

Desejo de Matar: a Cultura das Armas como arma cultural*Death Wish: the Gun Culture as a cultural weapon*Paulo Morganti Alcaraz,¹ ESTÁCIO**Resumo**

A primeira metade da década de 1970 é marcada por uma sucessão de crises políticas e econômicas nos Estados Unidos. Essa conjuntura vem favorecer a Nova Direita, uma vertente mais radical do conservadorismo norte-americano, que busca se consolidar por meio de uma retórica inflamada, fortemente atravessada pela ética individualista, o moralismo e a religião. Lançado em 1974, o filme *Desejo de Matar*, estrelado por Charles Bronson, assimila os valores e as ideias dessa corrente, constituindo-se como uma espécie de precursor do ultraconservadorismo que irá caracterizar a cultura política da Era Reagan, uma década depois. Esse trabalho tenta rastrear, por meio da análise da produção, da circulação e da recepção do filme, em articulação com seu contexto histórico, o caminho percorrido pela Cultura das Armas na sociedade estadunidense até seu estabelecimento definitivo, sua disseminação e sua assimilação em países como o Brasil.

Palavras-chave: Cultura das armas; Ultraconservadorismo; Cinema.

Abstract

The first half of the 1970's is marked by a series of political and economic crisis in the United States. This situation benefits the New Right, a more radical branch of American conservatism that seeks to consolidate itself through an inflammatory rhetoric strongly influenced by individualistic ethics, moralism, and religion. Released in 1974, the *Death Wish* movie, starring Charles Bronson, assimilates this current's values and ideas, serving as a precursor to the ultra-conservatism that would characterize the political culture of the Reagan Era the next decade. This work aims to trace, through the analysis of the movie's production, circulation and reception, in conjunction with its historical context, the path taken by the Gun Culture in American society until its definitive establishment, its dissemination and its assimilation in countries like Brazil.

Keywords: Gun culture; Ultra-conservatism; Cinema.

Introdução

Em meio aos escombros da Segunda Guerra Mundial e à memória recente da crise pós-1929, os dois países mais identificados com as práticas liberais, a Inglaterra e os Estados Unidos, não ofereceram terreno fértil para as ideias neoliberais que vinham sendo gestadas na Europa. Com o avanço das ideias *keynesianas*, iniciava-se o que Hobsbawm (1995) ou Judt (2008) chamaram de “era de ouro”, ou “era da prosperidade” do capitalismo. Apesar das diferenças entre a experiência europeia (ocidental) e estadunidense, em ambos os lados do

¹ Bacharelado em História na Universidade Estácio de Sá. Contato: pauloalcaraz@gmail.com.

Atlântico houve crescimento no PIB, incremento na indústria e comércio, melhorias na infraestrutura, pleno emprego e aumento nos salários e nos investimentos públicos (saúde, habitação, previdência). As três décadas que sucederam a Segunda Guerra Mundial permitiram às classes trabalhadoras desses países experimentarem uma sensação de estabilidade e conforto material inauditas na história do sistema capitalista. Em *A Corrosão do Caráter* (1999), Sennett apresenta o exemplo de Enrico, um humilde pai de família, faxineiro, que ao longo de toda uma vida de trabalho conseguiu comprar uma casa em um bairro de classe média e ainda pagar a faculdade de seus dois filhos. Mesmo no Brasil, durante o surto desenvolvimentista dos anos JK, verificou-se um grande aporte de investimentos, principalmente no processo de industrialização e no incremento da infraestrutura, e um crescimento econômico na ordem de até 7,9% ao ano (Giambiagi, 2011, p. 26), ainda que ao custo de um aumento no endividamento externo e na inflação.

As ideias neoliberais mantiveram-se incubadas, aguardando a formação de um ecossistema propício para seu desenvolvimento. O ambiente começa a se mostrar mais favorável com a ocorrência de “vários eventos associados à crise do dólar no início da década de 1970, como a flutuação das taxas de câmbio ou as políticas adotadas durante as ditaduras então vigentes na América Latina” (Duménil; Levy, 2014, p. 17). Harvey também aponta um enfraquecimento das economias que viviam sob as políticas de bem-estar social:

O desemprego e a inflação se ampliavam em toda parte, desencadeando uma fase global de "estagflação" que duraria por boa parte dos anos 1970. Surgiram crises fiscais de vários Estados (a Grã-Bretanha, por exemplo, teve de ser salva com recursos do FMI em 1975-76). enquanto as receitas de impostos caíam acentuadamente e os gastos sociais disparavam. As políticas keynesianas já não funcionavam (Harvey, 2014, p. 21).

No final da década de 1970, com os governos Reagan e Thatcher, tem início um processo de desmonte das políticas identificadas com o estado de bem-estar ou a social-democracia. Verifica-se, nos dois países, uma violenta investida contra a organização sindical, ao mesmo tempo em que se observa a ascensão de grupos identificados com o mercado financeiro:

Esses governos conservadores questionaram profundamente a regulação keynesiana macroeconômica, a propriedade pública das empresas, o sistema fiscal progressivo, a proteção social, o enquadramento do setor privado por regulamentações estritas, especialmente em matéria de direito trabalhista e representação dos assalariados. A política de demanda destinada a sustentar o crescimento e realizar o pleno emprego foi o principal alvo desses governos, para os quais a inflação se tornou o problema prioritário (Dardot; Laval, 2016, p. 205).

No decorrer dos anos de 1980/90, as práticas e o pensamento neoliberal se espalharam para outros países, às vezes de maneira coercitiva (por meio das recomendações do Consenso de Washington), incentivando as privatizações e a livre circulação de capitais internacionais, enquanto preconizava a diminuição do papel do Estado, não só na economia, mas também no mercado de trabalho e nas políticas relacionadas com o bem-estar social.

