

POR UMA GEOGRAFIA POP:
personagens geográficos e a contraposição de espaços no cinema

Leonardo Name

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Instituto de Geociências
Programa de Pós-Graduação em Geografia
Doutorado em Geografia

Orientadora:

Gisela Aquino Pires do Rio
Dr^a.EHESS/Paris

Rio de Janeiro

Maio de 2008

POR UMA GEOGRAFIA POP:
personagens geográficos e a contraposição de espaços no cinema

Leonardo Name

Tese submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor.

Aprovada por:

Profa. Gisela Aquino Pires do Rio

Profa. Ana Maria Lima Daou

Prof. Scott William Hoefle

Profa. Bianca Freire-Medeiros

Prof. Jorge Luiz Barbosa

Rio de Janeiro

Maio de 2008

Name, Leonardo.

POR UMA GEOGRAFIA POP: personagens geográficos e a contraposição de espaços no cinema/Leonardo Name. Rio de Janeiro : UFRJ/PPGG, 2008.

xiii, 279 p; il.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPGG, 2004. Orientador: Gisela Aquino Pires do Rio.

1. Cinema. 2. Representação. 3. Personagem. 4. Geografia

I. UFRJ/PPGG

II. Título

Para os selvagens, os loucos e os marginais.

Agradecimentos

Em 2004, em plena lua-de-mel com a Academia, fui surpreendido por fatos que conformaram momentos muitíssimo difíceis, talvez os piores que já tenha enfrentado. Foi preciso soltar o “leão bravo” que dizem ser o significado do meu nome e lutar pelo que me parecia justo e correto. Recebi muito incentivo e também o mesmo volume de críticas, mas na base de muito desgaste, um pouco de diplomacia, bastante de um recém-descoberto talento de detetive e de muita, mas muita indignação canalizada para a ação, consegui vencer os problemas. Chegar ao fim desta tese, portanto, tendo feito um curso excelente e me tornado o “bolsista nota 10”, causa em mim uma felicidade maior do que o normal. Tem um sabor especial.

Nos piores momentos, contei com o apoio de muita gente, que talvez seja indelicado citar aqui, mas alguns podem e devem ser lembrados. **Linovaldo Lemos** e **Indira Rocha**, que conheci à espera para a entrevista da seleção, passaram pelo mesmo problema que eu e por isso a mim se uniram: formamos um trio que por semanas se deu força e incentivo. **Fabio Couto**, foi o amigo que deu o norte para as minhas ações e que, principalmente, acalmou o “leão” nos momentos necessários. **Margarida Mattos** e **Renata Neder** me deram ainda mais o amor que sempre me deram, seu aconchego e cafuné, mulheres que são ao mesmo tempo rochas e biscoitos finos, e são até hoje, mesmo quando ficamos afastados, pilares que me mantêm firme.

E aqui estou. Não me arrependo.

Registro feito.

Desde que entrei no mestrado em geografia, ainda em 2002 e com vinte e quatro aninhos, fiz muitos amigos: além de Margarida e Renata, Linovaldo e Indira, já citados,

devo agradecer também à amizade de **Nilton Abranches, Roberta Figueiredo e André Reys Novaes.**

Faço questão de destacar minha imensa gratidão à **Gisela Pires do Rio.** Nunca haverá palavras suficientemente elogiosas para descrevê-la como orientadora e suficientemente afetuosas para retribuir o apoio e confiança que me dá e sempre me deu. Gisela, além de excelente professora e pesquisadora, é uma orientadora ética, firme e ao mesmo tempo bem-humorada, presente e cuidadosa, e ao longo de todos esses anos foi, acima de tudo, uma grande parceira, até nos momentos mais difíceis. Devo-lhe bastante, sem que nunca tenha me sido nada cobrado, e na falta de melhores palavras deixo aqui meu mais que sincero “**MUITO OBRIGADO**”, em caixa alta, negrito e sublinhado. Devo agradecer ainda àqueles professores do PPGG que se tornaram de alguma forma especiais, seja por uma real relação de afeto, seja porque suas aulas e ensinamentos estão refletidos na pesquisa que agora concluo, ou ambos. São eles: **Cláudio Egler, Frédéric Monié, Marcelo Lopes de Souza, Maria Célia Coelho, Maurício Abreu e Scott Hoefle.**

