

Cinema, eurocentrismo e história: (re)construção do imaginário colonial em filmes de Hollywood

Plábio Marcos Martins Desidério¹, Dernival Venâncio Ramos Júnior² y Augusto César Ferreira Barbosa³

Recibido: 9 de junio de 2020 / Aceptado: 24 de julio de 2020

Resumo. Este artigo problematiza a relação entre eurocentrismo e produção cinematográfica realizada pela indústria do cinema *mainstream* de Hollywood. Utilizando subsídios teórico-conceituais dos estudos pós-coloniais e decoloniais, o trabalho aqui apresentado se propôs a associar a teoria camítica com o cinema hollywoodiano. Tal associação parte da premissa subjacente a tal produção cinematográfica (de que povos não europeus e não ocidentais seriam incapazes, por si só, de ter produzido uma cultura significativa para a humanidade) e chega à constatação de que discursos explícitos nas tramas carregam uma matriz de pensamento eurocêntrico.

Palavras-chave: eurocentrismo; teoria camítica; cinema hollywoodiano; pensamento eurocêntrico.

[en] Cinema, eurocentrism and history: (re)building colonial myths and conceptions through Hollywood films

Abstract. This article puts into question the relationship between eurocentrism and filmmaking in the Hollywood mainstream cinema. Using drawing from post-colonial and decolonial studies, this work proposed to link the Hamitic theory to mainstream movies. It starts from a premise underlying such filmmaking (that non-European and non-Western civilizations would be unable per se of producing a meaningful culture for humanity) to reveal that explicit discourses permeating the plots vehicle a European thinking matrix.

Keywords: eurocentrism; Hamitic theory; Hollywood cinema; European thinking.

Sumário. 1. Introdução; 2. Cinema e representação social; 3. Teoria camítica e a produção narrativa eurocêntrica no cinema; 3.1. Eram os deuses astronautas?: a universalização da teoria camítica; 4. *Mainstream* hollywoodiano e a universalização da teoria camítica; 4.1. *Prometheus* e os hipereuropeus; 4.2. *Indiana Jones* e a continuidade; Considerações finais.

Cómo citar: Martins Desidério, P. M., Ramos Júnior, D. V., Ferreira Barbosa, A. C. Cinema, eurocentrismo e história: (re)construção do imaginário colonial em filmes de Hollywood, en *Mediaciones Sociales*, 19(2020), e70076. <http://dx.doi.org/10.5209/meso.70076>

1. Introdução

No âmbito dos estudos sobre cultura, chama-se agência cultural a capacidade de dado grupo social produzir cultura em sentido amplo, ou seja, como algo que vai do conhecimento sofisticado e da religiosidade à cultura material monumental. Tal capacidade tem sido não só estudada por intelectuais como Edward Said; mas também – e sobretudo – idealizada na ficção, a exemplo do cinema, em especial o hollywoodiano. Com base nessas premissas, este estudo especula a representação da agência cultural em filmes que personificam e contextualizam povos não europeus. A análise se desdobra sobre recortes de películas produzidas pelo *mainstream* de Hollywood nas quais a cultura material e o material da cultura de sociedades não europeias seriam tributários de uma presença extraterrestre: entidades que teriam ensinado o não europeu a produzir cultura. Fundamenta a análise o pensamento de Stam (2009) e Kellner (2005), dentre outros que estudam o cinema numa perspectiva de crítica à narrativa eurocêntrica.

¹ Plábio Marcos Martins Desidério é professor do colegiado de História e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura e Território da Universidade Federal do Tocantins. Doutor em Comunicação pela Universidade de Brasília.

² Dernival Venâncio Ramos Júnior é professor do Colegiado de História e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura e Território da Universidade Federal do Tocantins. Doutor em História pela Universidade de Brasília.

³ Augusto César Ferreira Barbosa é graduado em História pela Universidade Federal do Tocantins. Atualmente é mestrando pelo Programa de Pós-Graduação – ProfHistória da Universidade Federal do Tocantins. Atua como professor da rede pública de ensino.

Com efeito, essa ideia foi articulada por Erich Von Däniken na obra *Eram os deuses astronautas?* e ganhou repercussão em 1978, quando foi adaptada ao cinema. O filme resultante descreve o que seria a contribuição de extraterrestres para civilizações como os astecas, os maias nazca e os egípcios.

Em pouco menos de cem anos, a teoria camítica recebeu uma sistematização latino-americanista por meio de Fawcett e outra mais universalizante mediante Däniken. Ambas orientaram a estrutura de filmes como *Stargate* (1994), *Alien x Predador* (2004), *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal* (2008), *Prometheus* (2012) e *Z, a cidade perdida* (2016). Cada um desdobra uma narrativa em torno dessas ideias. Porém, analisamos com mais atenção *Prometheus* e *Indiana Jones...* A análise desse último alude a *Z, a cidade perdida*. Inseridos na lógica de produção e distribuição do cinema de Hollywood (ou seja, de investimentos vultosos na produção e no marketing), esses filmes recorrem a matrizes narrativas como o melodrama – mesmo com adaptações/mudanças – para ajustar ideias clássicas do colonialismo europeu a demandas contemporâneas.

2. Cinema e representação social

Nas últimas décadas houve uma expansão significativa da reflexão acadêmica sobre o conceito de representação social e do impacto de sua aplicação como categoria conceitual para compreender a narrativa cinematográfica. Parte significativa desse investimento teórico se conecta à ideia de que tal conceito se relaciona, de maneira central, com as lutas pela produção de identidade e construção de um aparato baseado em um discurso sobre si e sobre o outro. Para Said (2007, p: 366), “[...] as representações têm propósitos, são efetivas a maior parte do tempo, realizam uma ou muitas tarefas [...]” e são necessariamente formadas para atender a interesses distintos.