Dardot e Laval lembram que o neoliberalismo não é apenas uma ordem de reprodução material, mas também social, “um sistema normativo que ampliou sua influência ao mundo inteiro, estendendo a lógica do capital a todas as relações sociais e a todas as esferas da vida” (2016, p. 9). Sob essa perspectiva, o sistema produziria uma *subjetivação neoliberal*, atuando sobre o comportamento dos indivíduos e estimulando o individualismo, a concorrência, o egoísmo e a negação dos laços solidariedade:

O neoliberalismo não destrói apenas regras, instituições, direitos. Ele também produz certos tipos de relações sociais, certas maneiras de viver, certas subjetividades. Em outras palavras, com o neoliberalismo, o que está em jogo é nada mais nada menos que a forma de nossa existência, isto é, a forma como somos levados a nos comportar, a nos relacionar com os outros e com nós mesmos. O neoliberalismo define certa norma de vida nas sociedades ocidentais e, para além dela, em todas as sociedades que as seguem no caminho da ‘modernidade’. Essa norma impõe a cada um de nós que vivamos num universo de competição generalizada, intima os assalariados e as populações a entrar em luta econômica uns contra os outros, ordena as relações sociais segundo o modelo do mercado, obriga a justificar desigualdades cada vez mais profundas, muda até o indivíduo, que é instado a conceber a si mesmo e a comportar-se como uma empresa. Há quase um terço de século, essa norma de vida rege as políticas públicas, comanda as relações econômicas mundiais, transforma a sociedade, remodela a subjetividade (Dardot; Laval, 2016, p. 16-17).

A concepção do neoliberalismo como um agente transformador do caráter individual, moldando os sujeitos na esfera pessoal e profissional é uma das chaves para se tentar responder a uma pergunta que tanto Dardot e Laval quanto Harvey formulam, com alguma variação:

Este é o ponto principal da questão: como é que, apesar das consequências catastróficas a que nos conduziram as políticas neoliberais, essas políticas são cada vez mais ativas, a ponto de afundar os Estados e as sociedades em crises políticas e retrocessos sociais cada vez mais graves? Como é que, há mais de trinta anos, essas mesmas políticas vêm se desenvolvendo e se aprofundando, sem encontrar resistências suficientemente substanciais para colocá-las em xeque? (Dardot; Laval, 2016, p. 16).

Harvey argumenta que uma gradual *construção do consentimento* ao longo das últimas quatro décadas nos levou a aquiescer a esse estado geral das coisas, e identifica alguns dos veículos que ajudaram a viabilizar essa construção:

Como então, se gerou suficiente consentimento popular para legitimar a virada neoliberal? Os canais por meio dos quais se fez isso foram diversificados. Fortes influências ideológicas que circularam nas corporações e nos meios de comunicação e nas numerosas instituições que constituem a sociedade civil – universidades, escolas, Igrejas e associações profissionais (Harvey, 2014, p. 48-49).

Os anos 1970 – Desejo de Matar

Os conturbados anos 1970 constituíram terreno favorável a essa construção do consentimento: em 1971, o governo Nixon adotou o sistema de câmbio flutuante, decretando o fim do sistema de taxas fixas vigente desde o acordo de Bretton Woods, que tornara o dólar a âncora do sistema monetário internacional. Como resultado, houve inflação e desvalorização generalizada das moedas, tanto do próprio dólar quanto na Europa. Dois anos depois, na esteira da Guerra do Yom Kippur, as nações produtoras de petróleo do Oriente Médio, organizadas em torno da OPEP, elevaram o preço do barril, deflagrando um processo de déficit de oferta:

Até então, o preço do combustível importado tinha valor fixo, em dólar. Portanto, taxas de câmbio flutuantes e aumentos nos preços do petróleo introduziram um fator de incerteza sem precedentes. Enquanto preços e salários haviam subido constantemente, embora com moderação, ao longo das duas décadas anteriores - custo aceitável para harmonia social numa era de rápido crescimento -, a inflação monetária agora decolava (Judt, 2008, p. 601).

Nos Estados Unidos, a confiança no governo, já bastante abalada pela recessão econômica, o fim do pleno emprego e do salário real elevado, é posta em xeque com o escândalo de Watergate e o fracasso na Guerra do Vietnã. Hobsbawm observa que a história dessa época “é a de um mundo que perdeu suas referências e resvalou para a instabilidade e a crise” (Hobsbawm, 1995, p. 393). Em meio à corrosão do estado de bem-estar social e à insatisfação generalizada, vai se criando um clima discursivo propício para a disseminação das ideias conservadoras. O cinema foi uma das arenas onde o discurso conservador operou de modo mais persuasivo, colaborando decisivamente para a construção do consentimento. Nesse sentido, um dos filmes mais representativos do período foi *Desejo de Matar* (1974), estrelado por Charles Bronson.

Kellner (2001) e Jeffords (1994) demonstraram como o cinema estadunidense dos anos de 1980 refletiu a ideologia conservadora dos anos Reagan, época em que o neoliberalismo experimentava sua vertiginosa ascensão rumo à hegemonia. Dentro desse contexto, Silva (2011) considera que a série *Rambo*, protagonizada por Sylvester Stallone, seria a expressão fílmica mais representativa do período. Acredito que, ao recuarmos uma década, encontraremos no cinema *blockbuster* dos anos 1970 o momento de eclosão do *ovo da serpente* (lembrando aqui o *Júlio César* de Shakespeare, um clássico exemplo de obra sobre retórica e persuasão) dessa *virada* reacionária. Esse trabalho parte do pressuposto de que Paul Kersey, o protagonista de *Desejo de Matar*, apresenta esse *ethos* ultraconservador em seu momento de constituição, uma espécie de *pré-Rambo*.

Kersey é um arquiteto novaiorquino de meia-idade, um liberal (no sentido estadunidense da palavra, mais próximo do que chamaríamos progressista), pacifista que foi à Guerra da Coreia, mas atuou no Corpo Médico, na condição de objetor de consciência. Em uma reviravolta abrupta, ele acaba por se tornar um vigilante armado que sai matando criminosos pelas ruas, após a polícia se demonstrar incapaz de prender os três homens que invadiram seu apartamento, violentando sua filha e assassinando sua esposa.

