível de sensibilidade mais aberto sobre o político”⁴ (Bleiker, 2009, p. 2, tradução própria).

³ We live in a visual age. Images and visual artefacts shape international events and our understanding of them. Photographs, cinema and television influence how we view and approach phenomena as diverse as war (...)

⁴ cultivating a more open-ended level of sensibility about the political.

Assim, partimos do pressuposto que, dessa maneira, o campo simbólico e estético, composto por imagens, narrativas e representações, desempenha papel central na construção de significados sobre guerra, segurança e identidade. Declarar que a política internacional também é produzida no plano simbólico coloca no centro da discussão as maneiras que as representações ocorrem. Nessa lógica, a representação é um ato de poder, os símbolos e imagens delineiam o que a coletividade enxerga, definindo como a política é percebida, articulada e legitimada (Bleiker, 2018). A partir desses limites, a política nesse espaço simbólico decide quem é incluído e quem é excluído do enquadramento político, operando através da visibilidade (Bleiker, 2018; Callahan, 2020). É o que Rancière (2009) chama de partilha do sensível, os tais limites do que pode ser ou não visível em um espaço comum, resultando em práticas políticas e estéticas, e assim, esses limites se desenvolvem progressivamente com a evolução do mundo visual, já que “imagens têm a capacidade de revelar ou ocultar”⁵ (Bleiker, 2018, p. 20, tradução própria).

Dessa compreensão, urge entender a definição de estética para além de seu pensamento nas Relações Internacionais. Segundo Rancière (2009, p. 16), a estética é um conjunto de estruturas prévias que organiza e delimita aquilo que pode ser sentido, ou seja, “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”. Assim, a estética nesse contexto vai além do conceito de beleza, a própria estética acaba sendo o regime de visibilidade. A partir disso, julga que dessas formas de visibilidade é que se estabelece a relação da estética com a política⁶.

Sob esse contexto, Rancière (2009), para descrever sua partilha do sensível, parte da existência de um comum dividido entre atores, em que ele evidencia metodicamente os recortes que determinam o espaço de cada um, o fato de participar de algo distribuído. Dessa forma, a estética e sua realização se tornam formas de visibilidade em que as manifestações artísticas podem exercer o papel de ferramenta de intervenção em uma sociedade, ditando o que pode ser visto e pensado. Portanto:

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base (Rancière, 2009, p. 26).

⁵ Images reveal and conceal.

⁶ *Ibidem*.

Em suma, a estética é a condução da arte em seu campo representativo, devido a caracterização de uma forma específica de sensibilidade própria às produções artísticas. É o que torna possível “identificar os objetos, os modos de experiência e as formas de pensamento da arte que pretendemos isolar para denunciá-la” (Rancière, 2023, p. 20). Com efeito, a relação da estética com a política, estabelece dinâmicas de poder quando toca a partilha do sensível.

Ao falar de estética e política é indispensável tratar do que Kant (1997) em seu livro *Crítica da Faculdade do Juízo*, chama o conceito denominado Sublime, o prazer negativo que está ligado a sentimentos de temor e assombro proveniente de uma experiência estética de alta magnitude que ultrapassa os sentidos. Tal conceito é utilizado na política e nas Relações Internacionais para caracterizar certos eventos. Os ataques do 11 de setembro ilustra bem esse processo, ao “interromper o curso normal da vida e fundir um estética de horror com uma estética de beleza” (Bleiker; Leet, 2006, p. 717, tradução própria)⁷. A partir disso, *policy makers* frequentemente manipulam os sentimentos advindos do Sublime, como a retórica do “mal” inerente ao Outro que guiou a política externa dos Estados Unidos (EUA) depois do atentado e transformou a brutalidade em algo visualmente atraente pela estetização da violência que romantiza a guerra. E, como diz Rancière (2009), o Sublime era situado além do domínio da arte sendo uma força que excede o sensível, a primeira estética em um sentido kantiano pode ser entendida como um regime das formas que previamente estabelece a emoção, todavia, a interpretação moderna do sublime transporta o conceito para o campo da arte.

Por sua vez, o cinema surge como uma manifestação disruptiva. Devido a sua técnica, o desenvolvimento dessa “arte mecânica”⁸ mudou a conexão da arte com seu sistema. O processo de reconhecimento do cinema enquanto arte é fruto da passagem de ser considerado apenas uma técnica de reprodução para uma maneira de tocar o sensível (Rancière, 2009). Contudo, para que isso ocorresse, o terreno foi preparado anteriormente pela literatura e a pintura, assim foi aceito ver que qualquer objeto ou sujeito pode ser arte, caracterizando bem o regime estético (*Ibidem*).

A partir dessa compreensão, filmes são mídias visuais que mobilizam emoções ao combinar narrativa, imagem e som, além de retratar questões políticas por meio de

⁷ [...] they interrupted the normal course of life and fused an aesthetic of horror with an aesthetic of beauty.

⁸Da perspectiva de Walter Benjamin (2018) em seu ensaio ‘A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica’. No entanto, Rancière (2009) desloca o foco da mudança principal ser proveniente da técnica, mas diz que é anterior e surge a partir do valor do comum dentro da arte, reinterpretando o fenômeno, por meio do regime estético.

personagens e suas escolhas morais, o que torna temas complexos e distantes mais acessíveis e permite que o espectador se conecte com eles através de histórias pessoais (Bleiker, 2018; Harman, 2019). Mais do que isso, o cinema trabalha como uma tecnologia de imagens-movimento e imagens-tempo para processar a realidade, sendo um método que restabelece a percepção das próprias coisas por meio de blocos de movimento e tempo (Deleuze, 2004; Shapiro, 2009). Ou seja, enquanto a fotografia captura instantes imóveis, o cinema é um corte móvel com variedades de enquadramentos (Deleuze, 2004). Em consequência disso, como discorre Shapiro (2009), o cinema se transforma em um meio de manifestação de como as formas de imaginar e compreender o mundo geopolítico são expressas e reproduzidas.

A combinação de elementos utilizados na sétima arte produz uma intensidade emocional com experiências sensoriais diretas, influenciando a percepção da sociedade ao oferecerem guias de interpretação que orientam o público ou até mesmo *policy makers* na sua compreensão sobre eventos e formulações de decisões externas e militares (Harman, 2019; Shapiro, 2009). Portanto, tornando-se um objeto de estudo significativo dentro das Relações Internacionais, pois, ao compreender sua capacidade, avança às práticas possíveis de análise, pesquisa e conhecimento das RI (Harman, 2019).

Como por exemplo, as narrativas pós-11 de setembro que argumentam a definição de heróis e vilões estimulando dinâmicas políticas. Tais obras refletem a criação de um inimigo, a qual designam certas pessoas e grupos com características específicas como perigosas, especialmente representações que desumanizam o Outro, tornando o uso da violência contra esses grupos mais aceitável publicamente (Shapiro, 2009). Ademais, esse discurso visual contribui para o fortalecimento de uma identidade nacional, pois um coletivo pode se construir em contraste com um Outro percebido como ameaça, e o cinema ajuda a traçar esses limites de contraposição (Harman, 2019; Shapiro, 2009). Tal contribuição se deve ao fato de o cinema proporcionar um importante espaço de confronto e encontro para os espectadores, reconhecendo que a recepção do significado fílmico está longe de ser passiva e a estética na sua relação com a política guia para esse espaço de competição (Crampton; Power, 2007; Rancière, 2023).

A construção do Outro é um alicerce do Orientalismo, termo cunhado por Said (2007, p. 29) que se refere ao modo de tratar o Oriente, de uma maneira acadêmica, de “um estilo de pensamento baseado numa distinção ontológica e epistemológica feita entre o Oriente e (na maior parte do tempo) o Ocidente”, ou como um objeto de dominação. Com a era das imagens, os estereótipos provenientes dessa ideia foram fortalecidos, a representação nos

filmes foi padronizada a partir de associações de que o homem oriental, árabe, é traiçoeiro ou não possui nenhuma característica própria e experiência pessoal (Said, 2007). Ademais, imagens apresentadas de massas enraivecidas se transformaram no imaginário de que essas pessoas iriam tomar conta do mundo (*Ibidem*).

Tais estratégias de representação contribuem com a ideia de ameaça ao transformar esses indivíduos em perigo existencial que exige defesa imediata, tornando o cinema uma ferramenta de legitimação desse perigo (Hansen, 2011). Em suma, o cinema funciona como uma forma de pensamento que opera por meio de imagens que se movimentam e torna-se cultura visual ao estruturar a percepção, atuando como ferramenta de visualização da vida pós-moderna (Deleuze, 2004; Mirzoeff, 1999). Assim, ilustra e molda relações de poder da política internacional mediante o regime estético presente na arte.

Nos estudos para Paz e nas Relações Internacionais, as discussões acerca de cultura começam a ser exploradas depois das experiências da Guerra Fria. O conflito deixou evidente as relações entre identidades diferentes, e é nessa relação Eu e o Outro que se constrói distanciamentos (Ferreira; Nogueira, 2019). Dessa maneira, é na década de 90 que Johan Galtung, um dos pioneiros dos Estudos para Paz, introduz o conceito de violência cultural. Define-a como “os elementos da cultura, a esfera simbólica da existência humana – como por exemplo, religião e ideologia, linguagem e arte, ciência empírica e ciência formal – que podem ser usadas para justificar ou legitimar violência direta e estrutural” (Galtung, 1990, p. 291, tradução própria)⁹. Nesse contexto, um ponto importante é que se refere a elementos da cultura e não culturas como um todo, certos regimes estéticos utilizados nos filmes de Hollywood podem expressar violência, contudo não é o cinema hollywoodiano como um todo que vai ser violento (Galtung, 1990).

A partir disso, para se entender a violência cultural, é necessário compreender as outras tipologias de violência que Galtung nomeia. De início, Galtung (1969, p. 168, tradução própria) determina violência como “a causa da diferença entre o potencial e o real, entre o que podia ser e o que realmente é. Violência é o que aumenta a distância entre o potencial e o real, e o que impede a diminuição dessa distância”.¹⁰ Assim, a violência está presente quando condições que permitiriam um estado melhor são possíveis, mas a concretização é impedida por fatores que poderiam ser removidos.