Agradeço antecipadamente aos professores **Ana Maria Daou, Bianca Freire-Medeiros, Jorge Barbosa** e, novamente, **Scott Hoefle** por terem aceitado o convite para a minha banca de avaliação. Ana Daou e Scott Hoefle foram absolutamente generosos em minha qualificação, mostrando com clareza os potenciais e os problemas que naquele momento a pesquisa apresentava. Barbosa, como Daou, foi da minha banca de Mestrado, e até hoje não tive a oportunidade de lhe agradecer por naquele momento ter apontado uma característica de meu trabalho que não percebia: foi ele quem me disse que a análise geográfica dos filmes que realizava punha em foco os personagens, “dica” que se tornou crucial na elaboração desta tese, o que já se mostra em seu título. À Bianca, minha primeira orientadora acadêmica, a quem posso chamar hoje de amiga, devo muitas coisas: além de muitos momentos de alegria, foi ela quem me preparou academicamente na especialização, me fez acreditar que eu poderia como ela me debruçar sobre a análise de filmes e da cultura

de viagem, me indicou a geografia como caminho, ou seja, sou o pesquisador que sou em grande medida por sua causa: quem não estiver satisfeito, que vá reclamar com ela então!

À FAPERJ e à CAPES, agradeço as bolsas de pesquisa sem as quais seria impossível realizar o trabalho.

Mas não só de Academia se vive a vida e se direciona o amor. Aproveito estas páginas para distribuí-lo, então, aos amigos queridos que fazem minha vida melhor, o que evidentemente se reflete no trabalho. Em primeiro lugar, devo parte da minha tranquilidade e muito de minha alegria cotidiana a **Daniel Brum**, amigo/irmão que deposita em mim tanto afeto e confiança e que realmente me faz ser uma pessoa melhor e me sentir uma pessoa especial. Tão amorosos quanto ele são **Márcia Furriel**, **Elizabeth Cavalheiro**, **Ysrael Marrero**, **Vinicius Machado** e **Regina Esperança**, amigos que formam de fato minha verdadeira (e louca) família.

Mariana de Moraes, **Patrícia Lânes**, **Rodrigo Brandão**, **Leonardo Neves**, **Nadine Sickermann**, **Renata Freeland**, **Renata “Doll”**, **Ana Luiza Sorgine**, **Carlos Couto**, **Juliana Sorgine**, **Paula Izzo**, **Giovana Nogueira**, **Vitor Baum**, **Lívia Resende**, **José Viterbo**, **Cléber Henrique**, **Antonio Carlos Lyrio**, **Thiago de Brum**, **Halisson Paes**, **Raphael Alves** e **Roberto “DJ Buba” Violanti** são, longe ou perto, na *night* ou no dia-a-dia e cada um a sua maneira, amigos-irmãos. Além de todos esses, agradeço aos muitos amigos que fiz no IBAM, entre 2005 e 2007, que me fizeram voltar a ter prazer em ser urbanista, em especial **Cristina Nacif**, **Priscylla Freiria**, **Paula Garcia**, **Henrique Barandier**, **Rosane Biasotto**, **Leonardo Dantas**, **Evanelza Sabino**, **Romay Garcia**, **Pedro Suzano**, **Ricardo Voivodic**, **Adriana Nascentes**, **Ana Lucia Nadalutti**, **Ricardo Moraes**, **Karin Segala**, **Maria José Cavalcanti** e **Alberto Lopes**.

Por fim, agradeço à psicanalista **Andréa Abreu**, por me ajudar a me manter louco e são, marginal e *mainstream*, tudo isso ao mesmo tempo.