Na época de seu lançamento, há exatos cinquenta anos, *Desejo de Matar* suscitou um amplo debate na imprensa, ao explorar a questão do vigilantismo sob um novo prisma. A abordagem violenta dos temas da justiça pelas próprias mãos ou a vingança já não eram novidade no cinema. Filmes contemporâneos de *Desejo de Matar*, como a série *Dirty Harry*, com Clint Eastwood, mostravam um policial que, não raro, ignorava o devido processo legal e eliminava os criminosos por conta própria. No gênero *western* também era bastante comum o tema do homem solitário que ia à forra após ter seus familiares assassinados. O incômodo causado por *Desejo de Matar* decorria do fato de seu protagonista não ser um policial, mas um sujeito comum, e mais que isso, um pacifista. A ambientação também parecia ser um elemento de perturbação: no lugar dos *saloons* e das pradarias do Velho Oeste de cem anos antes, as ruas da Nova York contemporânea. Esses elementos pareciam aproximar a violência da realidade das audiências, mexendo com sua sensibilidade e causando um desconforto que não passou despercebido ao radar da imprensa. O *New York Times* dedicaria não apenas uma, mas três matérias à análise do fenômeno. Um dia após o lançamento do filme, Vincent Canby, o principal crítico de cinema do jornal, escreveu uma análise nada elogiosa, chamando-o de “a bird-brained movie to cheer the Hearts of the far-right wing” (Canby, 1974, p. 27). Para a maior parte da crítica, a percepção de que o filme estava alinhado ao pensamento conservador foi imediata. Canby sentiu a necessidade de retomar *Desejo de Matar* em um artigo mais

aprofundado, analítico, publicado dez dias depois, onde acusava o filme de explorar de forma irresponsável os temores da população, e de quebra revelava um pouco da reação da plateia:

If you allow your wits to take flight, it's difficult not to respond with the kind of lunatics cheers that rocked the Loew's Astor Plaza When I was there the Other Evening. At one point a man behind me shouted with delight: 'That'll teach the mothers!' (Canby, 1974, p. 4).²

Cerca de quarenta dias após o seu lançamento, *Desejo de Matar* continuava atraindo um público considerável às salas de cinema. Diante desse persistente sucesso, o *New York Times* enviou uma repórter para acompanhar uma sessão e depois entrevistar o público que saía do cinema, a fim de entender o apelo do filme. Ao longo da projeção, a jornalista captou a reação ruidosa da audiência:

The moviegoers, who pay \$4 to see 'Death Wish', don't just sit there in their seats calmly munching popcorn. They applaud and cheer wildly whenever Charles Bronson, playing a wooden-face, once liberal-minded architect named Paul Kersey, dispatches a mugger with his trusty pistol. (Klemesrud, 1974, p. 8).³

Após entrevistar trinta pessoas na saída do cinema, a jornalista contabilizou apenas quatro opiniões desfavoráveis ao filme. A maioria havia aprovado, principalmente devido à presença do astro, Charles Bronson, sem se importar muito com as implicações éticas e morais do roteiro:

I go to see Bronson, and not so Much for the story (...) 'His movies are pretty Much the same, but what I like to watch is how he portrays his characters. He's kind of rough and rugged, an individualist. He does things his way' (Klemesrud, 1974, p. 9).⁴

Ainda que a própria repórter admita ter se deixado levar pelo momento e acompanhado a plateia nos aplausos, é curioso notar como o título da matéria, "*What Do They See in 'Death Wish'?*", estabelece uma linha divisória entre ela (e provavelmente, também, os leitores do jornal) e o público de *Desejo de Matar*, como se o uso do Eles, de uma forma um tanto elitista, demarcasse a alteridade entre os grupos.

² "Se você deixar de lado a sua inteligência, não será difícil acompanhar o entusiasmo lunático que movimentou o Astor Plaza Loew quando eu estava lá na outra noite. Em um determinado momento, um homem atrás de mim berrou, com prazer: 'Isso vai ensinar os filhos da puta!'"

³ "O público que paga \$4 para ver 'Desejo de Matar' não senta calmamente em suas poltronas mastigando pipoca. Eles aplaudem e torcem de forma selvagem ao ver Charles Bronson, com sua cara de madeira, interpretando Paul Kersey, um arquiteto que abandona sua índole progressista e passa a despachar ladrões com o seu confiável revólver calibre .32."

⁴ "Eu venho para ver Bronson, e nem tanto pela história (...) Seus filmes são quase sempre os mesmos, mas o que eu gosto de ver é como ele representa os seus personagens. Ele é um tipo durão, um individualista. Ele faz as coisas do seu jeito."

No Brasil, onde o filme estreou cinco meses depois, a recepção foi bastante parecida entre os principais críticos do país. Rubens Ewald Filho manifesta preocupação com a solução proposta pelo roteiro, do cidadão que toma a justiça pelas próprias mãos: “Já imaginaram o que aconteceria em São Paulo se cada cidadão resolvesse seguir o exemplo de Charles Bronson neste filme? Assim, a tese apresentada nos parece perigosa e um tanto fascistoíde” (Ewald Filho, 1975, p. 10). O termo *fascistoíde* também é utilizado por Paulo Francis para se referir ao filme, em uma curta nota na edição 275 do *Pasquim*, em outubro de 1974.

Com relação à recepção do filme no Brasil, há uma história que precisa ser mencionada, principalmente devido ao seu caráter anedótico. Um dos postulados dos *Estudos Culturais* desenvolvidos pela Escola de Birmingham afirma que um texto não é aceito de forma passiva pela plateia ou pelos leitores, que interpretam e fundamentam outros significados a partir das suas experiências individuais e culturais, podendo acatar ou resistir às ideias e valores ali expostos. Uma das preocupações manifestadas pelos críticos dos jornais analisados era a de que *Desejo de Matar* pudesse motivar a ação de vigilantes, eventualmente inspirados pelo personagem de Bronson. No dia 11 de janeiro de 1975, a capa da *Folha de São Paulo* estampava a manchete “Três horas de desespero”. A matéria descrevia os momentos de tensão vividos por uma família que teve seu apartamento invadido por quatro homens armados na região central de São Paulo. Após uma tentativa frustrada de assalto, o grupo manteve uma mulher, uma menina de três anos e um rapaz como reféns. Seguiu-se um tenso cerco policial, ao fim do qual os homens se renderam e terminaram presos. Em um depoimento preliminar, o jovem que engendrou o crime declarou: “Eu planejei tudo ontem quando vi o filme ‘*Desejo Matar*’ no Cine Regina” (Folha de São Paulo, 11/01/1975). Em vez de confirmar os temores da crítica e imitar as atividades vigilantes do protagonista do filme, ele reelaborou a obra sob o viés oposto.

