

Esta democracia tão perfeita fabrica, sozinha, seu inconcebível inimigo, o terrorismo. De fato, quer ser julgada na base de seus inimigos mais do que na base de seus resultados. A história do terrorismo é escrita pelo Estado; portanto, é educativa. Naturalmente, as populações espectadoras não podem conhecer tudo sobre o terrorismo, mas podem saber o bastante para se convencerem de que, perante o terrorismo, o resto terá que parecer aceitável, e de qualquer maneira, mais racional e democrático.

(Guy Debord, *Commentari sulla Società dello Spettacolo*)

Um filme de relativo sucesso, de 1994, *Speed* (Velocidade Máxima), com Keanu Reeves, Sandra Bullock e Dennis Hopper. Um roteiro fraco: um criminoso coloca uma bomba em um ônibus e pede dinheiro para impedir a explosão; no final, o bem vence em um duelo corpo a corpo. Trata-se de um filme-modelo a ser analisado, na tentativa de entendermos o papel que a mídia, em particular a TV e o cinema, desempenhou e desempenha na construção coletiva de um imaginário sobre o terrorismo.

A TV, como veículo de comunicação, é o meio por intermédio do qual uma mensagem elaborada pelo emissor alcança o espectador. Como a semiótica explica, ao longo da transmissão (durante a mediação), a mensagem se modifica: perde suas características originais e chega alterada ao espectador. Na transmissão da mensagem, portanto, é necessário considerar as características deste último, para que a distorção seja quase nula. Consideram-se suas características sociais, culturais e econômicas como fatores fundamentais para analisar o impacto da mensagem, a partir de hipóteses que podem ser levantadas sobre as mudanças de 'sentido' que o espectador provoca ao receber a mensagem.

Neste trabalho, procuraremos ilustrar:

- 1) como, no filme-modelo, existe um conjunto de noções coletivas destinadas a ser repetidas, amplificadas e massificadas, isto é, simplificadas em suas conceitualizações para alcançarem o público mais amplo;
- 2) a importância do impacto estético na recepção do público;
- 3) a relação que se estabelece entre público e informação sobre o terrorismo e a re-elaboração das noções coletivas.

O filme escolhido como modelo é classificado no gênero ação. O herói é um policial em busca de um terrorista que colocou uma bomba em um ônibus. Abaixo de uma determinada velocidade, ela explode. O terrorista pode controlar o que está acontecendo no interior do ônibus e o que pode ou não ser monitorado por meio de uma microcâmera instalada ao lado do motorista. Enganando o terrorista, o herói salva os passageiros e arma uma estratégia para capturar o vilão. No entanto, este se apercebe da armadilha, faz a heroína refém e a veste com explosivos. O herói, todavia, consegue arrastar o vilão para uma luta leal corpo a corpo, derrotando-o.

Podemos individualizar os elementos que caracterizam algumas das noções apresentadas pela mídia e interpretadas pelo espectador:

- a) o herói possui:
 - liderança/capacidade de encontrar soluções criativas para as dificuldades. Os reféns são resgatados em uma corrida entre o ônibus-bomba e um segundo veículo lançado à mesma velocidade, por meio de uma passarela. O herói e a heroína lançam-se do ônibus, deitando-se em uma prancha que impede o impacto com o solo e que, deslizando, reduz sua velocidade;

- abnegação/espírito de sacrifício: para salvar os passageiros, alvos inocentes do vilão, o herói põe a vida constantemente em risco e dispõe-se ao sacrifício em nome da lei, da ordem e da justiça;
- coragem/honra: ele busca o contato face-a-face com o vilão, para que a luta adquira características de um duelo leal e correto entre pares, um confronto de forças que revele o valor individual dos sujeitos;

b) o vilão, por sua vez, expressa características contrárias:

- é trapaceiro e utiliza-se de recursos 'proibidos' para alcançar seu objetivo. É o elemento que, na verdade, exige a presença do herói. Sua existência violenta e anti-social justifica a necessidade do uso das mesmas armas em resposta aos seus ataques;
- evita os perigos e atira primeiro, ou garante que o outro não atire. Há uma cena em que se apresentam o herói apontando uma arma para o vilão, a heroína amarrada e carregada de explosivos e o vilão com o detonador na mão. Caso o herói atire nele, ele deixará de segurar a mola que impede a explosão. Isso corresponde a um impasse/clímax do seguinte tipo: se for ferido mortalmente, haverá a explosão e a conseqüente morte do herói e da heroína;
- covardia/patologia mental: de fato, o vilão age fazendo reféns inconscientes do perigo, pessoas comuns que trabalham, vão à escola, têm família; substancialmente, as vítimas são a representação da realidade cotidiana da maioria dos espectadores. O vilão é patologizado, sua finalidade – obter um milhão de dólares pelo resgate dos reféns - transforma-se em causa dos seus atos, para os quais nunca existe uma justificativa plausível.