A dinâmica da representação ajuda a constituir e reforçar identidades e alteridades para sujeitos, tempos e geografias tomados como objeto de elaboração por esses produtos da cultura contemporânea. Said (2007, p: 17) exemplifica a relação entre representação e poder político em seus estudos sobre os impérios europeus modernos: “[...] em seus discursos oficiais, afirmaram não ser como os outros, explicaram que suas circunstâncias são especiais, que existem com a missão de educar, civilizar e instaurar a ordem e a democracia, e que só em último caso recorrem à força”. Não apenas como linguagem, mas também como narrativa de destino, a identidade de império – o fardo do homem branco – representava, no universo cultural e político europeu do século XIX, a síntese de um estágio a ser alcançado e levado aos dominados.

Com efeito, Said (2007) estudou a institucionalização dessas relações de dominação no campo da representação. Ao fazê-lo, pôs em debate os motivos, as necessidades e os interesses relacionados com a construção desse aparato narrativo que traduz a ação do “outro” como inferior em uma situação histórica na qual a relação de dominação político-simbólica tem alcance relevante. Eis por que “[...] suas instituições e influência disseminada [através do tempo], perduram até o presente” (p. 78); e através não apenas da forma textual – romance, crônica e artigo –, mas também da produção cinematográfica contemporânea. Por exemplo, o ocidente, ao criar o oriente em nível discursivo-simbólico (África Negra, Amazônia, América Latina) como forma de diferenciação das práticas culturais, econômicas e políticas, criou a si e legitimou o projeto de conquista imperialista de sociedades que não se desenvolveram, não se civilizaram e não são capitalistas (Said, 2007; 1995). Essa dinâmica se manifesta na mídia. Seja as telas dos cinemas, seja as páginas impressas (e digitais) de livros, tudo mostra que a racionalidade específica do orientalismo é o eurocentrismo (Quijano, 2001).

O *mainstream* hollywoodiano materializou, com vigor, a relação entre cultura e império nos anos imperialistas dos Estados Unidos; e a crítica ao imperialismo e sua codificação cinematográfica do real têm sido lugar comum no cinema de resistência produzido não só em países periféricos; também no cinema engajado da Europa ocidental em muitos casos.

O eurocentrismo não está somente presente nos estereótipos de racialidade, agência cultural e espaço. Mas, também está na “gramática” do cinema em si, que objetiva domesticar o olhar: “[...] o discurso eurocêntrico no cinema pode ser transmitido não pelas personagens ou pela trama, mas pela iluminação, pelo enquadramento, pela *mise-en-scène* e pela música” (Stam, 2006, p. 304). Assim, um dos elementos centrais é instituir a ideia de que, em suas disposições técnicas e de linguagem, fazer cinema é, em última análise, fazer o cinema *mainstream* de Hollywood. Mais que isso, o cinema é uma produção discursiva e ideológica; logo, é também um produto cultural complexo (Kellner, 2003; Stam, 2006), pois é permeado por disputas políticas. O cinema representa grupos sociais em função de lutas históricas resultantes de processos de dominação e de resistência.

Por outro lado, o cinema cria e propaga imagens *estereotipadas* a fim de categorizar e controlar determinadas representações da realidade. De acordo com Hall (2016, p: 21), “[...] nós concebemos sentido às coisas pela maneira como as representamos – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos”. O estereótipo é mobilizado com fins didáticos, políticos e narrativos; embora se apresente de início como “construção simbólica” ligada à produção de sentidos, significados e significâncias sobre dado elemento/sujeito/ideia; ou então como algo vinculado a certa especulação sobre o significado: ao produzirem estereótipos, grupos dominantes mobilizam significados na relação, também, interna dos grupos dominados.

3 Teoria camítica e a produção narrativa eurocêntrica no cinema

O imaginário ocidental construiu representações e, portanto, estereótipos (Said, 2007; Hall, 2016; Stam, 2012) sobre as sociedades não europeias em conexão com o sistema colonial/imperial moderno. Um dos exemplos do conjunto de ideias que negam a agência cultural às sociedades colonizadas é a chamada teoria camítica: conjunto de construtos associado com viajantes europeus como Richard Burton. Tenta-se dar resposta a uma questão patente entre europeus estudiosos da África desde o século XVIII: se os africanos não eram civilizados, não produziam conhecimento, então como era possível ter existido o Egito antigo com todas as suas obras e conquistas? A solução foi afirmar que o Egito foi habitado por homens brancos de pele “marrom”. Para o antropólogo inglês Seligman (*História Geral da África*, 2010), egípcios e etíopes eram “brancos com pele escura”. O progresso obtido por esses povos africanos seria resultado da influência “camítica”. Supostamente, teriam chegado, “vaga após vaga”, pastores “camitas” que estavam “[...] melhor armados e eram ao mesmo tempo mais inteligentes [que] os cultivadores negros atrasados [...]” sobre os quais exerciam influência (*História geral da África*, 2010, p: 14).