Articuladas em seu contexto histórico, as condições de produção e distribuição de *Desejo de Matar* permitem que se estabeleçam alguns nexos pertinentes. Os Estados Unidos atravessaram um período de recessão econômica na primeira metade dos anos 1970. Sintomaticamente, no mês em que *Desejo de Matar* estreou no cinema (julho de 1974), teve início uma escalada na taxa de desemprego que iria perdurar por um ano, partindo de 5,5% e atingindo 9% em maio de 1975, conforme dados do Departamento de Estatísticas do Trabalho dos EUA⁵. No terceiro semestre de 1974, a inflação atingiria 12,8%, o maior patamar desde a breve alta ocorrida em 1946, quando o governo Truman pôs fim ao tabelamento de preços

⁵ No original: U.S. Bureau of Labor Statistics: https://data.bls.gov/timeseries/LNS14000000?years_option=all_years

exercido durante a Segunda Guerra, e o índice alcançara 20% (Rouse, 2021). Com a crise econômica, instaurou-se, de fato, um clima de instabilidade social em algumas cidades dos Estados Unidos, particularmente em metrópoles, como Nova York. Verificou-se, objetivamente, um aumento nas taxas de homicídios na cidade: dez anos antes, em 1964, foram cometidos 636 assassinatos; já em 1974, o número saltara para 1554, mais de quatro pessoas assassinadas por dia (Mitchell, 2008). De acordo com o CDC, o Centro Norte-Americano Para Prevenção de Desastres e Doenças, revela que, em números relativos (assassinatos cometidos com armas de fogo por grupo de 100.000 pessoas), o ano de 1974 foi o mais violento no período compreendido entre 1968 e 2021, em todo o país.⁶

O filme inicia com Kersey retornando à cidade após duas semanas de férias no Havaí com sua esposa. De volta ao trabalho, um colega de escritório o atualiza a respeito das estatísticas da violência urbana durante sua ausência, relatando que houve 15 assassinatos na primeira semana e 21 na segunda. Por mais chocantes que pudessem parecer, os números da ficção eram ainda menores do que aqueles oferecidos pela realidade. Mas, a julgar pela recepção crítica, não eram os números o maior problema, e sim a forma como a violência era retratada em *Desejo de Matar*. Roger Ebert, possivelmente o mais popular crítico de cinema estadunidense, observou que a Nova York filmada pelas lentes do diretor Michael Winner parecia saída das páginas de um romance distópico:

This doesn't look like 1974, but like one of those bloody future cities in science-fiction novels about anarchy in the twenty-first century. Literally every shadow holds a mugger; every subway train harbors a killer; the park is a breeding ground for crime. Urban paranoia is one thing, but 'Death Wish' is another. If there were really that many muggers in New York, Bronson could hardly have survived long enough to father a daughter (Ebert, 1975).⁷

Na sua clássica *Apologia da História*, Marc Bloch lembrava de um velho provérbio árabe: “Os homens se parecem mais com sua época do que com seus pais” (Bloch, 2002, p. 60). O cinema, como qualquer representação artística, é o resultado do tempo em que foi produzido, refletindo a realidade social do mundo que a concebeu. Tentar entender o modo pelo qual *Desejo de Matar* e o mundo que o produziu se retroalimentam é um dos desafios colocados pela perspectiva dialética. De que modo as condições materiais daquele contexto

⁶ <https://www.pewresearch.org/short-reads/2023/04/26/what-the-data-says-about-gun-deaths-in-the-u-s/>

⁷ “Isso não se parece com 1974, mas com um daqueles romances de ficção científica futuristas projetando anarquia no século XXI. Literalmente, cada sombra traz um ladrão; cada vagão do metrô abriga um assassino. O parque é uma estufa do crime. Paranoia urbana é uma coisa, mas ‘*Desejo de Matar*’ é outra. Se realmente houvesse tantos bandidos em Nova York, Bronson dificilmente teria sobrevivido o suficiente para criar uma filha.”

acabaram se traduzindo em cinema? Um dos momentos mais significativos do filme, não apenas para que se possa compreender melhor o seu contexto, mas também para uma análise dos desdobramentos históricos posteriores, ocorre pouco depois que a família de Kersey é atacada. Ainda lidando com o luto recente e digerindo a ineficiência da polícia em encontrar os responsáveis, o arquiteto precisa viajar ao Arizona para atender um cliente, um rico fazendeiro que pretende investir em um empreendimento imobiliário de grande porte. Ames Jainchil é uma representação estereotipada do *cowboy* urbano, com direito a chapéu, sotaque carregado e modos expansivos. Ele acompanha Kersey em vários momentos, ao longo de sua estadia em Tucson. Duas sequências, no entanto, chamam a atenção: na primeira, a dupla visita uma cidade cenográfica reproduzindo o Velho Oeste, e assiste a uma representação com atores simulando uma troca de tiros entre um xerife e bandidos. A plateia aplaude, entusiasmada, enquanto Kersey parece um tanto incomodado com a demonstração de violência. A segunda sequência situa os dois personagens em um estande de um clube de tiro, onde Jainchil sintetiza a relação entre os cidadãos locais e as armas:

This is gun country. Can't even own a handgun in New York City. Out here, I hardly know a man that doesn't own one. And I'll tell you something, unlike your city, we can walk our streets and through our parks at night and feel safe. Muggers operating out here, they'd just plain get their asses blown off (Desejo de matar, 1974).⁸

No momento da despedida, no aeroporto, o empresário presenteia Kersey com um pacote, um revólver *Colt* calibre 32. É munido desse revólver que o personagem de Bronson dará início às suas atividades como vigilante. Em contraste com a Nova York liberal dominada pelo crime, onde um Estado paralisado nada pode fazer para defender o cidadão, emerge o conservador Arizona, apontando a solução para o problema da violência urbana: é o indivíduo que deve resolver o problema da criminalidade, reclamando para si o monopólio da violência, como nos velhos filmes de faroeste.