Quando a mensagem alcança o público, está carregada desses valores. Nada de novo, quando dizemos que ela apenas amplifica o que já é conhecido pelo público. Filmes de ação produzidos em Hollywood são marcados por valores ocidentais claramente identificáveis como descendentes dos princípios elaborados ao longo de um processo histórico que assumiu o nome de ‘modernização’. Entre os séculos XIII e XVIII, assistimos a algumas mudanças de mentalidade no ocidente, como resultado das novas práticas econômicas denominadas, em seu conjunto, mercantilismo; constitui-se uma nova entidade política e territorial – o Estado –, governada a princípio por reis, mas administrada por funcionários públicos e burocratas originários de um meio geralmente identificado como burguesia. É a partir destas mudanças que surge o mito do individualismo moderno e que, para que o Estado se transforme e possa exercer da melhor maneira suas tarefas, discutem-se as liberdades individuais, a função do direito e da justiça, enfim, o conjunto de valores éticos e morais que sustentam a convivência, até hoje, na sociedade ocidental. São os valores que o próprio Estado, como representante da sociedade, se encarrega de divulgar pela educação. Quem não age em conformidade com os padrões mínimos daquilo que aprendemos a nomear civilização é, por definição, um inimigo da sociedade.

Os meios de comunicação de massa representam, nesse sentido, um instrumento ideal de divulgação, amplificação e repetição desses princípios. O público é um receptor que, de acordo com suas origens sociais, nacionais e culturais e seu correspondente estágio de participação na ‘modernidade’, reconhece algumas características dos valores. Por exemplo: na

França, Inglaterra e Alemanha, os termos civilização e cultura adquirem sentidos diferentes, em razão da história de cada país, e será ainda maior a distância quanto menor for a relação existente com o Ocidente e seu conceito de modernidade. Alguns valores, porém, são bem anteriores ao aparecimento do mundo moderno: é o caso da honra, do duelo necessário para a solução do conflito, de uma certa visão cavalheiresca das relações sociais – uma persistência de valores ‘nobres’ que caracterizam o herói.

Se, de um lado, tudo isso chega ao público amplificado e, ao mesmo tempo, reduzido a um esquema de valores simplificados, de outro, o mesmo processo é visível em relação aos valores negativos, pois o vilão é caracterizado por uma série de negações: não-justo, não-honesto, não-honrado. É um esquema binário que revela os limites do que, em termos de uma mídia massificada, é chamado de ordem social. Quanto mais as personagens adquirem espessura, desdobramentos morais, menos o produto será compreendido pelo público, que é analisado em seus segmentos.

Há, nesse esquema de produção/recepção de uma mensagem ficcional de massa, a necessidade de uma produção estética: figurinos, fotografia, planos e seqüências formam um conjunto que deve ser analisado de acordo com o impacto que provoca no público. A escolha das cores, sons e luzes tem como finalidade a ambientação do filme não só ao roteiro, mas também à criação de expectativas do gênero, constituindo um dos principais elementos para a provocação de respostas emocionais no espectador. Trata-se, nesse sentido, do conjunto material desenhado pela mensagem, que tem qualidades estéticas em si, vertendo-se em efeitos sobre o público.

Existe, porém, um 'subjativismo estético' que apresenta, como elementos mediadores do objeto estético, o sentimento e a sensibilidade humanos, que traduzem e interpretam as categorias do belo, feio, sublime, trágico, cômico e grotesco. Uma das categorias predominantes no filme é a do sublime. Sublime é o fenômeno incontrolável da natureza, tanto quanto o comportamento humano – no caso do herói – de arriscar a vida pelas causas nobres. Efeitos especiais contínuos nos levam a identificar, nas explosões, incêndios e tiroteios, imagens moldadas em uma estética da guerra, com as implicações tecnológicas de luta humana para a dominação de efeitos incontroláveis, mesmo quando provocados por artefatos tecnológicos. A guerra, como confronto espetacular e tecnológico, entrelaça sua sorte com mitos românticos e futuristas que, em eterna luta, resgatam, na tecnologia destruidora, as forças incontroláveis da natureza e a limitada força humana. A estetização da guerra é caracterizada por incêndios, estrondos, batidas e muito sangue, o que estimula respostas emocionais profundas e dionisiacas, ou seja, ligadas aos instintos, ao ritual catártico. No filme, tudo isso está presente: como em um ritual sangrento, a catarse se realiza com a luta purificadora, em que somente a morte é pacificadora, em nome dos valores nobres da ordem corrente.