⁹ By 'cultural violence' we mean those aspects of culture, the symbolic sphere of our existence - exemplified by religion and ideology, language and art, empirical science and formal science (logic, mathematics) - that can be used to justify or legitimize direct or structural violence.

¹⁰ Violence is here defined as the cause of the difference between the potential and the actual, between what could have been and what is. Violence is that which increases the distance between the potential and the actual, and that which impedes the decrease of this distance.

Dessa concepção, é possível distinguir os outros dois tipos de violência trabalhados por Galtung (1969), a violência direta ou pessoal é o entendimento mais comum sobre violência, exercida por um ator identificável que restrinja ou destrua, como a utilização de força física. Já a violência estrutural, por sua vez, está embutida nas estruturas sociais e se expressa por meio da desigualdade na distribuição de recursos, oportunidades e poder (*Ibidem*). O que leva a uma crítica das estruturas sociais carregadas de assimetria, nas quais Galtung (1996) observa a existência de grupos dominantes, os chamados *top dogs*, que se beneficiam mais das estruturas sociais, e os *underdogs*, que sofrem as consequências da opressão.

A permanência da violência cultural fornece a essência que sustenta processos lentos de violência estrutural e surgimento de momentos de violência direta, tornando-se a legitimadora de ambas (Galtung, 1996). Com isso, os três tipos de violência se relacionam formando um triângulo. Pode ser identificado um fluxo causal da violência cultural em direção a violência direta que passa pela violência estrutural, esse fluxo coloca a cultura com o papel de ensinar a ver exploração ou/e repressão como normal e natural, ou até a não enxergar. O triângulo tem seis direções possíveis que conectam os três tipos de violência e podem começar em qualquer ponto e transmitir para os outros (*Ibidem*). Por fim, a compreensão da violência cultural é central para “identificar o elemento cultural e mostrar como pode, empiricamente ou potencialmente, ser usado para legitimar violência direta ou estrutural” (Galtung, 1990, p. 296).¹¹ E assim, entender como se constrói o distanciamento entre identidades de indivíduos que os colocam em posições assimétricas de relação que gera um inferiorização.

¹¹ identify the cultural element and show how it can, empirically or potentially be used to legitimize direct or structural violence.

3 GUERRA AO TERROR E PRODUÇÃO SIMBÓLICA POR HOLLYWOOD

"We're building Iron Man" (Obama, 2014).

O combate ao terrorismo é uma prática política para construção de uma identidade nacional e legitimação do Estado. Por meio de narrativas de bem contra o mal e civilização contra a barbárie, o Estado estabelece fronteiras éticas e morais que unem a população sob uma identidade comum (Campbell, 1992). Nesse sentido, o combate ao terrorismo e sua representação midiática executado pelos Estados Unidos tem raízes anteriores aos ataques do 11 de setembro com propósitos de definir problemas e estabelecer agendas. Durante a segunda metade da década de 90, o presidente dos EUA, Bill Clinton (1993 - 2001) expandiu o discurso de Ronald Reagan (1981 - 1989) que focava em estados-nação e construiu o “novo terrorismo”, caracterizado pela noções de ameaças sem fronteiras, ou seja, envolver atores não estatais (como a Al-Qaeda), buscar a aquisição de Armas de Destruição em Massa (ADM), além de começar a trata-lo como uma guerra ao invés de apenas um combate ao crime (Tsui, 2017). Mais do que isso, Clinton tinha como tarefa de sua política externa a promoção da paz no Oriente Médio, o Iraque e o Irã, chamados de *rogue states*, foram identificados como ameaças rígidas e se tornaram foco de iniciativas (*Ibidem*). Assim, o terrorismo foi oficialmente identificado como uma das maiores ameaças para os EUA no período pós-Guerra Fria.

A produção simbólica de Hollywood neste momento reflete essa transição do fim da Guerra Fria e o início de uma expectativa apreensiva em relação a ameaças não materializadas. A partir dessa compreensão, Hollywood pode ser entendida tanto como um lugar no sul da Califórnia que possui atividades de mercado local, como um conjunto de imagens e narrativas presentes em todo o lugar do mundo (Scott, 2004). O complexo de produção que gera economias de grande escala é uma indústria global dominada por grandes conglomerados transnacionais de mídia, com estúdios que produzem a maioria dos filmes de maior bilheteria do mundo sustentando um fluxo de mercadorias cinematográficas dos EUA para outros países (Mirrlees, 2013; Scott, 2004). Ou seja, uma indústria cultural que comercializa imagens, narrativas e ideias que impactam diretamente a consciência pública global (Alford, 2010). Sendo assim, vale destacar a relação entre o *Department of Defense* (DoD) dos EUA e os estúdios de Hollywood. Nos últimos cem anos, o Pentágono apoiou os negócios de Hollywood para engajar o público a apoiar o militarismo e a violência estatal.

Essa relação é mutuamente benéfica, economicamente para Hollywood e para a imagem do DoD (Mirrlees, 2013).

A década de 90 foi marcada pelos filmes populares de desastre que transformavam a destruição de importantes espaços dos EUA em entretenimento. É possível destacar películas como *Independence Day* (1996) e *Armageddon* (1998) que memoravelmente apresentaram o *World Trade Center* (WTC) sendo destruído, por invasões alienígenas, meteoros ou bombas, tornando este lugar um alvo recorrente e iconográfico (McSweeney, 2014). O discurso de ameaças de ADM por terroristas em solo estadunidense começa a ser explorado. Em *O Pacificador* (1997) é apresentado esse cenário de terror, como também em *Nova Iorque Sitiada* (1998) que narra o combate ao terrorismo internacional nos EUA mostrando vilões muçulmanos de várias classes na sociedade (Alford, 2010). Além disso, se tem uma nova era de heróis que passam de invencíveis para personagens complexos e vulneráveis (McSweeney, 2014).

Todo esse processo fortaleceu uma estrutura para as respostas de George W. Bush (2001 - 2009) aos ataques do 11 de setembro. Tal evento consistiu em uma série de ataques coordenados contra os EUA realizados pela rede fundamentalista Al-Qaeda, liderados por Osama Bin Laden (Tsui, 2017). Na manhã do dia 11 de setembro de 2001, quatro aviões comerciais foram transformados em mísseis coordenados para atingir espaços importantes do país, dois atingiram as Torres Gêmeas do WTC, importante polo financeiro na cidade de Nova Iorque (Muller, 2017). O terceiro avião atingiu o Pentágono, a sede do DoD, já o último acabou caindo em um campo na Pensilvânia sem atingir nenhum alvo (*Ibidem*).

A política internacional depois desse evento foi transformada, a administração de Bush enquadrou os ataques como atos de guerra, o que imediatamente naturalizou uma resposta militar (Holland, 2013). Com efeito, a política externa dos EUA sofreu uma mudança radical em relação aos métodos da Guerra Fria, sendo estabelecido a prática de prevenção em que os EUA não esperariam seus inimigos atacarem primeiro, agindo preventivamente contra ameaças próximas de terroristas e *rogue states* (Tsui, 2017). Nesse ínterim, terroristas e países que os abrigavam entravam na mesma classificação, transformando o Afeganistão em alvo por ser a base da Al-Qaeda. Além disso, o regime de Saddam Hussein no Iraque foi ligado ao terrorismo global e à ameaça de ADM, o que justificou a invasão em 2003 como uma medida preventiva (Holland, 2013; Tsui, 2017).

Nesse sentido, a Guerra ao Terror foi uma campanha política, militar e ideológica de capacidade doméstica e internacional promovida pelos EUA em resposta aos ataques do 11 de setembro de 2001. O desenvolvimento do período de 2002 a 2014 foi marcado pela expansão

dessa campanha e pela institucionalização de práticas de segurança, como a doutrina Bush e a invasão do Iraque, embora não existisse evidência concreta de relação do regime com a Al-Qaeda (Tsui, 2017). Por conseguinte, ao assumir a presidência, Barack Obama (2009 - 2017) buscou mudar o discurso e passou a denominação de Guerra ao Terror para *Overseas Contingence Operation* (operação de contingência ultramarina), mas as atividades continuaram com a mesma intensidade, ataques de drones, operações especiais e a manutenção de prisões como Guantánamo (Birkenstein; Froula; Randell, 2010; Holland, 2013; Tsui, 2017). A eliminação do líder da Al Qaeda em 2011, Osama Bin Laden, refletiu uma sensação de encerramento narrativo, mas os EUA persistiram com a ideia de ameaça constante (Muller, 2017).

Nesse contexto da Guerra ao Terror, foi necessário construir a imagem dessa ameaça e a indústria cinematográfica estadunidense tornou-se um pilar de fortalecimento. Ao final de 2001, o Pentágono iniciou uma série de reuniões com diretores e pessoas envolvidas no ramo cinematográfico de Hollywood para ajudar a Guerra ao Terror (Power, 2007). E assim, o DoD ajudou os estúdios a fazerem filmes populares de guerra, com acessos a complexos militares, soldados, protocolos e materiais bélicos para as filmagens (Mirrlees, 2013).

Desse modo, a comunicação entre Washington e Hollywood coloca a aplicação da estratégia americana no cinema, com o que pode ser chamado de *national security cinema* (Löfflmann, 2013). Esta cooperação foi institucionalizada por meio do escritório de Relações Públicas e Assistência para Mídia de Entretenimento do DoD e sua parte ativa no processo de filmagens¹². De acordo com Löfflmann (2013), a representação fílmica dessas estratégias consiste na percepção de ameaça como um perigo existencial para sobrevivência em que o poder americano precisa se mobilizar contra, a partir da qual o Pentágono consegue transmitir a versão da realidade que deseja. Dessa maneira, articula-se a prática cinematográfica de segurança nacional com a representação de identidade, construída pelo DoD e seu discurso hegemônico de poder militar, geopolítica e segurança nacional (Mirrlees, 2013). A meta desse envolvimento é a projeção de imagens “autênticas”, ao assistir Homem de Ferro (2008), por exemplo, a audiência aprende o que é o militarismo americano e o que ele faz, estrelando sua tecnologia e soldados em grandes filmes populares em que os heróis americanos salvam o mundo (Löfflmann, 2013; Mirrlees, 2013).