A Cultura da Mídia e a Cultura das Armas

O cinema está inserido no campo da “cultura da mídia”, o conjunto das produções da indústria cultural, compreendidas em seu modo de produção e distribuição. Os filmes são uma poderosa ferramenta de dominação ideológica, que “ajudam a reiterar as relações vigentes de poder, ao mesmo tempo que fornecem instrumental para a construção de identidades e

⁸ “Essa é uma terra de armas. Em Nova York você nem podem carregar uma arma! Aqui, eu não conheço um homem sequer que não tenha uma arma. E eu vou te dizer uma coisa, ao contrário da tua cidade, nós podemos caminhar por nossas ruas e parques à noite e nos sentimos seguros. Se os bandidos quisessem agir por aqui teriam seus traseiros estourados.”

fortalecimento, resistência e luta” (Kellner, 2001, p. 10). Isso soa ainda mais verdadeiro no caso de títulos controversos como *Desejo de Matar*, uma espécie de ágora do discurso conservador. Disposto a atingir corações e mentes da forma mais direta possível, o roteiro lança mão de um aparato discursivo pouco elaborado e bastante acessível a um público mais amplo. Em determinado momento, ao fazer a defesa do uso das armas, Jainchil repete o chavão já gasto de que “um revólver é apenas uma ferramenta, como um martelo ou um machado”. Kellner prossegue em seu raciocínio, afirmando que

A cultura da mídia é um terreno de disputa no qual grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais lutam pelo domínio, e que os indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia (Kellner, 2001, p. 11).

A posição que *Desejo de Matar* ocupa nessa arena de discussão parece bastante demarcada: o filme usa a cultura das armas como arma cultural. Ainda que a recepção crítica tenha sido majoritariamente desfavorável, a crítica de Canby e a reportagem de Klemesrud, como referido anteriormente, destacavam as reações entusiasmadas da plateia a cada vez que o taciturno Bronson eliminava um criminoso. Some-se a isso o fato de que o filme arrecadou 22 milhões de dólares apenas no mercado estadunidense, constituindo-se na 20ª maior bilheteria do ano.⁹ Considerando que Charles Bronson gozava de maior popularidade fora de seu país, se houvesse acesso aos dados da bilheteria em âmbito mundial, a dimensão desse sucesso com certeza seria bem maior. Também não se deve esquecer que o filme gerou quatro continuações nas duas décadas seguintes. Todos esses indícios apontam para uma razoável aceitação popular das ideias e valores ali difundidos. De maneira geral, crítica especializada e público se posicionaram em lados opostos nesse terreno de disputa.

O cinema norte-americano nasce intimamente vinculado às armas e à violência. Um dos primeiros exemplares do gênero faroeste da história, *The Great Train Robbery*, dirigido em 1903 por Edwin Porter para a empresa de Thomas Edison, terminava com uma cena, hoje considerada icônica, em que um dos personagens mirava e disparava seu revólver em direção à plateia. O que diferencia um filme como *Desejo de Matar* dos clássicos *bang bang* é a sua intenção explícita em fomentar o debate sobre uso de armas pela sociedade civil, influenciando as pessoas justamente em um período em que se verificava uma acentuada ascensão das forças conservadoras.

Em sua tese de doutorado sobre o cinema de horror na Era Reagan, Rodrigo Candido da Silva nos oferece um histórico abrangente do pensamento conservador norte-americano a

⁹ <https://www.the-numbers.com/market/1974/top-grossing-movies>

partir dos anos 1950. Um levantamento dessa natureza nos ajuda, de cara, a desfazer o mito de que as forças conservadoras constituem um corpo monolítico que age e pensa em uníssono. Elas são atravessadas por divisões e conflitos internos, que se modificam através do tempo. O historiador Kevin Mattson dividiu esses grupos em “Velha Direita, Neoconservadorismo, Nova Direita e Direita Pós-Moderna” (Silva, 2011, p. 32). A chamada Nova Direita emerge em fins dos anos 1960, mas vai se consolidar no contexto da década de 1970, apresentando-se como uma força política mais radical e mais influente que suas predecessoras:

(...) muitas das ideias que já vinham sendo difundidas pelas diversas correntes conservadoras, somadas a outras correntes que emergiam na década de 1970, passaram a obter maior adesão, incorporação ao debate político em diversos âmbitos e seriam também vistas como possíveis respostas aos problemas do país, principalmente no que tange a algumas forças populares em ascensão no interior desse espectro político, como é o caso de uma direita evangélica impulsionada, sobretudo, pelo Televangelismo, que se utilizava da televisão para arrebatar fiéis e seguidores (Silva, 2011, p. 49).

A Nova Direita organizou o seu discurso como um contraponto radical (e populista) a uma série de elementos considerados nocivos à sociedade dos EUA. A oposição mais virulenta era em relação às políticas progressistas dos liberais, cuja leniência teria permitido que o país caísse em um estado de crise econômica, com inflação, desemprego e aumento desenfreado da violência. Também via a “contracultura, os movimentos pelos direitos civis e as políticas de bem-estar social como um conjunto que formava uma unidade destruidora dos valores morais, da religião e da família, elementos que seriam pilares fundamentais da grandeza dos EUA” (Silva, 2011, p. 51). Essa retórica inflamada, misturando a moral conservadora e a religião, acabará incorporada ao discurso de Ronald Reagan e à cultura política do neoliberalismo emergente. É aqui que os grupos pró-armas vão encontrar seu espaço para expressão – e expansão.

A cultura das armas, entendida como o conjunto de comportamentos, atitudes e crenças acerca da posse e uso de armas de fogo por cidadãos, está fortemente arraigada na sociedade norte-americana. Estima-se, atualmente, que existam 120 armas para cada 100 estadunidenses. Acredita-se que eles detenham 397 milhões das 857 milhões de armas em posse de civis no mundo todo, ou seja, 46% do total. Cerca de 44% dos estadunidenses adultos vivem em uma casa onde existe uma arma (Fox *et al*, 2024).