A teoria camítica foi aplicada por pesquisadores europeus – de início linguistas, depois etnógrafos – no propósito de construir a premissa de que os africanos por si não foram capazes de produzir cultura. O marco nessa lógica eurocêntrica foi o iluminismo: ao se considerar que só os europeus produziram conhecimento lógico-racional, as sociedades não europeias foram vistas como incapazes de construir avanços nas artes e nas ciências – numa palavra, de ter um projeto civilizatório. Exemplo desse marco foi o pensamento do filósofo alemão F. H. Hegel, para quem não teria havido evolução histórica na África propriamente dita. Os destinos da costa setentrional do continente desta estariam ligados aos da Europa. Como colônia fenícia, Cartago não passava de apêndice da Ásia, e o Egito era alheio ao espírito africano (*História geral da África*, 2010, p: 296). Construída por linguistas e antropólogos, a teoria camítica foi compartilhada por vários pensadores e desenvolvida, a partir do iluminismo, sobre a premissa de que as sociedades africanas eram incapazes de produzir civilização.

3.1. *Eram os deuses astronautas?: a universalização da teoria camítica*

A influência, no imaginário do século XX, da obra *Eram os deuses astronautas?* exemplifica a atualização da lógica eurocêntrica via universalização da teoria camítica. Com afirmou Said (2007, p: 458), o discurso sobre o orientalismo – e “seus congêneres dedicado à África” e aos “nativos da América” – tem uma “[...] tendência crônica a negar, suprimir ou distorcer o contexto cultural desses sistemas de pensamento e manter a ficção de seu desinteresse erudito”. A produção da lógica eurocêntrica em forma de orientalismo no século XIX e XX criou condições para consolidar um programa organizado em preconceitos, racismos, violações e representações contra e sobre sociedades não europeias.

Com efeito, um exemplo notório de “resquícios” do “orientalismo moderno” – a que se refere Said (2007) na produção das últimas décadas – está em *Eram os deuses astronautas?*, livro do suíço Erich Von Däniken com edição inicial de 1968. Não por acaso, em 1978 teve seu conteúdo adaptado para um filme documentário.⁴ Livro e filme apresentam hipóteses do desenvolvimento técnico das sociedades ameríndias, africanas e asiáticas para o qual – segundo o escritor – extraterrestres teriam contribuído. Eis a tese central de Däniken (2010): existiam grupos “primitivos” alheios a etapas e estágios evolucionários necessários ao desenvolvimento da cultura que tiveram contribuição direta de formas alienígenas de vida. Ao oferecer tecnologia aos habitantes dos continentes americano, africano e asiático, teriam conseguido fazer avançar o progresso civilizacional.

Após a primeira edição do livro (1968) – e sua circulação na Alemanha, depois nos Estados Unidos –, a “narrativa dos astronautas” ganhou força. No campo acadêmico, a teoria foi desacreditada, e Däniken foi acusado de ser eurocêntrico por seus pares. Contudo, para o público geral e seguidores da ufologia, seus tratados resistem e são referidos como leituras obrigatórias aos iniciados no tema. Na primeira década do século XXI, a obra obteve a visibilidade que o escritor almejou em panorama mundial. Em 8 de março de 2009, foi lançado o episódio inicial (piloto) de *Ancient aliens: chariots, gods & beyond*, produzido pelo canal History Channel, dos Estados Unidos. Em 2010, foi adaptado para série de tevê.⁵

Quando os assuntos se relacionam com sociedades do continente americano, as afirmações giram em torno da perspectiva de negação. Ele defende a tese de que os “antepassados dos maias”, em uma “[...] época muito remota [...] receberam a visita de deuses (nos quais nós suspeitamos astronautas)” (p. 121); também defende perspectivas segundo as quais “[...] o difícil aí, evidentemente, é acreditar que foi formulada por um povo semi-selvagem” (p. 74) ao se referir ao conhecimento matemático produzido pelos maias. As ideias defendidas por Däniken (2010) podem ser resumidas na indagação central de seu livro: “quem transmitiu os inconcebíveis conhecimentos astronômicos” às sociedades não europeias (Däniken, 2010, p. 125).

Numerosos cineastas e roteiristas de Hollywood têm explorado tal tema com bastante interesse para produzir narrativas cinematográficas. Nessa produção, identificamos alguns filmes influenciados diretamente pelas hipóteses de Däniken.

⁴ Erich Von Däniken teve uma produção considerável: *History is wrong* (2009), *The gods were astronauts* (2001), *Gods from outer space* (1970). Sua obra se direciona à comprovação de resquícios de atividade alienígena na Terra.

⁵ A série *Ancient aliens* teve o primeiro episódio exibido no canal History Channel, em 20 de abril de 2010. Em 2019, o programa alcançou a marca de 149 episódios.

4. *Mainstream* hollywoodiano e a universalização da teoria camítica

A produção cinematográfica hollywoodiana é uma das mais rentáveis do mundo. A cada ano, mais filmes entram no cinema *mainstream* e se tornam sucessos de bilheteria; gêneros e subgêneros são classificados; e novas modalidades são produzidas. Em ordem decrescente e de divulgação, casos mais notórios cujos roteiros se valeram de tal temática incluem *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal* (2008), *O quinto elemento* (1997), *Stargate* (1994) e a franquia *Alien* (1979). Há outras narrativas do gênero ficção científica que adicionaram a seus roteiros, necessariamente, teorias de Däniken como suporte argumentativo, direta ou indiretamente. Nesse amplo material, destacam-se os trabalhos do diretor britânico Ridley Leighton Scott em sua série *Alien* (1979–2017), *Prometheus* (2012) e *Indiana Jones* (2009).