Tal feito se torna o legado ficcional da administração americana pós-11 de setembro em Hollywood (Löfflmann, 2013). A partir dessa compreensão, a produção simbólica da Guerra ao Terror por Hollywood passou a focar em naturalizar a vigilância e legitimar a

¹² *Ibidem*.

resposta militar dos EUA, em contraponto aos anos 90 que buscava apenas espetacularizar desastres (Stubblefield, 2015). Para ilustrar, em Guerra dos Mundos (2005), o diretor Spielberg utilizou a estética de destruição do ataque para demonstrar a sensação de terror praticada por um inimigo impiedoso (McSweeney, 2014). E assim, foi buscada a construção de identidades binárias entre o Eu e o Outro para representar a percepção de ameaça. O cinema concebe a ameaça por meio da desumanização sistemática de pessoas árabes, com o tropo do *reel bad arabs*, personagens árabes retratados como terroristas sem motivações políticas claras (Creekmur, 2010). Ainda mais, tem-se os filmes de combate como Guerra ao Terror (2008) que focavam no vício existencial da guerra e no trauma do soldado, apagando as motivações políticas e o sofrimento da população local do Iraque ou Afeganistão (McSweeney, 2014; Mirrlees, 2013). Esse medo do terrorismo acabou sendo transformado em uma mercadoria cultural que sustentou a ideia de um estado americano vigilante (Alford, 2010).

4 ANÁLISE DOS FILMES PÓS-11 DE SETEMBRO

“[...] the power of unreality in film derives from the fact that the unreal seems to have been realized, unfolding before our eyes as if it were the flow of common occurrence” (Metz, 1974).

4.1 Desenvolvendo uma Análise de Conteúdo para Obras Cinematográficas

Esta pesquisa utilizou uma metodologia qualitativa e interpretativa baseada em uma análise de conteúdo para examinar como filmes hollywoodianos produzidos pós-11 de setembro, durante a Guerra ao Terror, propagam violência cultural por meio da estética (Pinto, 2023). A abordagem qualitativa se dá pela essencialidade proveniente do objeto, uma vez que a análise recorre a indicadores que não são medidos pela sua frequência, dessa forma, o objetivo é investigar a maneira que os elementos se apresentam. A análise de conteúdo é uma metodologia que possibilita transformar uma visão subjetiva de um objeto em uma leitura sistemática. Ela segue um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter indicadores que permitam a dedução de informações, com base na observação, de conhecimentos relativos às condições de produção e recepção dessas mensagens (Bardin, 2016).

Dessa forma, a metodologia aplicada permitiu o estudo metódico para estruturar a interpretação e o tratamento do conteúdo cinematográfico manipulado por meio de classificações previamente definidas com base no referencial teórico. No contexto da análise fílmica, a análise de conteúdo se mostra especialmente adequada por permitir essa decomposição das obras em unidades de registro sem perder de vista os elementos emocionais e contextuais que emergem das produções, o que possibilita a sistematização da interpretação. Isso porque analisar um filme é dissecar seus elementos constitutivos, extrair e destacar materiais que não se percebem quando se foca na totalidade, uma desconstrução que torna possível perceber os elos entre esses elementos ao final da análise (Vanoye; Goliot-Lété, 1994).

O processo seguiu os passos propostos por Bardin (2016), organizados em três polos cronológicos: a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados em conjunto com a inferência e interpretação. A princípio, a pré-análise é o momento da organização do material. Sendo assim, foi construída a seleção do *corpus* fílmico, as hipóteses

e os parâmetros que fundamentam a interpretação final. A escolha dos filmes se deu primeiramente por um contato inicial com uma gama de películas produzidas pelos EUA durante o período de 2002-2021 que fossem tematizados sobre guerra. A partir dessa “leitura flutuante” para aproximação com o objeto sem impor ainda as categorias de análise, geraram as impressões necessárias para criação das hipóteses e dos parâmetros, a seleção dos filmes submetidos para os procedimentos analíticos sucedeu por meio de regras também previstas na literatura (Bardin, 2016). Uma vez que foram selecionados Homem de Ferro (2008), A hora mais escura (2012) e Sniper Americano (2014), todos foram integralmente analisados a partir de cinco categorias definidas: representação do inimigo, estética da violência, construção do herói, sensação de ameaça e legitimação moral da guerra. Em sua totalidade analisados sem tratamento parcial ou seletivo cumprindo a “regra da exaustividade” (Bardin, 2016, p. 126).

Sob essa perspectiva, a “regra da representatividade” se deu pela adequação do universo de preferência, que no caso desta pesquisa é o cinema hollywoodiano pós-11 de setembro. Foram selecionadas películas que abordam diretamente ou indiretamente a Guerra ao Terror, em que os três filmes cobrem dimensões distintas desse escopo, o que garante essa representatividade (Bardin, 2016, p. 127).

Dessa forma, Homem de Ferro (2008) representa os filmes de super-herói que tiveram uma grande exposição na década passada. Além do alto investimento, o filme tem uma clara inserção geopolítica e a Guerra ao Terror é ficcionalmente mediada por um personagem de grande fenômeno global. Já A hora mais escura (2012) representa um cinema de suspense político quase documental, ambientado no principal serviço de inteligência do governo dos EUA e reconstrói atividades da *Central Intelligence Agency* (CIA) durante o período. Por fim, Sniper Americano (2014) simboliza um cinema de guerra baseado em fatos, retrato de uma autobiografia escrita por um soldado americano considerado o mais letal da história, sendo um filme de guerra que fala do Oriente Médio com uma das maiores bilheterias no mundo inteiro¹³. Assim, juntos, os três filmes cobrem dimensões cinematográficas de grande alcance operadas por Hollywood, um *blockbuster*, um *political thriller* e o cinema de guerra.

Nesse sentido, é necessário também que os materiais escolhidos para análise sejam comparáveis entre si, partilhando um conjunto de critérios homogeneizadores para cumprir a “regra da homogeneidade” (Bardin, 2016, p. 128). Todos os três filmes são produções Hollywoodianas de grande orçamento e distribuição global, Homem de Ferro (2008) teve um *budget* de 140 milhões de dólares sendo lançado em mais de 69 países. A hora mais escura (2012) custou 40 milhões de dólares e foi distribuído para cerca de 48 países. E Sniper

¹³ *Box Office Mojo by IMDbPRO.*

Americano (2014) teve um orçamento de mais de 58 milhões de dólares e foi lançado em mais de 55 países.¹⁴ Além disso, todos foram lançados e produzidos na conjuntura da Guerra ao Terror depois do atentado ao World Trade Center em 2001 até a retirada das tropas americanas no Afeganistão em 2021. Como também, os três abordam diretamente conflitos no Oriente Médio e a oposição entre sujeitos ocidentais e o Outro árabe/muçulmano.

A “regra da pertinência” finaliza esse primeiro processo, discorre como o material escolhido deve ser adequado como fonte de informação para responder à pergunta de pesquisa (Bardin, 2016, p. 129). Nesse contexto, cada filme é pertinente por razões articuladas à teoria, Homem de Ferro (2008) demonstra como a violência cultural opera naturalizando o orientalismo e a desumanização do Outro através da ficção científica e do humor, o que torna o mecanismo ainda mais invisível ao espectador. Em paralelo, A hora mais escura (2012) demonstra a tortura como procedimento técnico e racional necessário dentro das instituições, legitimando a violência e inserindo no aparato de inteligência do Estado. Já Sniper Americano (2014) é pertinente porque representa a forma mais explícita de legitimação moral da guerra, ao construir a violência como dever patriótico, mobilizando o aparato simbólico descrito pelo triângulo de Galtung (1990) em sua forma mais direta.

Foram levantadas a referenciação dos índices e a elaboração dos indicadores, os quais correspondem à etapa em que os elementos do material analisado tornam-se explícitos e organizados sistematicamente (Bardin, 2016). Os índices foram organizados a partir do referencial teórico, a literatura que debate os filmes produzidos durante a Guerra ao Terror demonstra os tópicos mais recorrentes na observação dessas produções, o que iluminou a elaboração dos indicadores e as categorias de análise. Além disso, foi contemplado o conteúdo sonoro e visual dos filmes.

Creekmur (2010) e McSweeney (2014) exemplificam como o inimigo é retratado por meio de uma representação orientalista, com puro ódio à liberdade e à civilização ocidental. Em relação à estética da violência, Nilges (2010) e McSweeney (2014) comentam que as obras buscam celebrar as tecnologias militares americanas e demonstram a violência por parte dos EUA como benevolente e necessária para a segurança global. Um dos eixos centrais visto nessas discussões é a composição do herói, um homem forte pronto para servir, como um soldado humanitário e altruísta que vira a principal vítima emocional da guerra (McSweeney, 2014; Weber, 2006). Além disso, se torna evidente a demonstração de vulnerabilidade, espetacularizando o trauma do 11/09 e integrando o medo ao espectador para construir uma sensação de ameaça (Creekmur, 2010; Edkins, 2002; Stubblefield, 2015). Para completar a

¹⁴ *Box Office Mojo by IMDbPRO.*

criação das categorias foi visto a questão do bem contra o mal, a guerra geralmente apresentada como uma necessidade para libertar outros povos ou que a retribuição violenta é a única resposta moral (McSweeney, 2014; Weber, 2006).

A categoria da representação do inimigo busca a construção dos personagens identificados como adversários. A estética da violência visa os recursos cinematográficos para enquadrar a ação da violência física. Por conseguinte, a construção do herói se baseia nos mecanismos de humanização do protagonista, já a sensação de ameaça se apóia nos recursos narrativos que fundamentam a percepção da ameaça como existencial. Por fim, a legitimação moral da guerra consiste nos elementos que a constituem como justa e necessária. Assim, permitindo a sistematização dos padrões que atravessam os filmes analisados para demonstrar a expressão da lógica utilizada por Hollywood durante o período estudado. Para a última fase da pré-análise, que consiste na preparação do material antes da exploração de fato, foi realizada a consulta da ficha técnica dos três filmes selecionados, foram assistidos na íntegra com o áudio original e a transcrição livre de diálogos e sequências visuais para auxiliar a análise (Bardin, 2016).