A expressão institucional de maior visibilidade na defesa do direito a posse de armas é a *National Rifle Association*. Fundada em 1871, a princípio como um clube de tiro competitivo, a associação conta atualmente com cerca de cinco milhões de membros em seus

quadros.¹⁰ Em 1975 (um ano depois do lançamento de *Desejo de Matar*), a NRA criou um órgão interno, o *Institute For Legislative Action - ILA*, para atuar efetivamente com propaganda e *lobby* no Congresso, influenciando na aprovação de leis favoráveis ao porte de armas: “the ILA has been succesful in mobilizing membership support for its policy stands. The organization’s activities absorb 25 percent of the NRA’s yearly budget (...) In 2008, it spent about 40 million” (Utter, 2016, p. 157).¹¹ Uma das táticas do ILA é descrita no próprio site da instituição: quando alguma lei de restrição ao uso de armas por civis é proposta em nível estadual ou federal, os membros e apoiadores da NRA são alertados e incentivados a responder com cartas, *e-mails*, *faxes* e telefonemas aos seus representantes eleitos, a fim de fazer valer seu ponto de vista.¹²

A argumentação da NRA e de seus apoiadores para justificar a posse de armas gira em torno de um pequeno repertório, composto por *slogans* e clichês gastos e exaustivamente repetidos: em primeiro lugar, a defesa pessoal, de familiares e da propriedade, diante da ineficiência do Estado no combate à violência urbana; acessoriamente, valem-se de falácias, como aquela já mencionada pelo personagem de *Desejo de Matar*, de que a “arma é uma ferramenta como qualquer outra”, ou que “armas não matam pessoas - pessoas matam pessoas”; como último recurso, alegam o exercício de um direito que lhes é assegurado pela Segunda Emenda da Constituição do país. A falta de ideias, contudo, é compensada com uma vontade tenaz. Munidos desse pequeno arsenal discursivo, os defensores do uso de armas vão à arena, e não estão dispostos a ceder um milímetro de espaço. Esse caráter inflexível ficou evidenciado por ocasião do massacre da Escola de Columbine, no Colorado, ocorrido em 1999, quando dois estudantes secundaristas, armados com pistolas semiautomáticas, carabinas e espingardas, abriram fogo contra seus próprios colegas, assassinando 13 pessoas e ferindo outras 21, a maioria adolescentes como eles. O episódio causou comoção nacional, levantando o debate a respeito de um maior controle sobre o acesso da população civil a armas e munição. Insensível aos apelos das autoridades e dos familiares das vítimas, a NRA manteve seu encontro anual, previamente marcado para ocorrer dez dias depois do massacre, em Denver, a pouco mais de 45 km da escola. O presidente da NRA na ocasião era Charlton Heston, o famoso astro do cinema que encarnou Moisés, Ben Hur e El Cid nas telas. No discurso de abertura, diante de 4.000 pessoas, o ator contestou publicamente o pedido do prefeito de Denver para que o evento fosse cancelado:

¹⁰ <https://www.nra.org/about/>

¹¹ “O ILA foi bem-sucedido em mobilizar seus associados para apoiar suas posições políticas. As atividades da organização consomem 25% do orçamento anual do NRA (...) em 2008, gastou cerca de 40 milhões de dólares.”

¹² <https://www.nraila.org/about/>

I have a message from the mayor, Mr. Wellington Webb, the mayor of Denver. He sent me this. It says, ‘Don’t come here. We don’t want you here.’ I say to the mayor, well, my reply to the mayor is, ‘I volunteered for the war they wanted me to attend when I was eighteen years old’ (...) I know many of you here in this room could say the same thing. But the mayor said, ‘Don’t come’. I’m sorry for that. I’m sorry for the newspaper ads saying the same thing, ‘don’t come here’. This is our country (Heston, 1999).¹³

A Cultura das Armas como Arma Cultural

A indústria do cinema dos EUA é habitualmente apontada pelos conservadores como um antro de democratas e liberais de esquerda. O mais correto, contudo, seria enxergar *Hollywood*, assim como qualquer outro ambiente da sociedade, com um campo de disputa, em que valores, opiniões e comportamentos estão em um constante cabo-de-guerra, que pode pender para ambos os lados. O próprio Heston (assim como o personagem de Charles Bronson em *Desejo de Matar*) era um liberal, militando no Partido Democrata nos anos 1960, atuando na campanha de Kennedy e tomando parte nas campanhas pelos direitos civis. Ao lado de Harry Belafonte e Sidney Poitier, ele acompanhou Martin Luther King até o Memorial Lincoln, em 1963, quando foi proferido o célebre discurso “*Eu Tenho Um Sonho*”. Na contramão dessa visão de uma *Hollywood* dominada pelos liberais, vimos elementos conservadores da indústria do cinema estadunidense ocuparem cargos de destaque na política nacional. O maior exemplo foi Ronald Reagan, ator de relativo sucesso nos anos 1940-1950, que após exercer dois mandatos como governador da Califórnia (1967-1975) e mais dois como presidente da república (1981-1989), tornou-se o nome mais representativo da direita norte-americana. A ele seguiram-se Clint Eastwood, prefeito da pequena cidade de Carmel-by-the-Sea (1986-1988), e Arnold Schwarzenegger, também governador da Califórnia por dois mandatos (2003-2011). Eleitos pelo Partido Republicano, todos fizeram carreira no cinema como indivíduos lacônicos, truculentos, que resolviam seus problemas enchendo os opositores de chumbo.

Em sua sede, localizada na cidade de Fairfax, na Virginia, a NRA mantém o seu *National Firearms Museum*, onde exhibe cerca de 2.500 armas em um espaço de 1.400 m². Uma de suas alas mais populares é a *Hollywood Guns*, apresentando peças como o revólver *Magnum.44* que Clint Eastwood usava na série de filmes *Dirty Harry* ou o rifle *Winchester*

¹³ “Eu recebi uma mensagem do Sr. Wellington Webb, o prefeito de Denver. Ele me disse: ‘Não venham aqui. Nós não queremos vocês aqui.’ Minha resposta ao prefeito é ‘Quando eu fui voluntário na guerra aos 18 anos de idade eles me queriam’ (...) E eu sei que muitos de vocês aqui presentes podem afirmar o mesmo. Mas o prefeito disse: ‘Não venham’. Eu sinto muito por isso. Sinto pelos anúncios nos jornais dizendo a mesma coisa: ‘Não venham aqui’. Esse é o nosso país.”

que ajudou John Wayne a se tornar um ícone do gênero *western*.¹⁴ A partir dos anos 1970, os fabricantes de armas perceberam que relação entre seu produto e o cinema poderia ser mais bem explorada: “an appearance in the right gun-starring roles — Smith & Wesson's.44 Magnum Model 29 in *Dirty Harry*, various Beretta models in *The Sopranos* — can propel robust legacy sales for decades” (Baum, 2016).¹⁵ A estratégia de *product placement*, que consiste em uma forma indireta de publicidade, inserindo o produto no filme sem que ele seja anunciado de maneira explícita, é cada vez mais utilizada pela indústria. Em 2013, por exemplo, a *Beretta* negociou a aparição de um modelo de suas pistolas, a 92FS, em *Lone Survivor* (no Brasil, *O Grande Herói*), um filme de ação com Mark Wahlberg, fechando um acordo de \$250 mil dólares. De acordo com Gary Ramey, o executivo que intermediou esse negócio, “movies provide a great opportunity to feature ou highlight firearms with different groups of influencers like the military and law enforcement” (Baum, 2016).¹⁶ Gregg Bilson Jr., presidente da *American Entertainment Armorers Association*, que reúne todos os armeiros, como são conhecidos os fornecedores autorizados de réplicas de armamentos que são utilizados nos filmes, afirma que, em cerca de 75% das produções realizadas em *Hollywood*, ao menos uma arma de fogo é mostrada em cena (Baum, 2016).