4.1. *Prometheus* e os hipereuropeus

Em meados de abril de 2010, teve início a fase de pré-produção de *Prometheus*, narrativa filmica idealizada pelo diretor Ridley Scott. Após a conclusão do ciclo de filmagens, a finalização da edição e o corte final do diretor, o longa-metragem foi exibido à apreciação do público, em 2012. De forma notória, a trama teve recepção ampla, de público e crítica especializada em *sci-fi*. A produção do roteiro e a discussão do tema central da trama tiveram influência das teorias elaboradas por Däniken, às quais Ridley Scott se mostrou aberto. Quando questionado sobre as relações entre a construção do roteiro e Däniken, disse que “[...] ninguém o levava a sério, do ponto de vista científico, mas muitas hipóteses que levantou permanecem sem respostas e não podem ser descartadas [...]” e que “[...] parte disso [das teorias] veio para o filme” (NSC, 2019, *on-line*).

Figura 1. Recorte (*frame*) de cena do filme *Prometheus*



Fonte: DVD do acervo de Augusto César Ferreira Barbosa

A influência dos textos do escritor suíço pode, portanto, ser identificada no desenrolar da trama. A título de exemplo, já nos primeiros minutos na introdução somos apresentados a uma figura-chave: o astronauta que aterrissa na Terra – o engenheiro, na linguagem do filme. Na sequência, breve, o diretor capta a superioridade do visitante. Para isso, apela à dimensão da espaçonave vista ao fundo, em posição de destaque. Podemos notar o tamanho desproporcional do protagonista na tela após a retirada de seu manto, expondo a cor do personagem: branco-reluzente, em contraste com os tons escuros do cenário. A Figura 2 permite rever a influência direta de Däniken.

Após os créditos iniciais, o enredo ganha forma. No desenrolar gradual da narrativa, somos apresentados à tripulação da espaçonave exploratória *Prometheus*⁶, assim como ao itinerário da missão que envolve os protagonistas. Responsáveis pelo trabalho de campo, os especialistas Charlie Holloway e Elizabeth Shaw justificam a missão: é preciso localizar as causas necessárias e as motivações principais para que os “engenheiros” atravessassem o cosmos rumo a Terra – um planeta estéril – e nela germinassem vida inteligente.

O “catálogo” do acervo da cultura material tem itens das civilizações egípcia, maia, samaritana, mesopotâmica e da região da antiga Babilônia. Vale identificar, de novo, uma referência explícita à obra de Däniken (2010, p: 74)

⁶ O título do filme e a espaçonave que transporta os personagens em sua missão evocam, no imaginário do público, a narrativa grega sobre Prometeu, punido pelos deuses por ter levado o fogo sagrado aos homens.

utilizada no filme quando escreve que a quantidade de “[...] textos em caracteres cuneiformes sumérios, assírios, babilônios e egípcios oferecem a mesma imagem: ‘deuses’ vinham de estrelas e para elas voltavam, andavam em naves de fogo ou barcos do céu, possuíam armas misteriosas e prometiam a alguns poucos homens a imortalidade”.

Figura 2. Recorte (*frame*) de cena do filme *Prometheus*



Fonte: DVD do acervo de Augusto César Ferreira Barbosa

Com efeito, a ideia de sociedades não europeias como culturas “primitivas”, “incivilizadas” surge, na narrativa de *Prometheus*, nas palavras do personagem Dr. Charlie Holloway, o especialista e um dos responsáveis pela missão. Como força de destaque, a diferenciação entre europeu e não europeu se mantém firme em uma narrativa que exalta o êxtase do domínio da civilização (europeus) ante a barbárie dos primitivos (não europeus). A única contribuição dos grupos não europeus na trama é a de portadores dos desígnios dos astronautas. Faz muito sentido aqui o pensamento de Marc Ferro (2017, p: 58) ao definir que o discurso eurocêntrico, produto do movimento de dominação imperialista, tende a se resumir a uma narrativa institucionalizada por gerações e gerações de europeus ao longo da história que defendiam, de forma arbitrária e estereotipada, que “[...] os povos que não pertencem à ‘raça’ branca são atrasados, infantilizados. O discurso biológico racista valida uma abordagem paternalista: para evoluir, a África e a Ásia precisariam da Europa”.

4.2. Indiana Jones e a continuidade

Ficção científica, terror, romance e aventura são gêneros filmico-hollywoodianos mais apreciados e mais populares. Muitos são sucessos de bilheteria mundial, ou seja, são classificados como *blockbuster*, e estão sempre na ponta do *iceberg* comercial. *Tubarão* (1976), *Star wars* (1977) e a sequência de *Indiana Jones* (1980) são exemplos de obras lucrativas para Hollywood e que foram exportadas como produto cultural cinematográfico para outras partes do mundo além dos Estados Unidos. Nesse sentido, podemos elencar filmes do gênero de aventura contemporâneos que foram impactantes na atualização da teoria camítica. Vide o exemplo da tetralogia⁷ de aventuras de *Indiana Jones*, todas estreladas por Harrison Ford, convém lembrar. Foram sucesso no mundo todo.⁸ Em parte, porque seguem uma estrutura em comum. Retratam a memória estereotipada das explorações imperiais/orientalistas: o encantamento dos artefatos históricos, os vilões caricatos, lugares desconhecidos e assustadores, mulheres em condição de perigo e o protagonista, sempre racional, metódico e inteligente, carregado de estereótipos de masculinidade: força, *sex appeal* e inteligência acima da média. Tudo permeia o filme para o deleite do público. O protagonista representa a sagacidade e tem habilidade para desvendar mistérios, enigmas, quebra-cabeças e afins em nome da recuperação de artefatos de civilizações antigas e da promoção do “contato” de gerações mais novas com a cultura pretérita.

Dentre os adversários principais representados na trama, podemos elencar indígenas da América do Sul, árabes do Oriente Médio, xamãs hinduístas, máfia chinesa, cruzados italianos, nazistas alemães e militares da

⁷ Foi anunciada mais uma história para a saga *Indiana Jones*. O lançamento está programado para julho de 2021.