A pré-análise permitiu a codificação, transformando as percepções brutas em um sistema que gerou a descrição relevante das características do conteúdo, assim, utilizando elementos filmicos como unidades de registro que foram classificados dentro das categorias de análise, sendo o filme ao qual o elemento pertence a unidade de contexto que apoia a interpretação junto com a teoria (Bardin, 2016). Já as categorias de análise são os grupos que reúnem as unidades de registro e, por razão das propriedades em comum, obedecem às quatro regras elencadas por Bardin (2016, p. 150): homogeneidade, ao operar no mesmo nível de análise; pertinência, já que responde diretamente a pergunta de pesquisa; objetividade, por ter as categorias bem definidas; e a produtividade, pois gerou resultados que renderam inferências.

Dando sequência, a segunda fase consiste na exploração do material, ou seja, a aplicação sistemática das decisões tomadas (Bardin, 2016). Dessa maneira, a partir do contato direto com as longa-metragens foram associados os elementos dos filmes, como criação da narrativa, roteiro, fotografia, som, montagem e direção de arte com as categorias de análise definidas na pré-análise. A tabela abaixo apresenta, de forma resumida, os procedimentos feitos de forma manual nesta etapa da análise de conteúdo:

Tabela 1 - Exploração do material fílmico

Categorias de Análise	Homem de Ferro (2008)	A hora mais escura (2012)	Sniper Americano (2014)
Representação do inimigo	Grupo terrorista sem história ou motivação complexa. Presença genérica e falas não traduzidas.	Prisioneiros e suspeitos objetos de uma investigação. Cena de Homem-bomba sem introdução do personagem.	Inimigo bárbaro e irracional. Chamados de “selvagens” pelo protagonista.
Estética da violência	Espetáculo tecnológico do protagonista. Guerra transformada em superação individual.	Violência normalizada pela rotina. Tortura é procedimento técnico.	Violência emocional. Cenas de combate construídas como atos de sacrifício. Procedimentos táticos e inteligentes.
Construção do herói	Herói complexo, humano e genial. Redenção individual, desenhando ele como humanitário e trabalhador.	Agente e agência institucional persistente e racional.	Soldado ético, pai de família e patriota.
Sensação de ameaça	Ameaça difusa no Oriente Médio, caótico e empoeirado. O perigo é as armas fabricadas pelo Ocidente serem usadas contra eles mesmos.	Ameaça invisível e permanente. Afirmções de que sempre pode ter um próximo ataque terrorista.	Iraque como território hostil, oposto ao lar americano. O mal é visto como inerente aos Iraquianos.
Legitimação moral da guerra	Despolitização do conflito, sem o contexto do motivo pelo qual o exército americano está em solo afegão, naturalizando.	Os fins justificam os meios. Tortura e assassinato são lógicos para segurança nacional.	Guerra como dever para proteger Deus, a família e o país.

Fonte: elaborado pela autora

O último passo consistiu em tratar essas informações para que se tornem significativas e válidas. Com uma síntese e seleção dos resultados, foi possível propor as inferências e

interpretar a partir dos objetivos determinados (Bardin, 2016). Sendo assim, verificou-se como os padrões identificados se concentram para sustentar a hipótese de que o cinema hollywoodiano representado pelos três filmes escolhidos, opera como dispositivo de reprodução da violência cultural, respondendo o problema de pesquisa por meio desse processo metodológico.

4.2 *Homem de Ferro (2008)*

Figura 1 - Tony Stark demonstrando suas armas para os militares



Fonte: Homem de Ferro (2008)

O filme *Homem de Ferro* (2008), dirigido por Jon Favreau, retrata a trajetória do personagem Tony Stark (Robert Downey Jr) como bilionário e proprietário de uma empresa fabricante de armas até se tornar o super-herói *Homem de Ferro* com uma armadura projetada por ele mesmo. Com efeito, a obra narra o desenvolvimento do empresário e inventor após ser sequestrado no Afeganistão e ver os seus produtos sendo utilizados pelas “pessoas erradas”, bem como o processo de invenção e construção da armadura. Nesse sentido, cabe analisar a obra cinematográfica e os desdobramentos das realidades apresentadas, destacando a representação do inimigo e a construção do herói.

Dessa maneira, a película se inicia com o protagonista no meio do deserto afegão sendo transportado pelo exército estadunidense, o clima dentro do veículo é de descontração e os militares agem como fãs entusiasmados, quando, de repente, uma bomba atinge o carro. Tal cena causa assombro devido a esse evento inesperado e ambienta o conteúdo do filme. Ao sobreviver à explosão, Tony observa que a bomba é fabricada pela sua empresa. Contudo, o

filme já corta para acontecimentos anteriores à viagem para o Afeganistão, inicia-se então uma montagem contando sua *backstory*, apresentando sua origem como filho do falecido magnata e inventor que ajudou a combater os nazistas com suas armas.

Essa sequência dá o pontapé inicial na construção do herói, um personagem complexo e humano, já que ao mesmo tempo, mostra ele como uma persona que possui um humor sarcástico, é arrogante, mas altruísta. Com o retorno da história à bomba inicial, revela-se o motivo da viagem, apresentar a mais nova invenção de Tony, um míssil chamado “Jericó”, o qual se torna a razão do sequestro. O grupo terrorista “Os Dez Anéis” prende e tortura o empresário em uma caverna localizada entre montanhas, demandando que ele monte o míssil para utilizarem. Assim, Stark vê que os materiais e armas que o grupo usa são de sua produtora. Sob essa ótica, a introdução dos personagens do grupo terrorista é praticamente inexistente, sem nomes, sem história e suas falas não são traduzidas, um dos personagens comenta que eles falam árabe, farsi, russo e outros idiomas que não fazem parte do eixo ocidental.

Figura 2 - Anúncio do sequestro pelo grupo Os Dez Anéis



Fonte: Homem de Ferro (2008)

Dessa forma, o filme evidencia uma desigualdade na partilha do sensível, com “uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ocupações num espaço de possíveis” (Rancière, 2009, p. 63). Ao conceder humanidade a um sujeito em detrimento de outro, o filme nega a individualidade do Outro, já que ele não possui uma história de vida pessoal, privando-o de características humanas (Said, 2007).

A estética da violência em Homem de Ferro opera por meio de escolhas cinematográficas que tornam o protagonista claramente um herói. A cena em que Tony

sobrevive à explosão no deserto é importante, pois a câmera fecha em *close* na bomba com o logo da Stark Industries antes de mostrar o rosto do protagonista, o que deveria provocar indignação sobre a venda de armas torna-se o ponto de sua jornada heroica individual. A violência acaba sendo mostrada como o ponto de partida da redenção de um homem ocidental.

Para além da diferença entre a construção dos personagens, é importante destacar a distinção entre a ambientação dos lugares, os Estados Unidos é retratado como um lugar tecnológico, luxuoso com seus eventos de gala, enquanto o Oriente Médio é visto como um lugar empoeirado cheio de caos. Uma estética que organiza o mundo em zonas de civilização e zonas de ameaça, pois “o regime estético das artes transforma radicalmente essa repartição dos espaços” (Rancière, 2009, p. 65).

Dando continuidade, Stark finge fazer um acordo com o chefe de grupo para construir o míssil, todavia, começa a construir a armadura. A cena de desenvolvimento da armadura é marcada pelos recursos limitados e ferramentas improvisadas que ele utiliza dentro daquele ambiente hostil, portanto, se tornando ponto essencial da sua evolução e genialidade enquanto inventor. Com a armadura pronta, ele consegue fugir da caverna e ser resgatado no meio do deserto pelo exército estadunidense, sendo possível retornar a sua casa nos Estados Unidos. A sequência de construção da armadura na caverna é filmada como um momento de triunfo, com uma trilha sonora frenética e uma montagem que privilegia o personagem.

Figura 3 - Tony Stark construindo a armadura na caverna



Fonte: Homem de Ferro (2008)

Ao chegar, o empresário decide fazer um conferência e anuncia que a produtora de armas irá deixar de produzir tais insumos bélicos, essa cena é marcada pela seguinte fala:

Tony Stark: [...] Eu vi jovens americanos mortos pelas armas que criei para defendê-los e protegê-los.

Essa ação gera grandes desdobramentos, já que é uma empresa privada que vende armamento para o exército e decide deixar de produzir seu maior produto, o diretor discorda de tal decisão, tanto que após três dias da conferência a empresa volta a distribuir e enviar as armas sem Stark saber. A armadura construída na caverna vira um protótipo para algo mais potente, com a tecnologia e ambiente mais favorável, o protagonista aperfeiçoa o armamento, transformando-a em sua melhor invenção. Assim, volta para o Afeganistão para lutar com alguns integrantes do “Os Dez Anéis”, ajudar moradores locais e explodir o armazém de bombas e armas, sendo possível ver a dicotomia entre a tecnologia poderosa ocidental e a representação do ambiente afegão.

Figura 4 - Volta de Tony ao Afeganistão com a nova armadura



Fonte: Homem de Ferro (2008)

A partir desse ponto, o diretor da empresa que se chama Obadiah Stane torna-se um personagem mais central, pois é revelado que foi o arquiteto do sequestro, contratando o grupo para executar o bilionário, já que desejava a morte de Stark para virar o CEO efetivo da empresa. Depois da fuga de Tony e de saber da construção da armadura, Obadiah fica obcecado em recriar a tecnologia, contudo não tem sucesso, ele então se reencontra com seus “aliados” do grupo terrorista que recuperaram os destroços da armadura criada por Tony na caverna. Nesta visita, Stane ordena que seus mercenários fuzilem o líder do grupo, Raza, e todos que estavam presentes, para então roubar a tecnologia da primeira armadura e apagar seu envolvimento com eles.