O diretor executivo da NRA, Wayne LaPierre, acusa alguns astros do cinema, como Matt Damon e Liam Neeson, de agirem como hipócritas: enquanto exercem, publicamente, um forte ativismo por maior regulação no comércio de armas, ao mesmo tempo fazem fortunas empunhando pistolas nas telas. Por outro lado, alguns dos armeiros que fornecem as réplicas e ensinam os atores a manejarem armas diante das câmeras, veem-se divididos, por serem conservadores e terem que depender de um universo liberal como *Hollywood* como meio de vida (Baum, 2016). Identificam-se aqui as contradições presentes na relação dialética entre duas indústrias que se afirmam como opostas, mas mantém uma lucrativa relação simbiótica.

A Comissão Warren, responsável pela investigação do assassinato de Kennedy, em 1963, apurou que os tiros foram disparados de um fuzil modelo *Carcano*, que foi adquirido via catálogo e enviado pelo Correio ao assassino (Warren, 1964). A comoção generalizada desencadeou uma onda de debates a respeito da facilidade de acesso que os civis norte-americanos tinham aos armamentos. Mas foi somente após os assassinatos de Robert

¹⁴ <https://www.nramuseum.org/guns/the-galleries/hollywood-guns.aspx>

¹⁵ “uma aparição da arma certa com os personagens certos - a *Smith & Wesson* calibre 44 de *Dirty Harry* ou as várias *Berettas* dos *Sopranos* – podem impulsionar vendas robustas ao longo de décadas.”

¹⁶ “os filmes proporcionam uma grande oportunidade para expor as armas de fogo para diferentes grupos de influenciadores, como os militares ou os agentes da Lei.”

Kennedy e de Martin Luther King, em 1968, que o Senado aprovou a *Gun Control Act*, restringindo a compra de armas de fogo por correspondência e a livre circulação desse tipo de artefato entre os estados. Pouco mais de duas décadas depois, o governo conservador de Ronald Reagan assinava a *Firearms Owners Protect Act*, praticamente restaurando a condição anterior, ou seja, liberando novamente o livre comércio de armas no país. O próprio Reagan seria vítima de um atentado a bala, em 1981, por John Hinckley, Jr., que adquirira a arma sem nenhum tipo de controle ou fiscalização em uma loja de penhores no Texas. A nota curiosa é que o crime teria sido motivado por delírios erotômanos de Hinckley com a atriz Jodie Foster, o que levou a imprensa da época a estabelecer uma comparação entre ele e o protagonista de *Taxi Driver* (1976), um vigilante incipiente (como Paul Kersey) que cogitava um atentado contra a vida de um candidato a presidente. Perto do fim do filme, o taxista do título, interpretado por Robert de Niro, mata o gigolô da personagem de Foster, uma prostituta adolescente. A relação entre a cultura das armas e as armas na cultura é sempre estreita.

Ao sancionar a lei que bania o controle de armas, Reagan estava agindo de acordo com a sua plataforma de campanha e seguindo uma espécie de cartilha ideológica conservadora da Nova Direita, que em meados dos anos 1980 já parecia consolidada. Desde então, vem se evidenciando cada vez mais a associação entre os valores conservadores/republicanos e a cultura das armas. A relação dos Estados Unidos com a posse de armas é única, um ponto fora da curva na realidade global. Porém, se mantivermos em perspectiva a tese de que o imperialismo norte-americano usa a cultura como ferramenta de expansão, testemunhamos esse ideário, que mistura política, evangelismo neopentecostal e truculência, ser exportado para o Brasil, com a vertiginosa ascensão conservadora que culminou na eleição de Jair Bolsonaro, em 2018. Fortemente amparado em um discurso de combate à criminalidade, Bolsonaro incluiu entre suas promessas de campanha a flexibilização das leis de controle de aquisição de armas por cidadãos. O discurso começou a se tornar realidade a partir de 07 de maio de 2019, com a assinatura do Decreto da Nova Regulamentação do Uso de Armas e Munições (9.785/2019), facilitando o acesso e o porte de armas para onze categorias profissionais, incluindo jornalistas, advogados, políticos e caçadores. Esse foi o primeiro de uma série de mais de 30 atos regulatórios editados por Bolsonaro ao longo de seu governo, com o objetivo de tornar nulos os efeitos da Lei 10.826/2003, que era conhecida como o Estatuto do Desarmamento. O resultado prático dos decretos bolsonaristas foi o aumento exponencial no número de registros de armamentos no Brasil. De acordo com o Sigma (Sistema de Gerenciamento Militar de Armas), o país saiu de uma média de menos de 10.000 pedidos de registro em 2015 para quase 400.000 em 2022. Até o final de agosto de 2022,

havia 1.731.295 armas de fogo registradas no sistema (Madeiro, 2022). A percepção dessa importação de um ideário ultraconservador estadunidense parece se confirmar ao lembrarmos que, dois anos após o Capitólio ter sido invadido por grupos extremistas inconformados com o resultado da eleição presidencial, deixando um saldo de quatro mortos e 15 pessoas hospitalizadas, o mesmo se repetiu na Praça dos Três Poderes, em Brasília, em uma tentativa com ares de bufonaria.