A situação se complica quando os valores éticos que permitem a sobrevivência e manutenção do Estado e do sistema de Estados, gerados ao longo da História, são questionados, obviamente visando um determinado público, indo ao seu encontro. É o caso do seriado *Star Trek* (Jornada nas Estrelas), no ar desde 1962 que, ao longo das décadas constituiu um espelho massificado dos medos e anseios da sociedade norte-americana, e nos últimos anos pautou o

terrorismo. No episódio *Insurreccional* (episódio especial da série *Star Trek - Next generation*), o andróide Data revela à população de um planeta a existência de postos avançados secretos da Federação dos planetas unidos – secretos porque a população não alcançou o nível de tecnologia suficiente para pertencer à própria Federação, uma espécie de ALCA intergaláctica. Com esse ato de interferência, ele viola a regra número um da federação e é afastado. Mas o capitão da nave estelar *Enterprise*, Picard, descobre que a sabotagem de Data se deve a um complô no qual a própria Federação está envolvida. A população será obrigada a uma migração étnica, e o planeta, explorado por seu recurso principal – a eterna juventude. Picard não consegue ser ouvido pela cúpula da Federação e, simplesmente, abandona o uniforme para se tornar um guerrilheiro da resistência armada do planeta, um terrorista contra o sistema. No final, apesar de ter encontrado o amor, reassume seu posto para resolver os problemas da Federação de maneira ‘legal’.

Em um episódio de um dos ‘filhotes’ do seriado original, *Deep Space Nine*, o capitão da estação espacial encontra a célula de uma rede terrorista interplanetária que se autodenomina *maquis* – o nome dos resistentes franceses contra o nazismo na segunda guerra mundial. Suas táticas, devido à clandestinidade das ações e à escassa disponibilidade de recursos, eram marcadamente terroristas. No seriado, em nome de interesses superiores declarados pela Federação, o próprio capitão se recusa a acatar a ordem de exterminar os *maquis*. Não bastasse isso, ainda se declara partidário dos terroristas, por julgar que os líderes da Federação não estavam em contato com a realidade dos planetas, o que o leva a acreditar na falta de conflitos declarados como a concretização da paz.



O terrorismo, nesses casos, é elaborado de maneira ambígua no plano da ficção cinematográfica ou televisiva: legitima-se como a única defesa possível contra o detentor do monopólio da força, o Estado/Federação, conforme a definição de Hobbes. É pelo terrorismo e a guerrilha que se devolvem ao público as matrizes dos valores ocidentais: justiça, liberdade e honestidade.

Como tudo isso se transforma quando não se trata mais de ficção, mas de informação? Como trabalhar (digerir, analisar) tudo isso, quando a ficção se transforma em informação?

Em 11 de Setembro de 2001, o novo milênio oferece ao mundo o seu rosto, deixando imagens/ícones destinadas a marcá-lo: as torres gêmeas do WTC, em Nova Iorque, são derrubadas pelo choque de dois aviões comerciais pilotados por terroristas fundamentalistas islâmicos. O Pentágono também é atingido por um terceiro avião. Um quarto avião desaparece misteriosamente na Pensilvânia. Fontes oficiais afirmam que rumava para um novo alvo. As câmeras captaram as cenas e o mundo teve o 'privilégio' de observar, ao vivo e em cores, todas as fases da destruição. Na frente da telinha, um público unificado pela rede de informação global da CNN assiste a uma narrativa cronológica do desastre, participando das ações. Nesse momento, interpreta e identifica, ajudado pela mídia, os elementos já conhecidos de tantos filmes. Depara com vítimas: gente comum, trabalhadores, ricos e pobres, inocentes; com heróis: os bombeiros que, de maneira corajosa e abnegada arriscaram – e perderam – suas vidas; com vilões: fanáticos cuja finalidade é confundida com as causas – destruir os símbolos do império ocidental, suas representações comercial e militar.

Depois de analisados os acontecimentos, infere-se que os valores em jogo são os ocidentais. Reconhecemos as perdas materiais e humanas e a covardia do ato porque é contrário aos princípios que sustentam o Ocidente, à legalidade e à justiça. As cenas das torres gêmeas explodindo, queimando e ruindo são esteticamente sublimes, pois produzem reações fisiológicas no observador, um efeito catártico, resgatando os sentidos. São espetaculares; por isso, repetem-se *ad nauseam*. O Pentágono também queima, mas a destruição é menor; não é sublime, é uma destruição percebida como material. Não possui caráter estético suficiente para se estabelecer como ícone, para hipnotizar e enfeitar o público, que assiste a um verdadeiro *reality show* com efeitos especiais. Quanto ao quarto avião, não mereceu mais do que poucas tomadas a distância; talvez tenha sido abatido pela própria força aérea dos EUA e, naquele momento, não fosse estratégico como questionamento das operações de defesa. As torres do WTC constituíram foco da atenção em decorrência de seu papel estético e simbólico de valores que indicam (ou revelam) ser o desfecho seguinte aos acontecimentos um confronto entre civilizações.