Diante disso, o filme reproduz uma lógica orientalista ao construir o Oriente como espaço de barbárie e ameaça, reforçando a oposição entre um ocidente civilizado e um Outro desumanizado. A representação do grupo “Os Dez Anéis” é genérica, são tidos como irracionais e não possuem uma motivação complexa e bem trabalhada. Dentro dessa lógica orientalista descrita por Said (2007), o Oriente é frequentemente descrito como uma região que, apesar de um passado clássico grandioso, mergulhou na estagnação, como é possível ver pela falta de tecnologia. Na cena em que Stane fala para Raza: “[...] isso sempre foi o calcanhar de aquiles nessa parte do mundo”, o orientalista moderno assume, portanto, o papel de um “herói” que resgata esse Oriente da obscuridade, mas tratando o povo oriental como passivo e incapaz de autogoverno. Com efeito, mesmo Stane sendo o vilão da narrativa, ele reproduz essa lógica, ou seja, o orientalismo é o panorama compartilhado por todos os sujeitos ocidentais, independentemente de seus alinhamentos éticos, o que torna sua reprodução ainda mais naturalizada e invisível aos olhos do espectador.

Sendo assim, o personagem de Stark é construído como um herói que corrige o sistema por meio de sua ação individual, uma narrativa que reforça a ideia de que a ordem e a justiça dependem da ação do sujeito ocidental. Além disso, o conflito é esvaziado de contexto, não há explicação geopolítica, já que para executar Stark, Obadiah poderia ter contratado qualquer grupo/pessoa do mundo. Dessa maneira, reforçando estereótipos e impedindo a compreensão das estruturas básicas que geram essa violência, onde aparece como natural, totalmente despolitizada. Sendo assim, é possível perceber a intenção de transmitir uma sensação de ameaça ligada aos objetivos da Guerra ao Terror, como pessoas daquela região do mundo ao ter acesso a grandes armas é um grande perigo (McSweeney, 2014).

Por conseguinte, o filme se encerra com uma luta final entre Obadiah utilizando uma armadura recriada a partir dos vestígios encontrados no deserto e Tony vestindo a que ele construiu em sua casa. Com a ajuda de Pepper Potts, secretária de Stark, Stane é morto dentro da fábrica em uma explosão da tecnologia que cria a energia necessária para a armadura funcionar. A cena final é uma coletiva de imprensa em que Tony Stark, admite ter cometido erros, contudo se identifica como o Homem de Ferro e se coloca implicitamente no papel de super-herói.

4.3 *A hora mais escura* (2012)

Figura 5 - Primeira cena de tortura em instalação clandestina



Fonte: *A hora mais escura* (2012)

A longa-metragem *A hora mais escura* (2012) dirigida por Kathryn Bigelow e protagonizada por Jessica Chastain, reproduz o caminho da agente da CIA Maya na busca por Osama Bin Laden, ao longo de aproximadamente uma década após os atentados de 11 de setembro de 2001. A obra constrói uma trajetória marcada pela persistência da agente, pela racionalidade institucional, quando apresenta a burocracia das investigações, e pelo envolvimento direto com práticas controversas, como a tortura. Nesse sentido, o filme acompanha o desenvolvimento da investigação que acaba na operação militar, resultando na morte de bin Laden, e, em paralelo, representa as partes operacionais da guerra ao terror.

Diante disso, se inicia de forma significativa com uma tela escura acompanhada por áudios reais dos ataques de 11 de setembro, criando um ambiente de tensão e trauma coletivo sem mostrar explicitamente as imagens. O uso de convenções audiovisuais já consolidadas ativa uma memória já estruturada por lógicas cinematográficas, o que posiciona o espectador em um enquadramento emocional de choque e vulnerabilidade, assim, essa construção estética contribui para tornar compreensível a ação da cena seguinte (Philpott, 2018). Logo em seguida, o filme entra em uma cena de interrogação ambientado em uma instalação clandestina da CIA, a qual o prisioneiro chamado Ammar é submetido a técnicas de tortura, incluindo privação de sono, humilhação e afogamento por um outro agente da CIA, Dan – ver

figura 5. Então, Maya observa atentamente essas práticas de forma silenciosa, a princípio se sente mal, mas ao longo dos dias vai naturalizando tais procedimentos como parte do processo. Desde esse ponto inicial, a obra estabelece um regime de visibilidade no qual a violência não é dramatizada como exceção, mas apresentada como instrumento técnico de obtenção de informação.

Dando continuidade, a investigação não para em nenhum momento, além de Ammar, Maya interroga um financiador da Al-Qaeda, a qual segue os mesmos princípios da interrogação e tortura anterior. Dessa forma, o filme dramatiza essa dicotomia durante a Guerra ao Terror de uma batalha entre um poder civilizado e um Outro malvado, inferior e, frequentemente, árabe (McSweeney, 2014). Assim, constrói o herói e a representação do inimigo. Além disso, Maya assiste a diversas fitas de interrogatórios com outros supostos suspeitos e também um preso na Polônia. É possível ver que o foco do filme vai sobre os agentes da CIA, suas discussões, decisões e frustrações quando as investigações não rendem, enquanto os indivíduos submetidos à violência permanecem sem história e sem desenvolvimento.

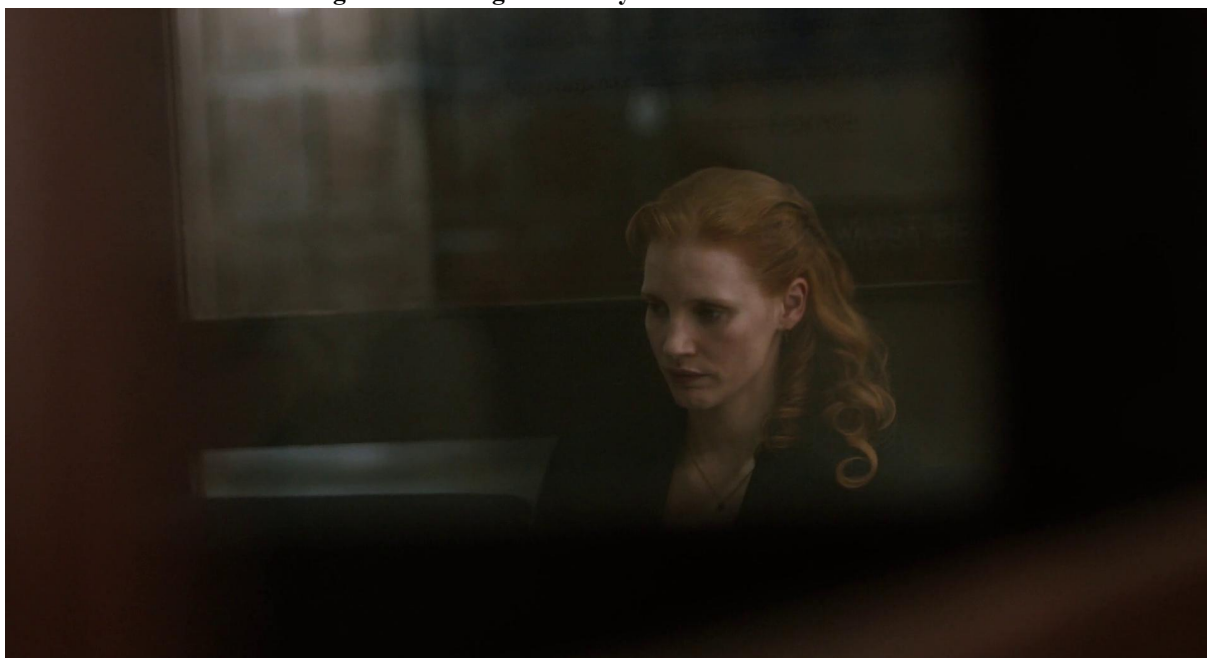
A diferença dos espaços é bem clara, Maya é vista ao longo do filme em diferentes países e contextos, contudo, esses espaços são ambientados como territórios de risco e ameaça, sem aprofundamento em suas dinâmicas sociais ou políticas, como quando Maya diz que o Afeganistão “*it's kinda fucked up*” ou o agente Dan diz que a comida do lugar é bem ruim, revelando o estranhamento em relação ao Outro. Como diz Said (2007, p. 13):

O fato que essas rematadas ficções se prestem facilmente à manipulação e à organização das paixões coletivas nunca mais foi mais evidente do que em nosso tempo, quando a mobilização do medo, do ódio e do asco, bem como da presunção e da arrogância ressurgentes - boa parte disso relacionada ao islã e aos árabes de um lado, e a “nós”, os ocidentais, do outro -, é um empreendimento em escala muito ampla.

Dando continuidade, a investigação conduzida pela agente enfrenta depreciação na CIA, sendo marcada por disputas internas e erros de inteligência. Em uma cena, a companheira de trabalho de Maya vai encontrar um possível informante, que acaba sendo um homem-bomba e, com o ataque suicida, ela falece. Na sequência, Maya é reproduzida sentada no chão, triste. Esses ataques vitimizam os agentes da CIA. Ainda assim, a protagonista insiste na identificação de um possível mensageiro de Bin Laden, o que faz com que seja realizado o rastreamento de um complexo no Paquistão. A construção dessa descoberta é apresentada como resultado de análise minuciosa fruto da persistência de Maya, o filme todo

reforça a ideia de que isso é muito difícil, mas tem que ser feito. Após a descoberta deste local, a protagonista insiste para que seus supervisores executem uma operação, essa insistência dura mais de 100 dias. Dessa maneira, o espectador é conduzido a torcer por ela, mudando o foco do que ela está fazendo para quem está impedindo-a de fazer, quando sua colega de trabalho morre, o sentimento que prevalece é o de compaixão com a agente sem trazer importância às motivações do homem-bomba. Ao longo do filme, não se é questionada a moral do seu trabalho, a ausência dessa dúvida se torna uma demonstração de profissionalismo e certeza de que está fazendo a coisa certa.