Conclusão

Harvey comenta que o neoliberalismo, excetuando-se os locais onde foi implantado com uso de coerção (como no Chile), espalhou-se pelo mundo por meio de uma lenta e gradual construção do consentimento, empreendida de forma sutil, usando a cultura como um dos elementos-chave na conquista pela hegemonia. Analisando um produto cultural como *Desejo de Matar* (e a forma como ele dialoga com o seu tempo e a sua realidade), acredito ser possível identificar algumas das formas pelas quais se deu esse consentimento, bem como apontar as características de uma emergente cultura política ultraconservadora que servirá de suporte ideológico ao neoliberalismo. *Desejo de Matar*, em uma articulação dialética, não deve ser visto somente como um produto de seu tempo, mas também como um produtor de seu tempo, o que fica mais evidente quando se analisa a forma como ele se insere no debate sobre a violência urbana e a cultura das armas.

O debate sobre o uso de armas polariza e inflama os ânimos, seja nos Estados Unidos, seja no Brasil. O hábil manejo das redes sociais vem possibilitando ao pensamento conservador avançar entre camadas cada vez mais significativas da população. Os mesmos mecanismos que contribuíram para a construção do consentimento do ideário neoliberal atuam diariamente na propagação da cultura das armas, por meio da cultura da mídia. Em termos objetivos, cada espaço conquistado por essa ideologia representa uma maior pressão sobre os poderes constituídos, no sentido de afrouxar a legislação de controle de armamentos.

Essa é uma arena discursiva de enorme importância e repercussão em nossas vidas. É imperativo difundir uma *nova gramática*, de contracultura, que ensine a ler politicamente a cultura da mídia, analisando de que forma “seus códigos genéricos, a posição dos observadores, suas imagens dominantes, seus discursos e seus elementos estético-formais incorporam certas posições políticas e ideológicas e produzem efeitos políticos” (Kellner, 2001, p. 76). Para resistir à lógica da beligerância, impõe-se descobrir formas mais eficazes de persuadir corações e mentes, disseminando uma cultura de desarmamento.

Fonte

DESEJO DE MATAR (*Death Wish*). Direção de Michael Winner. Roteiro de Wendell Mayes, baseado no romance de Brian Garfield. Produzido por Dino De Laurentis, Hal Landers e Bobby Roberts. Distribuição Paramount (EUA) e Columbia (Internacional). EUA, 1974 (92 min.) Colorido.

Referências Bibliográficas

BAUM, Gary; JOHNSON, Scott. **Lock and Loaded. The gun industry's lucrative relationship with Hollywood.** The Hollywood Reporter. 2016. Disponível em: <https://features.hollywoodreporter.com/the-gun-industrys-lucrative-relationship-with-hollywood/>. Acesso em: 09 jun. 2024.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício de Historiador.** Rio de Janeiro. Zahar, 2002.

CANBY, Vincent. **Screen: 'Death Wish' hunts muggers.** The New York Times, 25 de julho de 1974.

CANBY, Vincent. **'Death Wish' exploits fear irresponsible.** The New York Times, 04 de agosto de 1974.

FOX, Kara; SHVEDA, Krystina; CROKER, Natalie; e CHACON, Marco. **How US gun culture stacks up with the world.** CNN World, 2024. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2021/11/26/world/us-gun-culture-world-comparison-intl-cmd/index.html> Acesso em: 07 jun. 2024.

DARDOT, Pierre e LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal.** São Paulo. Boitempo, 2016.

DUMÉNIL, Gerard e LEVY, Dominique. **A crise do neoliberalismo.** São Paulo. Boitempo, 2014.

EBERT, Roger. **Death Wish.** Chicago Sun-Times. 01 de janeiro de 1975.

EWALD FILHO, Rubens. **Bronson agora é vigilante.** A Tribuna de São Paulo. 08/04/1975.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Três Horas de Desespero.** Matéria de capa, 11 de janeiro de 1975.

GIAMBIAGI, Fabio (org.) **Economia brasileira contemporânea: 1945-2010.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

HARVEY, David. **O neoliberalismo: história e implicações.** São Paulo. Edições Loyola, 2014.

HESTON, Charlton. **Discurso de abertura da Convenção Anual da National Rifle Association, em 01/05/1999.** Transcrito de: <https://www.c-span.org/video/?122961-1/national-rifle-association-convention>. Acesso em: 08 jun. 2024.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991.** São Paulo. Cia. das Letras, 1995.

JEFFORDS, Susan. **Hard Bodies: Hollywood masculinity in the Reagan Era.** Rutgers University Press. New Brunswick, 1994.

JUDT, Tony. **Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945.** Rio de Janeiro. Objetiva, 2008.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

KLEMESRUD, Judy. **What Do They See in ‘death Wish’?** The New York Times. 1 de setembro de 1974.

MADEIRO, Carlos. **Registro de armas para CACS sobe a 2 mil por dia no fim da gestão Bolsonaro**. Universo Online. 08/12/2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/carlos-madeiro/2022/12/08/registros-de-armas-por-minuto-no-brasil.html>. Acesso em: 10 jun. 2024.

MITCHELL, Chris. **The Killing of Murder**. IN: What would it take to get New York’s murder rate to zero? Nova York: New York Magazine, 2008. Disponível em: <https://nymag.com/news/features/crime/2008/42603/index5.html> Acesso em: 02 jun. 2024.

ROUSE, Cecilia; ZHANG, Jeffery; e TEDESCHI, Ernie. **Historical Parallels to Today’s Inflationary Episode**. Washington: The White House, 2021. Disponível em: <https://www.whitehouse.gov/cea/written-materials/2021/07/06/historical-parallels-to-todays-inflationary-episode/> Acesso em: 02 jun. 2024.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SILVA, Rodrigo Candido da. **O Pesadelo Americano**: Cinema de Horror e o conservadorismo estadunidense na Era Reagan (1981-1989). Florianópolis: UFSC, 2021.

SILVA, Rodrigo Candido da. **Programados para matar**: Rambo, Reagan e a emergência da nova Guerra Fria (1981-1988). Maringá: UEM, 2011.

UTTER, Glenn H.; SPITZER, Robert J. **The Gun Debate**. An Encyclopedia of Gun Rights & Gun Control in the United States. Amenia: Grey House Publishing, 2016.

WARREN, Earl. **The President John F. Kennedy Assassination Records Collection**. Warren Commission Report. 1964. Disponível em: <https://www.archives.gov/research/jfk/warren-commission-report/chapter-4.html>. Acesso em: 09 jun. 2024.