O mundo muçulmano realiza, ao longo dos séculos, uma forma particular de globalização, que unifica lingüística e religiosamente uma ampla parcela do mundo. Os valores que fundamentam sua existência não são resultado do processo histórico que, no Ocidente, levou à formação da entidade Estado, da economia capitalista e da secularização, como processo de dessacralização do real. Um mundo que, durante a fase de expansão imperialista ocidental do século XIX, é forçado a adaptar-se ao modelo do Ocidente. É um mundo de natureza dúplice, com valores e projeto de modernidade que se caracterizam pelo domínio de recursos e processos produtivos e

pela impossibilidade de as populações usufruírem esses recursos e processos. Esta exclusão se apóia em normas e tradições que se mantêm, apesar da descolonização ao longo do século XX. No entanto, a mídia ocidental é desafiada a atrair um público que se identifique esteticamente com um sistema capitalista que dele precisa. A mídia ocidental, nesse contexto, tem como base a manutenção do sistema, o que se consolida com a utilização da força legitimada em um processo catártico de guerra/espetáculo. Dessa forma, a mídia gera, no processo informativo, uma simplificação ficcional dos personagens envolvidos.

Divide-se o mundo, então, entre:

- heróis: carregam os valores de liberdade/coragem/justiça e, *last but not least*, honra. Pertencem às legítimas forças da ordem – exército/bombeiros/agentes federais/agentes secretos;
- vilões: agem de maneira covarde, carregam valores negativos – como o fanatismo – tratados como patologias: portanto sem justificativa plausível para explicar os atos. Nessa linha, vale a pena lembrar da fuga rocambolesca do Mullah Omar, líder do Talibã: o exército da maior potência militar não consegue pegá-lo, ele foge ‘a cavalo’ de uma moto pelas montanhas do Afeganistão. Enquanto isso, um exército de James Bonds potenciais, das poltronas de suas casas, não conhece as origens do conflito entre o mundo árabe e o israelense. O espetáculo destrói a história para estetizar a informação, garantindo a audiência e a manutenção das noções positivas de globalização, entendida como ato ‘civilizatório’ e de diferenciação da barbárie. Como afirma Guy Debord (1996): “Através da destruição da história, o próprio acontecimento contemporâneo se afasta imediatamente para uma distância fabulosa, entre seus

relatos não verificáveis e suas estatísticas incontroláveis, suas explicações inverossímeis e seus raciocínios indefensáveis”.

Com este ato, a mídia seleciona discursos e ícones que oferecem a estetização da guerra. Somente a história pode garantir que a perspectiva escolhida pela mídia possa mudar, como já aconteceu no passado, no Congo, no Viet-Nam e em tantos lugares do mundo onde o Ocidente aprendeu a reconhecer as feições de uma vilania que talvez resida muito mais em seu âmago do que se possa imaginar.

Referências bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. *As estratégias fatais*. Lisboa: Estampa, 1990.

BLISSETT, Luther. *Guerrilha Psíquica*. São Paulo: Conrad, 2001.

CASTELLS, Manuel. *Fim de Milênio – A era da informação: economia, sociedade e cultura*. v. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

CHAMBERS, Ian. *Migrancy, culture, identity*. London: Routledge, 1994.

DEBORD, Guy. *La società dello spettacolo*. Milano: Sugar Co. 1990.

DEFLEUR, Melvin L.; BALL-ROKEACH, Sandra. *Teorias da comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *As formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GABLER, Neal. *Vida: o filme. Como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HALL, Stuart *et al.* *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, 1980.

HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro; Record, 2001.



- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro; Graal, 1995.
- KLEIN, Naomi. *Sem Logo. A tirania das marcas em um planeta vendido*. Rio de Janeiro; Record, 2002.
- NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo; Companhia das Letras, 1997.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo; Brasiliense, 1994.
- SANCHEZ-VASQUEZ, Adolfo. *Convite à Estética*. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 1999.
- TEIXEIRA, J. Coelho Neto. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo; Perspectiva, 1999.
- VIRILIO, Paul. *Guerre et cinema. Logistique de la perception*. Paris; Cahiers du Cinema, 1984.
- WHITEFIELD, Stephen E. & RODDEMBERRY, Gene. *Star Trek - The making of the TV series*. London; Titan, 1991.