Figura 6 - Protagonista Maya em momento reflexivo



Fonte: A hora mais escura (2012)

Algumas cenas apresentando diálogos entre agentes e procedimentos burocráticos depois, chega o ponto máximo da película, a sequência da operação final que culmina na morte de Bin Laden. Com uma duração de trinta minutos, o filme se torna escuro e recheado de suspense, sustentando o seu nome, as forças especiais entram no complexo achado por Maya com muita precisão e controle. A distribuição da luz ao longo do filme constrói significados para os espaços, Maya é frequentemente filmada em ambientes escuros, como as instalações clandestinas, todavia, os escritórios da CIA são bem iluminados, demonstrando poder. A sequência da operação explicita isso, ao ser filmado em visão noturna verde imita as câmeras militares reais, esse recurso estético mostra a violência como eficiente, sem uma trilha sonora amplifica um sentimento de realidade com um aspecto documental.

Figura 7 - Operação final

Fonte: A hora mais escura (2012)

O corpo de Bin Laden é identificado e eliminado junto com outras pessoas que viviam no ambiente sem grande ênfase emocional, seu rosto não é exibido. Como ocupa a ideia do Outro dentro da obra, possui intrinsecamente o título de “mal”, o que torna sua eliminação física possível e publicamente desejável (Said, 2007). A narrativa se encerra com Maya em um avião, provavelmente voltando para os EUA visivelmente exausta, mas satisfeita com o resultado. Com efeito, a morte de Bin Laden aconteceu quase dez anos após os ataques, funcionando como um suporte narrativo que parecia dar um sentido de conclusão à década da Guerra ao Terror, e o filme participa dessa ideia ao apresentar a execução do líder da Al-Qaeda como a resolução de um problema de segurança nacional (Muller, 2017).

O filme naturaliza a violência por meio de sua inserção em práticas institucionais rotineiras, apresentando-a como técnica racional e inevitável. De maneira que, a sua incorporação silenciosa no funcionamento cotidiano das estruturas de poder, juntamente com a demonstração que as informações obtidas por meio de tortura foram fundamentais para chegar ao objetivo final, encontrar Osama Bin Laden.

Figura 8 - Maya com o corpo de Bin Laden no avião



Fonte: A hora mais escura (2012)

4.4 Sniper Americano (2014)

Figura 9 - Cena inicial do protagonista



Fonte: Sniper Americano (2014)

A obra cinematográfica *Sniper Americano*, dirigida por Clint Eastwood, retrata a trajetória de um homem texano chamado Chris, interpretado por Bradley Cooper, destacando sua decisão de se tornar um atirador de elite do exército dos Estados Unidos e sua atuação em quatro missões na Guerra do Iraque. O filme constitui uma adaptação da autobiografia de

Chris Kyle, responsável por 160 mortes confirmadas e conhecido como “A Lenda”, incorporando alterações e elementos ficcionais para fins dramáticos, como a construção de vilões explícitos, o que possibilita a representação do conflito a partir da perspectiva dos soldados americanos.

O filme inicia então com um momento marcado por tensão, Chris está em um ponto estratégico no alto mirando, quando aparece uma mulher entregando uma granada para uma criança próximo a um tanque do exército americano, o atirador acerta a mulher e logo depois a criança. No segundo tiro, a cena muda para um *flashback* de sua infância, em que estava caçando com seu pai e atirando em um veado, e mais cenas de sua infância são sequenciadas, como um jantar em família com seu irmão, seu pai e sua mãe logo após o irmão ter sofrido agressão na escola. Um diálogo interessante surge quando o pai de Chris diferencia as pessoas do mundo em três tipos, lobos (predadores), ovelhas (vítimas) e cães pastores (que defende as vítimas), a partir disso o atirador aprende que a violência é justificada quando ocorre para defender alguém, é possível perceber que essa cena molda a visão de mundo de Kyle. A mensagem transmitida é clara, a violência é aceitável e moralmente necessária quando exercida em nome da proteção. Essa cena funciona como uma ilustração de uma dimensão simbólica da realidade social que torna a violência justificável, já que essa metáfora dos três tipos de pessoas pode ser considerada uma internalização de um sistema de crenças que legitima o uso da força como valor moral, transmitido de geração em geração no interior da família (Galtung, 1990).

Figura 10 - Jantar na infância de Kyle

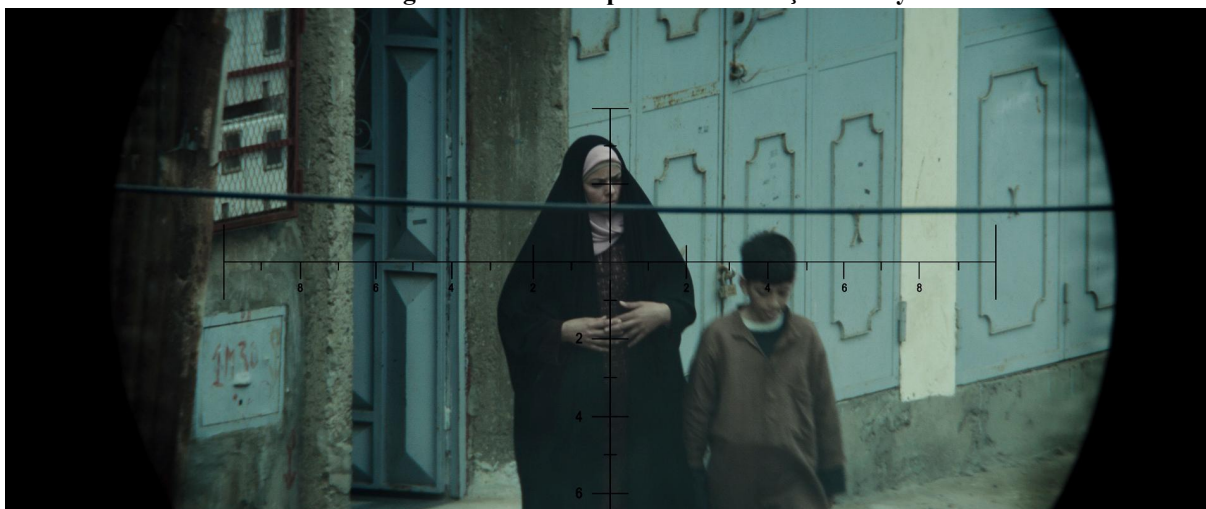


Fonte: Sniper Americano (2014)

Vivendo sua vida normalmente como um cowboy no sul dos Estados Unidos, Chris se revolta ao ver imagens na televisão noticiando que embaixadas estadunidenses foram bombardeadas em 1998. Com esse sentimento ele decide se alistar com 30 anos de idade na principal força de operação da marinha dos EUA, na qual são treinados para agir em terra, ar e água. Uma montagem com o processo para se tornar um *United States Navy Sea, Air and Land (SEAL)* é passada, demonstrando o treinamento pesado que exige grande resistência. Kyle é motivado e dedicado pois quer defender “*the greatest country in the world*”, essa fala do filme se encaixa no exemplo que Galtung (1990) descreve de violência cultural, mudando a moral de uma ação de errado para certo ou aceitável, matar em nome do país é certo, em nome de você mesmo é errado. No final de seu treinamento, todos os soldados vão comemorar em um bar, lá Chris conhece uma mulher que futuramente acaba se tornando sua esposa.

Pouco tempo depois de se tornar oficialmente da marinha, ocorrem os eventos do 11 de setembro, as imagens das torres caindo são vistas por Kyle na televisão. O *sniper* potencializa seu sentimento patriota e aguarda pela sua vez de lutar. Nesse meio tempo, ele se casa com a mulher que conheceu no bar, chamada de Taya, e durante a cerimônia recebe a ligação sendo convocado para o que vem a ser sua primeira missão no Iraque. O filme então volta para a cena inicial dos tiros na mulher e na criança, marcadas como as duas primeiras pessoas que Chris executa, desse momento para frente, há várias cenas dele atuando como *sniper* e matando diversos iraquianos com apenas um tiro. A estética da violência em *Sniper Americano* é construída predominantemente pelo ponto de vista da mira. As cenas de Kyle atirando são filmadas através do visor do rifle; quem assiste ocupa a posição dele, e, assim, o ato de matar torna-se um exercício de precisão.

Figura 11 - As duas primeiras execuções de Kyle



Fonte: Sniper Americano (2014)

É celebrado como “A Lenda”, pois mata mais que todos os outros franco-atiradores juntos, ou seja, protege seus companheiros e defende seu país dos “bad guys”. Essa retórica do “mal”, funciona como um instrumento que afasta o fenômeno, como o terrorismo, da racionalidade, o qual passa a ser visto como algo que não pode ser compreendido de maneira profunda, assim transformando a guerra em uma batalha moral e encobrindo as raízes reais dos conflitos (Bleiker, 2009).

Sob essa ótica, o filme vai construindo o protagonista de forma profunda, como um sujeito com história, família (sua esposa engravidou pouco tempo antes da primeira missão) e complexidade, as razões que o motivam são explícitas, ele tem características próprias. Ele é um homem comprometido com suas responsabilidades, e, até então, os personagens iraquianos são apenas ferramentas de ameaça nesse processo. A história de Kyle continua com sua motivação, ele decide que quer sair da sua posição de *sniper* e ir para o campo de batalha, a obra sequencia uma cena em que Chris e sua equipe invadem uma casa para interrogar o Sheik Al-Obodi, pois estão atrás de um homem específico conhecido como “The Butcher”, um assassino que utiliza uma furadeira e é aliado a Abu Musab al-Zarqwi. O Sheik negocia as informações com os fuzileiros, ele mostra que sua família já foi torturada e pede proteção e milhares de dólares. Entretanto, “The Butcher” descobre a traição e o plano falha. Assim, é apresentada uma das cenas mais brutais do filme, em que o Sheik e seu filho são mortos pelo assassino com uma furadeira, enquanto diz: “*you talk to them, you'd die*”, representando o inimigo como bárbaro e irracional (Said, 2007).