⁸ Respectivamente e em ordem de lançamento: *Os caçadores da arca perdida* (1981), *Indiana Jones e o Templo da Perdição* (1984), *Indiana Jones e a última cruzada* (1989) e *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal* (2008).

extinta União Soviética. Relações com as demais etnias não são pacíficas de modo algum. Stam (2006, p: 186) caracteriza essa movimentação em torno do desconhecido em relação, por exemplo, aos “cenários do Terceiro Mundo”, em que são “matérias-primas de aventuras ilusórias” representados costumeiramente como espaços “demoníacos e infantilizados”, para deleite do público. Em meio a essas situações, artefatos que surgem na tela como objetos de *poder* e *sedução* se encontram diretamente envolvidos como itens de *conexão* entre os interesses do protagonista e os dos demais personagens.

Com efeito, em nível narrativo-cinematográfico – diria Stam (2006, p: 159) –, “[...] o cinema uniu narrativa e espetáculo para contar a história do colonialismo sob a perspectiva do colonizador”. Como é perceptível na trama, os conflitos centrais ocorrem fora do solo dos Estados Unidos, sempre em espaço de fronteira, distante da civilização – desertos, florestas ou áreas inabitáveis, inóspitas – e, quando são representados (apresentados ao público), não fogem aos estereótipos consagrados do “cinema de massa”: o “árabe agressivo e erótico”, o “indígena incivilizado”, e assim por diante. Os personagens são como caricaturas, reduzidas à “massa homogênea de suas personas”. Esse ponto suscita a reflexão de Said (2007, p. 85): as representações de “[...] qualquer generalidade ganha foros de verdade; qualquer lista especulativa de atributos orientais acaba por se aplicar ao comportamento dos orientais [e também dos não europeus] no mundo real”.

Tais representações ainda ressoam fortes, ainda são prescritas e reproduzidas nas telas de cinema quando os filmes necessitam introduzir o público aos outros ambientes “não familiares”. Com efeito, como forma de delimitar e introduzir a “cultura do outro”, o protagonista – representando à luz da razão nas “trevas da terra desconhecida” – realiza um papel de importância na perspectiva de Stam (2006): europeu ou norte-americano, o ocidental seria o “ponto de contato” entre público e obra, aquele que mapeia contradições e diferenças da sua cultura – racionalista e iluminada – ante a do outro – irracional e incivilizada – para o público leigo; público este que se torna, em parte, “personagem mediador”. Said (2007, p. 71) salienta a representação do ocidental – europeu e estadunidense – definido em ditos como “[...] bom raciocinador; suas afirmações factuais não possuem nenhuma ambigüidade; ele é um lógico natural, mesmo que não tenha estudado lógica; é por natureza cético e requer provas antes de aceitar a verdade de qualquer proposição; sua inteligência treinada funciona como um mecanismo”. Em contrapartida, o outro é demasiadamente “natureza”.

A centralidade desse papel de mediação é possibilitada pela fala do outro em sua própria fala, ou seja, pela interpretação do colonizador sobre o colonizado. Essa atitude de dar a “fala” pelo protagonista carrega a significação da incapacidade e fornece sensibilidade aos demais povos do “terceiro mundo” ou a minorias que – diria Stam (2006, p: 299) – não seriam “[...] capazes de falar por si mesmos. Indignos do estrelato, seja no cinema ou na vida política, eles precisam de um intermediário na luta por emancipação [...]” ou do próprio reconhecimento. Portanto, o ato de fala como instrumento de diálogo é interpelado pelo protagonista branco, que, ao surgir na tela, exemplifica – sempre com estereótipos – a cultura do “outro”, o lugar de fala do “outro” e das motivações do “outro”.

Convém exemplificar as relações presentes na produção de representações visíveis na saga *Indiana Jones*. Como espaço de recorte para este estudo, a narrativa enfocada se refere à “cruzada” mais recente: *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*). Antes de avançar, vale ressaltar a contribuição dos trabalhos de Hall (2016, p. 49) no campo das representações. Segundo ele, quanto à produção de representações e sentidos na trama narrativa, podemos deduzir que, no processo de construir sentidos com base na representação, *a priori* há sempre uma “prática”, um “tipo de ‘trabalho’” que se vale de “objetos materiais” e “efeitos”. Assim, “O *sentido* depende não da qualidade material do signo, mas de sua *função simbólica*. Porque um som ou palavra em particular indica, simboliza ou representa um conceito, ele pode funcionar, na linguagem, como um signo e transportar sentido [...] significar”.

O roteiro deixa entrever uma conexão direta com a matriz de pensamento eurocêntrica na medida em que valoriza uma leitura mística das sociedades mesoamericanas como espaços de conflito ou influência sobrenatural na produção cultural. Afinal, a nova aventura tem seu ponto de embate entre personagens situados, em grande parte, na América do Sul, sobretudo numa parte da “desconhecida” e “mística” região amazônica (ou seja, Akator). Os personagens professores de arqueologia, Indiana Jones e Harold Oxley, mais o filho de Jones, Mutt Williams, e Marion Ravenwood, desbravam os não lugares. A escolha do local da aventura reflete, em parte, uma influência de George Lucas e David Koepp na produção da narrativa: a busca pelo eldorado:⁹ o mito da cidade de ouro (representada como a cidade perdida de Akator, espaço da disputa e do clímax). De acordo com a trama filmica, tal cidade foi originada como espaço de contato entre humanos – representados como nativos da origem Ugha – e “deuses” – oriundos do espaço. De novo, cabe frisar elementos da teoria de Däniken, assim com a forma de apropriação, no filme, da teoria dos deuses astronautas. A Figura 3 exibe a imagem de um personagem não terráqueo sendo exaltado e recebendo o título de divindade pelos Ugha.