Por conseguinte, Chris retorna para casa e para sua esposa grávida, longe de todo o caos da guerra, o contraste se destaca. Todavia, ele tem dificuldades para se adaptar, é como

se ainda estivesse no campo de batalha, com as memórias tomando conta dos seus pensamentos. A relação com sua esposa fica tensa, em meio às discussões deixa claro que precisa lutar pois “*they're fucking savages*”. Tal linguagem utilizada reforça processos de desumanização, fundamentais para a legitimação da violência (Galtung, 1996). Nesse tempo, seu filho nasce, porém ele continua tendo problemas em se reconectar com a família, sendo assim, decide voltar e inicia sua segunda missão no Iraque. Esse sofrimento emocional do fuzileiro acaba gerando empatia pelo protagonista, direcionando o espectador a uma espécie de identificação. Ademais, o Iraque é filmado como território hostil, empoeirado e destruído, em contraste com o lar onde a esposa e o filho de Kyle aguardam em segurança. O Iraque se torna um ambiente de risco que justifica presença armada, pois esse território perigoso desenvolve uma sensação de ameaça ao existir.

Figura 12 - Representação do Iraque



Fonte: Sniper Americano (2014)

Ao iniciar a segunda missão, Kyle deixa explícito que a guerra é em proteção e em nome de “*God, country and family*”, diz que o Iraque é sujo e chama seus inimigos de diabólicos, fazendo com que a guerra seja apresentada como necessária, moral e defensiva. Durante essa missão, sua equipe janta na casa de um homem iraquiano que concordou colaborar em troca de proteção. Enquanto todos comem de maneira leve, Chris está tenso e em alerta o tempo todo, dessa maneira, ele observa o espaço meticulosamente e vê que o cotovelo do anfitrião está machucado. A partir disso, ele se levanta da mesa e vai vasculhar a residência, quando encontra um arsenal escondido no quarto do dono da casa, revelando que ele não é um aliado “do bem”. Em seguida, o homem é confrontado e utilizado como isca, sendo posteriormente morto, mesmo após colaborar. Tal evento, gera revolta e civis

iraquianos protestam contra os soldados e carregam o corpo do homem morto pelas ruas. Chris volta para casa e nesse intervalo sua segunda filha nasce. As cenas sequenciais mostram como sua paranoia está cada vez pior e o estresse pós-traumático toma conta da sua vida.

A terceira missão começa, a qual é retratada como o período mais intenso de sua carreira como fuzileiro naval. Nessa missão, atinge o número mais alto de mortes e é chamado de “*the deadliest sniper in US military*”. Em paralelo, é introduzido o inimigo principal, o atirador Mustafa, responsável por atingir o primeiro *Navy SEAL*, pois até então nenhum soldado dessa força de operação havia sido ferido. Kyle então fica determinado em localizar e exterminá-lo. A equipe vai atrás de retaliação, mas acaba emboscada, o primeiro *SEAL* morre na guerra e Chris volta para casa com cinco caixões cobertos com a bandeira dos EUA no avião. Nesse sentido, o sentimento de vingança e proteção se intensifica, a terceira missão é retratada como o momento em que a guerra se torna mais desgastante para o protagonista, esse trauma contribui para a legitimação da violência ao humanizar o sujeito que pratica.

Por razões de vingança, logo após a cerimônia do enterro de seus companheiros nos EUA, Chris volta para o Iraque na sua quarta e última missão. O ponto principal desse período é uma cena em que uma criança pega o fuzil de um homem iraquiano morto e Kyle torce para ele soltar, para que assim não tenha que atirar no menino. A cena, ao transformar uma criança em potencial ameaça, redefine os limites morais da violência. A criança solta o fuzil e vai embora, ali Kyle decide que esta é sua última missão. Nesse contexto, a criança, figura associada à inocência e à proteção, é inserida no campo de visibilidade da ameaça, ela ocupa, ainda que momentaneamente, o lugar do inimigo. Essa reconfiguração revela como a partilha do sensível operada pelo filme ao longo de toda a narrativa já havia preparado o espectador para aceitar essa possibilidade como plausível. O Outro iraquiano foi sendo progressivamente desumanizado, de forma que sua redução à condição de ameaça passou a parecer natural, inclusive quando incorporado em uma criança. E assim, o alívio quando a criança solta o fuzil direciona a empatia do espectador para Kyle e não para o menino, consolidando a hierarquia de visibilidade que atravessa todo o filme.

Dando continuidade a trajetória do protagonista, o filme apresenta sua batalha final. Em um confronto entre grupos, Chris avista o atirador Mustafa bem longe, mas consegue mirar nele. Seu companheiro fala para não atirar, pois irá comprometer a localização deles e afetar a missão, contudo, incentivado pelo desejo de retaliação devido a vida de seu amigo, Kyle atira e mata Mustafa. A missão é prejudicada e eles saem do local com muita dificuldade em meio a tiros e uma tempestade de areia. Depois de meses no Iraque em 2008, Chris volta para casa e encerra sua carreira militar.

Figura 13 - Atirador Mustafa



Fonte: Sniper Americano (2014)

Por fim, as últimas cenas do filme mostram o protagonista tentando lidar com seu estresse pós-traumático e se conectar com sua família, o sofrimento psicológico é retratado em diversos momentos como na sequência em que olha para televisão desligada e escuta barulho de tiros. A sua esposa Taya o leva para o psicólogo em um hospital destinado a veteranos de guerra, como forma de ajuda ele começa a passar tempo com outros veteranos, dos quais a maioria perdeu membros, e assim, ensina eles a atirar e fazer atividades ao ar livre. Aos poucos Kyle retorna à sua família e fica mais presente na vida e criação de seus filhos. O filme se encerra com ele saindo de casa para levar outro veterano em um estande de tiro, contudo uma mensagem emerge na tela revelando que Chris acaba sendo morto pelo veterano que também sofria de estresse pós-traumático, depois é sequenciado fotos do *sniper* americano da vida real. O protagonista é construído como uma figura ética que apenas pratica violência para se proteger, fazendo com que o conflito seja moralizado e a violência legitimada. Nesse contexto, *Sniper Americano* (2014) reorganiza moralmente a percepção da violência, tornando-a aceitável ao associá-la à proteção, ao dever e à identidade nacional.

4.5 Considerações finais

A cultura refere-se a práticas, entre elas, as manifestações artísticas de representação que existem sob formas estéticas (Said, 2011). O cinema hollywoodiano produzido durante a Guerra ao Terror, ao se utilizar de formas estéticas para legitimar exclusões, acabam causando

uma desigualdade na partilha do sensível que produz a violência cultural. Como diz Galtung (1996, p. 196), a violência cultural altera a “cor moral” de um ato violento de errado/vermelho para certo/verde, fazendo com que a opressão pareça aceitável, nesse caso, a invasão e os ataques ao Iraque e Afeganistão. Sob essa perspectiva, por meio dessas representações estéticas constrói-se uma variação que aumenta o valor do Eu em detrimento do valor do Outro, é nesse ponto que a violência estrutural pode começar a atuar (Galtung, 1990). Quando o Outro é privado de sua complexidade humana, torna-se palpável e favorável qualquer tipo de violência direta com a culpa recaindo sobre a vítima, esse processo torna-se um sistema que separa e estetiza a realidade (Galtung, 1990; Said, 2007).

A análise dos três filmes hollywoodianos permitiu identificar esses padrões estéticos que naturalizam a violência, o regime de visibilidade apresentado expressa a lógica simbólica compartilhada no período da Guerra ao Terror. Como diz Mirrlees (2013), oferecem apoio cultural e ideológico ao império estadunidense ao promover a política externa norte-americana pós-11 de setembro e o excepcionalismo dos EUA. Nos três casos, o Outro árabe e muçulmano é privado de história e motivação complexa, enquanto o protagonista ocidental é construído com profundidade emocional suficiente para que o espectador o acompanhe empaticamente, essa identificação é o mecanismo que torna a violência praticada por eles “justificável”. O conflito é esvaziado de contextualização histórica e apresentado como batalha entre bem e mal. Além disso, os recursos cinematográficos como a paleta cromática utilizada para diferenciar ambientes, torna-se uma construção para que a violência direta pareça natural. Esse encontro de padrões verificados em produções que aparentam ser tão distintas, indica que os mecanismos identificados não resultam de escolhas autorais isoladas, mas expressam uma lógica simbólica sistematicamente operada. Dessa maneira, uma partilha do sensível que distribui humanidade de forma desigual, o Eu ocidental com direito a história, dilema moral, profundidade narrativa, e o Outro reduzido a função de ameaça.

Entretanto, vale destacar que o cinema hollywoodiano não é um sistema fechado. Segundo Shapiro (2009), o cinema também pode funcionar como um contra-espço ao oferecer uma resistência estética e crítica às cartografias violentas estabelecidas pelas políticas governamentais, especialmente nesse contexto analisado. Nesse sentido, as cartografias violentas são os imaginários geográficos e as interpretações de identidade que os Estados utilizam para definir inimigos e justificar a guerra (*Ibidem*). Ainda assim, o cinema pode oferecer filmes que constroem o mundo geopolítico de perspectivas marginalizadas, com a estética pode desafiar a percepção que sustenta a estratégia militar (*Ibidem*). O que reforça o ponto de Galtung (1990), são apenas elementos de uma cultura que produz violência e não

culturas como um todo. A problemática é que nos filmes analisados essa possibilidade foi negada e operada em escala global para audiências de dezenas de países, o que torna o cinema hollywoodiano da Guerra ao Terror um instrumento de reprodução da violência cultural.

5 CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve como objetivo geral analisar como o cinema hollywoodiano pós-11 de setembro atua como instrumento de produção de violência cultural dos Estudos para Paz. Para tanto, a pergunta que orientou o estudo questionava de que forma esse cinema legitimou a Guerra ao Terror por meio da estética. A análise dos três filmes selecionados, *Homem de Ferro* (2008), *A hora mais escura* (2012) e *Sniper Americano* (2014), permitiu observar como essas produções hollywoodianas do período apresentam padrões que naturalizam o uso da força, desumanizam o Outro árabe e apresentam a guerra como uma resposta inevitável e moral. Assim, mostrando-se como ferramenta estética capaz de gerar violência cultural definida por Galtung (1990).

A análise de conteúdo demonstrou que as três obras cinematográficas reforçam uma dicotomia entre um Ocidente civilizado e um Oriente associado à ameaça e barbárie, ponto essencial na produção de violência cultural. Dessa maneira, foi possível chegar a esses resultados com a organização de cinco categorias de análise, a representação do inimigo, a estética da violência, a construção do herói, a sensação de ameaça e a legitimação moral da guerra. Uma simbologia que naturaliza a violência estrutural das políticas de segurança do pós-11 de setembro e os episódios de violência direta da guerra.

A contribuição deste estudo se dá na articulação entre a virada estética nas Relações Internacionais (Bleiker, 2001, 2009) com o conceito de violência cultural dos Estudos para Paz (Galtung, 1990). Assim, mostrando que a estética, ou seja, o regime de visibilidade é político e evidencia como a arte pode agir no sistema internacional. Além de reforçar que o cinema pode ser um dispositivo de estudo relevante, como também os EPP, que ampliam a discussão para olhar conflitos de maneira mais ampla, abarcando também os elementos inter e intra sociais do conflito (Ferreira, 2019). Já que a paz não pode ser compreendida sem o enfrentamento das dimensões simbólicas e culturais que sustentam uma guerra.

Contudo, essa conclusão não implica tratar o cinema hollywoodiano como algo homogêneo. Como apontado por Shapiro (2009), a produção cinematográfica também pode funcionar como meio crítico e contrapor a violência. Os resultados aqui apresentados referem-se a um recorte particular da produção hollywoodiana relacionada à Guerra ao Terror, não devendo ser generalizados para a totalidade da indústria. Reconhece-se que o corpus fílmico analisado restringe-se a apenas três produções, que, embora atenda os critérios para

uma análise de conteúdo de Bardin (2016), não contempla toda a diversidade de produções hollywoodianas do pós-11 de setembro.

Diante disso, a proposta que emerge desta pesquisa é investigar produções que operam como resistências estéticas durante a Guerra ao Terror, buscando uma análise comparativa entre o cinema hollywoodiano e a cinematografia de países afetados pela guerra, que vise como o cinema também pode ser um meio de construção da paz ao partilhar o sensível (Rancière, 2009). E assim, ampliando cada vez mais o campo das Relações Internacionais com abordagens estéticas que discutam formas de representação, o que possibilita a contestação e a transformação das estruturas de violência presentes na política internacional.

REFERÊNCIAS

- A HORA MAIS ESCURA. Direção de Kathryn Bigelow. Estados Unidos: Annapurna Pictures, 2012. DVD (157 min).
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALFORD, M. *Reel Power. Hollywood Cinema and American Supremacy*. London and New York: **Pluto Press**, 2010.
- BALDWIN, D. Neoliberalism, Neorealism, and World Politics. *In*: BALDWIN, D. **Neorealism and Neoliberalism**: the contemporary debate. New York: Columbia University Press, 1993.
- BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Tradução de Luís Antero Neto, Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2016.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L & PM, 2018.
- BIRKENSTEIN, J; FROULA, A; RANDELL, K. **Reframing 9/11**: Film, popular culture and the 'War on Terror'. New York: Continuum, 2010.
- BLEIKER, R. **Aesthetics and World Politics**. Palgrave Macmillan, 2009.
- BLEIKER, R.; et al. **Visual Global Politics**. Routledge, 2018.
- BLEIKER, R. The aesthetic turn in international political theory. **Millennium**, v. 30, n. 3, p. 509-533, 2001.
- BLEIKER, R; MARTIN, Leet. From the Sublime to the Subliminal: Fear, Awe and Wonder in International Politics. **Millennium: Journal of International Studies**, 2006.
- CALLAHAN, W. **Sensible Politics**: Visualizing International Relations. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- CAMPBELL, D. **Writing Security**: United States Foreign Policy and the Politics of Identity. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- CHAIA, M. **Arte e política**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- CNN. **Obama: 'We're building Iron Man'**. Youtube. 2014. 1 vídeo (49 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=77pnVFLkUjM&t=20s>. Acesso em 25 de maio de 2026.
- CREEKMUR, C. The sound of the 'War on Terror'. *In*: BIRKENSTEIN, J; FROULA, A; RANDELL, K. **Reframing 9/11**: Film, popular culture and the 'War on Terror'. New York: Continuum, 2010.

DELEUZE, G. **A Imagem-Movimento**: cinema 1. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, edição 0859, 2004.

DELEUZE, G. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DERRIDA, J. **O monolinguismo do outro ou a prótese de origem**. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.

EDKINS, J. Forget Trauma? Responses to September 11. London: **SAGE**, v. 16(2), p. 243–256, 2002.

FERREIRA, M. A. S. V. As origens dos Estudos Para a Paz e seus conceitos elementares: paz, violência, conflito e guerra. In: FERREIRA, M. A. S. V.; MASCHIETTO, R. H.; KUHLMANN, P. R. L. **Estudos para a Paz**: conceitos e debates. São Cristóvão-SE: Ed.UFS, 2019, 584p.

FERREIRA, M. A. S. V; NOGUEIRA, S. Identidade, Cultura e Religião nos Estudos para Paz. In: FERREIRA, M. A. S. V.; MASCHIETTO, R. H.; KUHLMANN, P. R. L. **Estudos para a Paz**: conceitos e debates. São Cristóvão-SE: Ed.UFS, 2019, 584p.

FOUCAULT, M. **História da loucura na idade clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GALTUNG, J. Cultural violence. **Journal of peace research**, v. 27, n. 3, p. 291-305, 1990.

GALTUNG, J. Cultural Violence. In: GALTUNG, J. **Peace by peaceful means**: peace and conflict, development and civilization. Oslo/London: PRIO/Sage, 1996.

GALTUNG, J. Violence, Peace, and Peace Research. **Journal of Peace Research**, vol. 6, n. 3, p. 167-191, 1969.

GOLIOT-LÉTÉ, A.; VANOYE, F. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

HANSEN, L. Theorizing the image for security studies: visual securitization and the Muhammad Cartoon Crisis. Copenhagen: **SAGE**, 2011.

HARMAN, S. Seeing Politics: Film, Visual Method, and International Relations. **McGill-Queen's Press-MQUP**, 2019.

HEGEL, G. **Phenomenology of spirit**. Tradução de A. V. Miller. New Delhi: Narendra Prakash Jain, 1998.

HOLDEN, G. Cinematic IR, the Sublime, and the Indistinctness of Art. Millennium: **Journal of International Studies**, vol. 34, n. 3, p. 793-818, 2006.

HOLLAND, J. **Selling the War on Terror**. Foreign policy discourses after 9/11. London and New York: Routledge, 2013.

HOMEM DE FERRO. Direção de Jon Favreau. Estados Unidos: Marvel Studios, 2008. DVD (126 min).

IMDbPro. **Box Office Mojo**, 2026. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/>. Acesso em 27 de maio de 2026.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução e notas de António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.

KEOHANE, R; NYE, J. **Power and interdependence**. Boston: Longman, 2012.

LACAN, J. O sujeito e o outro: a alienação. In: **O SEMINÁRIO** - Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

LÉVINAS, E. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Tradução de Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis: Vozes, 1997.

LÖFFLMANN, G. Hollywood, the Pentagon, and the cinematic production of national security. **Critical Studies on Security**, v. 1, n. 3, p. 280–294, 2013.

MCSWEENEY, T. The ‘War on Terror’ and American Film. 9/11 Frames Per Second. Edinburgh: **Edinburgh University Press**, 2014.

METZ, C. **Film Language**: a semiotics of the cinema. Tradução de Michael Taylor. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

MIRPLEES, T. How to Read Iron Man: the economics, geopolitics and ideology of an imperial film commodity. **Cineaction**, ed. 92, p. 4-11, 2013.

MIRZOEFF, N. **An introduction to visual culture**. London: Routledge, 1999.

MORGENTHAU, H. **A política entre as nações**: a luta pelo poder e pela paz. Tradução de Oswaldo Biato. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

MULLER, C. **September 11, 2001 as a Cultural Trauma**: A Case Study through Popular Culture. Cham: Palgrave Macmillan, 2017.

NILGES, M. The Aesthetics of Destruction: Contemporary US Cinema and TV Culture. In: BIRKENSTEIN, J; FROULA, A; RANDELL, K. **Reframing 9/11**: Film, popular culture and the ‘War on Terror’. New York: Continuum, 2010.

PHILPOTT, S. Foreign Policy. In: BLEIKER, R.; et al. **Visual Global Politics**. Routledge, 2018.

PINTO, V. **Métodos de Pesquisa em Relações Internacionais**. Editora: Contexto. 2023.

POWER, M; CRAMPTON, A. (orgs.) **Cinema and Popular Geopolitics**. London: Routledge, 2007.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, J. **Mal-estar na estética**. Tradução de Gustavo Chataignier e Pedro Hussak. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Editora 34, 2023.

SAID, E. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Elise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

SAID, E. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARTRE, J. **El ser y la nada**: ensayo de ontología fenomenológica. Tradução de Juan Valmar. Barcelona: Altaya, 1993.

SCOTT, A. Hollywood and the world: the geography of motion-picture distribution and marketing. **Review of International Political Economy**, p. 33-61, 2004.

SHAPIRO, M. **Cinematic Geopolitics**. Routledge, 2009.

SNIPER AMERICANO. Direção de Clint Eastwood. Estados Unidos: Warner Bros, 2014. DVD (133 min).

SONTAG, S. **Regarding the pain of others**. New York: Picador, 2003.

STUBBLEFIELD, T. **9/11 and the Visual Culture of Disaster**. Indiana: Indiana University Press, 2015.

TSUI, C. **Clinton, New Terrorism and the Origins of the War on Terror**. London and New York: Routledge, 2017.

WALLENSTEEN, P. **The growing peace research agenda**. *Occasional Paper 21*: OP 4. South Bend: Joan B. Kroc Institute for International Peace Studies, University of Notre Dame, 2001.

WEBER, C. **Imagining America at War**: morality, politics and film. New York: Routledge, 2006.

WENDERS, W. **The logic of images**: essays and conversations. Traduzido por Michael Hofmann. London and Boston: Faber and Faber, 1991.