⁹ O eldorado se refere à construção imaginária presente em narrativas espanholas do *El dorado* que acompanhou o processo de colonização da América pela Espanha.

Figura 3. Recorte (*frame*) de cena do filme *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal*

Fonte: DVD acervo de Augusto César Ferreira Barbosa

Outras cenas validam o interesse em inserir, na trama, o contexto de civilizações alienígenas que auxiliaram, ou melhor, que foram determinantes do processo de civilizar sociedades não europeias. O fim da história apresenta extraterrestres e a espaçonave que usam, simbolizando a diferenciação entre cultura alienígena e o cenário natural da Amazônia.

Figura 4. Recorte (*frame*) de cena do filme *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal*

Fonte: DVD do acervo de Augusto César Ferreira Barbosa

Contudo, além dessa exposição da teoria de Däniken, outra influência pode ser identificada em relação aos exploradores que adentraram essa região ao longo dos séculos. É a de Francisco de Orellana (1511–46),¹⁰ que desapareceu no meio de uma expedição realizada por volta de 1546 na região amazônica. Essa figura se projetou – já no século XX – na pessoa do coronel e explorador inglês Percy Harrison Fawcett (1867–1925). Como Orellana, Fawcett almejou encontrar o *El dorado*, a cidade perdida feita de ouro, segundo mitos e lendas espalhados na Europa. *Indiana Jones*, portanto, poderia ser uma apropriação – em nível de inspiração – da história de Fawcett como instrumento narrativo para desenvolver a

¹⁰ Francisco de Orellana era de origem espanhola, de modo que foi explorador a serviço da coroa da Espanha no processo de colonização das Américas.

subtrama do filme.¹¹ Cenários, referências a indígenas e ao interesse em localizar uma cidade coberta de ouro, tudo é tema da narrativa, que ao tratar de um episódio ficcional da saga do professor aventureiro remonta sua jornada, em parte, à de Fawcett na América do Sul.

Com efeito, em 2016, foi lançada a adaptação cinematográfica da jornada de Fawcett: *A cidade perdida de Z*. Acreditamos poder conectar as duas narrativas, que representam, cada qual a seu modo, o processo de dominação ocidental sobre o mundo indígena. A referência a tal processo em produções filmicas merece reflexão. *A priori* – e à luz das reflexões de Stam (2006) –, cinema e literatura se mesclaram como *instrumento* de consolidação do eurocentrismo em Hollywood no século XX; mas ainda é possível encontrar resquícios dessas práticas. O olhar do ocidental sobre o “outro” – o “não eu” – costumeiramente perpetua uma concepção cinematográfica que cria um silenciamento sobre o universo cultural e simbólico do outro. Afinal, como diz Stam (2006, p: 215), “[...] o cinema eurocêntrico, seguindo a tradição da historiografia ocidental, narra a penetração do Terceiro Mundo pela figura do ‘descobridor’”. Assim, “Terra ignota”, “não-lugar”, “o desconhecido”, todos são termos que surgem no imaginário coletivo de sociedades diversas, na maioria das vezes como espaços de fronteira onde ocorre o confronto entre civilização (ocidentais) e barbárie (não ocidentais).

Se assim o for, então a saga *Indiana Jones* e o longa-metragem *A cidade perdida de Z* se valem de uma leitura eurocêntrica da história em que o “olhar do ocidental” se sobressai à perspectiva do outro. Com efeito, a ciência arqueológica, assim como a história, necessitava de “provas materiais” para avaliar o estágio evolucionista de dado grupo social. Por meio dessa avaliação, os dois filmes se assemelham nesse quesito em suas abordagens, mas traçam caminhos diferentes. O desenvolvimento sociocultural está sedimentado na produção material – vestígios – do grupo investigado. Dito de outro modo, a história poderia ser um sinônimo de produção material. Os vestígios aqui compreendidos – documentos produzidos pelos grupos sociais – seriam a prova irrefutável do desenvolvimento técnico das sociedades humanas e do nível civilizacional em que se situam. É claro, prova para a historiografia clássica (positivista), já superada.

Para avaliar como a cultura material de uma sociedade pode ser utilizada para legitimar o conhecimento e o avanço evolutivo, usamos o enredo que trata da biografia de Percy Harrison Fawcett no filme. O roteiro gira em torno do personagem e de suas incursões pela região amazônica no início do século XX, orientadas por instituições públicas de pesquisa científica. A narrativa tem como referência *The lost city of Z: a tale of deadly obsession in the Amazon*, obra do jornalista e biógrafo dos Estados Unidos David Grann publicada a partir de 2009. Ele aborda a obra e a vida de Fawcett; ao mesmo tempo, explicita as condições das expedições no interior da Amazônia na década de 1920.

Conforme a representação da trama filmica fundada na trama de Grann, é nesse processo que a missão de Fawcett empreende, de início, o mapeamento da região fronteira entre Bolívia e Brasil para fins de pesquisa cartográfica sob interesses político-econômicos da Inglaterra, representada institucionalmente pela Real Sociedade de Geografia. Vale ressaltar que a produção do “discurso autorizado” e cientificista – neutro – acerca da região é um dos principais motivos para a expedição do protagonista. Como sublinha Ramos Júnior (2015, p. 104) houve mesmo uma expansão de “[...] associações de exploradores e Sociedades Geográficas [...] no final do século XIX em países como a Inglaterra, França, Rússia, Espanha, Estados Unidos, Alemanha, México, Brasil”. O objetivo era mapear zonas inabitadas.

O imaginário coletivo da época de Fawcett – de fins do século XIX ao primeiro quartel do século XX – projeta-se na compreensão de Said (2011, p: 296), pois o “[...] imperialismo não é apenas uma relação de dominação, mas também está comprometido com uma determinada ideologia expansionista”. Essa perspectiva da conquista pelo desconhecido e de aspiração ao “controle” sobre o outro aparece explicitamente no filme, sobretudo quando é declamado – a duas vozes (a voz do coronel e a de Nina Fawcett) – o poema “The Explorer”, de Joseph Rudyard Kipling (1865–1936).¹² Para Said (2011, p: 351), o imperialismo “[...] é um gesto de violência geográfica por meio do qual praticamente todo o espaço do mundo é explorado, mapeado e, por fim, submetido a controle”. Nessa relação, o personagem de Fawcett carrega signos de uma época. Branco, militar, cristão e europeu, ele representa o universo cultural com que se envolve. Cada qual a sua maneira, tais características constroem o “espírito da conquista”; ou seja, a legitimação da “*mission*”, o “fardo do homem branco”.

Inscrito por Kipling em seus versos, esse espírito surge diretamente do discurso e da prática do imperialismo europeu nos séculos XIX e XX. Para Stam (2009, p. 211), na inserção das práticas de dominação dos europeus sobre os “outros”, é perceptível que o discurso colonialista nesse período costumeiramente está “[...] apresentando o colonizado ora como ignorante feliz, puro, receptivo, ora como um selvagem, histérico, caótico e completamente fora de controle, que necessita de tutela legal”. No filme, por sua vez, acompanhamos o protagonista resistir às intempéries do longo trajeto, contornar as dificuldades de comunicação com outros grupos, suportar ataques dos “nativos”, promover, implicitamente, a ideia da predestinação na conquista do “não lugar”, do inexplorado, do

¹¹ As influências no roteiro podem ser avaliadas à luz dos eventos que ocorreram com o explorador inglês no século passado, dada a similaridade do protagonista da trama ficcional (o ator *Harrison Ford*) com o universo aventureiro de Fawcett *Harrison*. É durante a década de 1920 que empreende a realização de, ao menos cinco, expedições de caráter científico pelo território amazônico.

¹² “Something hidden. Go and find it. Go and look behind the Ranges, Something lost behind the Ranges. Lost and waiting for you. Go!”. A ênfase dada ao discurso do controle sobre o desconhecido pelos europeus é explícita. Portanto, a identidade do protagonista é representada pelos interesses de consolidação do controle europeu nos territórios de fronteira.

desconhecido. De fato, em uma das expedições comandadas pelo coronel Fawcett, ocorreu o primeiro contato com *manifestações* materiais das práticas culturais no território inexplorado próximo da atual Amazônia por grupos que viviam naquela região. Vestígios de atividade humana em cerâmica foram achados.

Na perspectiva do explorador inglês, os objetos de cerâmica são classificados como marcas de historicidade e desenvolvimento intelectual da comunidade. Tais descobertas corroboram a tese defendida pelo protagonista ao sugerir que a “Amazônia possui uma civilização escondida” e mais desenvolvida que a dos europeus. De volta a Londres, ao apresentar a tese ao núcleo da sociedade de geografia, foi recebido com críticas de pares acadêmicos. Desclassificam os objetos ao circunscrevê-los a simples estruturas físicas: “potes e painéis!” – dizem como ato de impugnação. Cabe salientar que, para a sociedade científica da época,

[...] quando abordavam o que estava fora da Europa metropolitana, as artes e as disciplinas de representação – de um lado, a pintura, a literatura, a história e os relatos de viagem; de outro, a sociologia, os escritos administrativos ou burocráticos, a filologia, a teoria racial – dependiam dos poderes europeus para introduzir o mundo não europeu no campo das representações, para melhor vê-lo, dominá-lo e sobretudo conservá-lo (Said, 2011, p: 171).

Dito de outro modo, as “[...] representações daquilo que havia para além das fronteiras insulares ou metropolitanas vieram, quase desde o princípio, a *confirmar* o poder europeu [...]” (Said, 2011, p. 80) ao criar barreiras bem delimitadas entre a civilização (o europeu) e a barbárie (o não europeu). Não por acaso, membros da Real Sociedade de Geografia veem com descrença a menor suspeita de desenvolvimento técnico por meio da criação de objetos. Nesse sentido, convém reiterar Said (2011, p: 180) e sua presunção de dominação quando se caracteriza a dominação do imperialismo – “espírito da conquista”, como a chamamos –, visto que a legitimidade do discurso se manifestava pela dicotomia “dominantes/dominados”. Nesta, para o ocidental – partindo do discurso eurocêntrico –, a máxima era a de que “[...] somos dominantes europeus porque temos o poder (industrial, tecnológico, militar, moral), e eles [não europeus] não [têm], e por causa disso eles *não* são dominantes; eles são inferiores, nós superiores” (grifo do autor). Mais que isso, tal máxima está reproduzida no filme, ou seja, no embate realizado na sociedade de geografia.

Por fim, a obsessão de Fawcett pela narrativa do *El dorado* e a necessidade da aprovação de membros da academia promovem, na trama, as observações principais sobre a representação de grupos não europeus. Stam (2006, p. 282) enfatiza que “[...] em diversos filmes sobre o Terceiro Mundo produzidos pelo Primeiro a ‘palavra do outro’ é apagada, distorcida ou caricaturada”. Essa relação de dominação não se resume, exclusivamente, ao diálogo entre o protagonista-explorador europeu e os “outros” – indígenas ou brasileiros – durante as cenas do filme; mas sim em todo o “escopo” simbólico representado no filme através dos personagens do Terceiro Mundo: gestos, vestimentas, expressões etc. A composição do imaginário sobre o outro, portanto, é atividade sutil de consolidação de estereótipos e de silenciamento via composição de elementos materiais e simbólicos a fim de representar “espaços comuns” representativos nas concepções do público.

Figura 5. Imagem (*frame*) recortada da película *A cidade perdida Z*



Fonte: DVD do acervo de Augusto César Ferreira Barbosa

Na narrativa filmica, os indígenas servem ao espectador na condição de “outro”: estereotipado e caricato em suas ações; ou seja, em seu desenrolar, a trama nos apresenta outros grupos indígenas como “[...] culturas estrangeiras bizarras e ameaçadoras ao público” (Said, 2011, p: 447) que, para o deleite do espectador, entram em conflito com o

protagonista. O resultado – teatralizado – é a morte: de Fawcett e Jack Fawcett. Durante o ritual de execução, quase teatral para o cinema, os exploradores são carregados pelos indígenas para o sacrifício final. É o “fardo do homem branco”. Como exalta o poema “The explorer”, de Kipling, se algo está escondido (“something hidden”), então vá achá-lo (“Go and find it”). A representação do sacrifício do europeu – racional, metódico e cristão – ante a execução por indígenas bárbaros perpetua a narrativa do desbravador. Antes da execução, Fawcett diz ao filho: “conhecemos tão pouco desse mundo”. O simbolismo da frase se projeta nesse momento, de novo com o “espírito da conquista” e a propagação da ideia de dominação.

Considerações finais

Em que pesem a extensão, densidade, complexidade e repercussão (controversa) do tema desdobrado neste estudo, esperamos ter dado uma medida das possibilidades de abordagem com os recortes filmicos usados como exemplos. Ainda que ínfima, a amostra de produções afins ao cinema hollywoodiano *mainstream* foram recebidas, pelo público e pela crítica especializada, como objetos culturais que compõem um espectro acerca do mundo não europeu. De forma explícita, os discursos presentes nas tramas carregam uma matriz de pensamento eurocêntrico. Assim, sociedades que habitam os trópicos ainda são representadas em estado de natureza, ou seja, de maneira subalterna, inferiorizada, infantilizada, incivilizada.

Quando representada no cinema em filmes de ação ou aventura, também a produção técnica das sociedades aqui referidas as situa em uma posição de subordinação a uma forma ou entidade mágica, sobrenatural, alienígena. Posição esta vista sempre pelas lentes do ocidental da Europa ou do “neo-ocidental” dos Estados Unidos – convém dizer. Logo, seriam capazes de alcançar o título de civilização apenas quando há interferência direta de “sociedades” que não habitam a Terra. De forma relevante, essa produção narrativa – que parte de um olhar eurocêntrico e infantiliza a representação dos grupos que vivem em ambientes não ocidentais – ajuda a reproduzir o discurso que nega a cultura e os saberes do outro. A produção de discursos representa uma possível “[...] tentativa de forçar culturas e povos em estirpes ou essências separadas e distintas [que] não só revela as representações errôneas e as consequentes falsificações, mas também o modo como a compreensão torna-se cúmplice do poder para produzir coisas como ‘Oriente’ ou o ‘Ocidente’” (Said, 2007, p: 461). Produzir representações sobre o outro de forma pejorativa é transformá-lo em estereótipo; é contribuir para legitimar, de modo determinante, formas de repressão e silenciamento de suas práticas na vida social. Como entretenimento – e não só –, o cinema ajuda a reproduzir estereótipos e narrativas que transmitem a visão do conquistador e do colonizador: daquele que domina, daquele que é dominado.

Referências

- Däniken, E. V. (2010). *Eram os deuses astronautas?* São Paulo, Melhoramentos.
- Ferro, M. (2017). *A colonização explicada a todos*. São Paulo, editora da UNESP.
- Hall, S. (2014). *Cultura e representação*. Rio de Janeiro, editora da PUC-Rio, Apicuri.
- História geral da África. (2010) I: *Metodologia e pré-história da África*. 2. ed. Brasília: UNESCO.
- ANONYMIZED. (2015). Cartografias do passado, arqueologias do presente: as ideias de Percy Harrison Fawcett sobre a Amazônia, *Itapuranga*, v. 4, n. 2, pp. 97–113.
- Kellner, D. (2005). *A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e pós-moderno*. Bauru. EDUSC.
- NSC. (2017). *Olhar de um visionário* [entrevista com o diretor de “Prometheus”, Ridley Scott], “Entretenimento”, 17 de junho de 2012, recuperado de <http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2012/06/confira-entrevista-com-o-diretor-de-prometheus-ridley-scott-3792939.html>.
- Quijano, A. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, recuperado de http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf.
- Said, E. W. (2007). *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Said, E. W. (2011). *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.

Filmes

- Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal*. Direção de Steven Spielberg. Estados Unidos. Paramount Pictures. 2008. DVD (122 min).
- Prometheus*. Direção de Ridley Scott. Reino Unido/Estados Unidos. 20th Century Fox. 2012. DVD (124 min).
- Z: a cidade perdida*. Direção de James Gray. Estados Unidos. Amazon Studios. 2017. DVD (140 min).