Lista de siglas

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CCMN – Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza

EdUERJ – Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

EUA – Estados Unidos da América

FAPERJ – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

IBAM – Instituto Brasileiro de Administração Municipal

IGEO – Instituto de Geociências

PPGG – Programa de Pós-Graduação em Geografia

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

WTC – World Trade Center

WWW – World Wide Web

Sumário

<i>Agradecimentos</i>	v
<i>Lista de siglas</i>	viii
<i>Sinopse</i>	xi
<i>Synopsis</i>	xii
<i>Abertura</i>	1
POR UMA GEOGRAFIA POP OU “SORRIA, VOCÊ ESTÁ SENDO FILMADO”.	2
CINEMA E ANÁLISE ESPACIAL	13
DO BRASIL PARA O MUNDO: OS FILMES E A REPRESENTAÇÃO DE CONTRAPOSIÇÕES ESPACIAIS	17
<i>Take 1</i> UM EMARANHADO DE REPRESENTAÇÕES	22
REPRESENTAÇÕES COMO PRÁTICA	23
EUROCENTRISMO: SOBRE A EUROPA, ORIENTALISMOS E OCIDENTALISMOS	30
HETEROTOPIAS, HETEROCRONIAS: SOBRE A ILHA DE UTOPIA, O NOVO MUNDO E OS TRÓPICOS	45
<i>Take 2</i> MEIOS, MÍDIAS: REPRESENTAÇÃO, ALTERIDADE E AUTORIDADE	63
MEIOS E MÍDIAS	74
<i>Take 3</i> VER PARA CRER, VER PARA QUÊ, VER PARA QUEM	89
GEOGRAFIA ALÉM DA VISÃO	90
GÊNEROS DE VIDA ALÉM DA VISÃO: CIRCULAÇÃO, TÉCNICAS E DIVERSIDADES, OU QUANDO A GEOGRAFIA POP SE TORNA QUESTIONADORA.	96
FILMES ALÉM DA VISÃO: A PRODUÇÃO DE SENTIDOS	104
PERSONAGENS GEOGRÁFICOS: A ARTICULAÇÃO DAS ESCALAS DA PAISAGEM E DA EXPERIÊNCIA	106
<i>Take 4</i> KING KONG E INDIANA JONES: O AVANÇO DO OCIDENTE E O DOMÍNIO DO OUTRO	116
KING KONG	125
INDIANA JONES	167
MAPAS-MÚNDI: CONSIDERAÇÕES SOBRE KING KONG E INDIANA JONES	214

Take 5	ANACONDA E DR. ZAMORA: EXEMPLOS DO BRASIL	218
	ANACONDA	221
	DR. ZAMORA E OS TURISTAS	232
Desfecho		248
Créditos		254
	REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	255
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	264

Sinopse

Os vários frutos atuais da “era da reprodutibilidade técnica”, como por exemplo filmes, desenhos animados, novelas, videoclipes, videogames, quadrinhos ou guias de viagens constroem representações do planeta, com suas inúmeras semelhanças e diferenças – geográficas, econômicas, culturais e sociais. Em certa medida, são substituições contemporâneas das monografias regionais da Geografia, podendo descrever uma gama variada de povos, costumes, credos, tecnologias e relações com o meio geográfico. Através deles, multiplicam-se e legitimam-se práticas de representação geo-históricas que efetuam contraposições espaciais entre Oriente e Ocidente, Novo e Velho Mundos, Trópicos e Civilização, e se reforçam visões de mundo de poderes assimétricos. Tais objetos constituem e efetuam uma geografia que chamo de “pop”, porque é realmente popular e acessível, reprodutível em grande escala, furtiva e efêmera, e ao mesmo tempo contundente e opressora pelo volume intenso que sua (re)produção pode atingir.

Por conta de sua imensa circulação global e por serem formas de produção de sentido que articulam o espaço e o tempo, o visual e o auditivo, os filmes têm papel marcante na constituição da inteligibilidade que os mais diversos grupos podem dar ao mundo. A narrativa cinematográfica é conduzida por personagens, que se tornam representações do espaço quando associados direta e inseparavelmente a um meio geográfico e a determinadas práticas, contribuindo para a conformação de hierarquias, diferenciações e classificações. Nesse sentido, escolho para análise os filmes dos personagens geográficos King Kong, Indiana Jones, Anaconda e Dr. Zamora, de modo a tornar claro o quanto idéias muito antigas se infiltram na cultura de massa e são reforçadas por ela.

Synopsis

Several products of the actual “age of mechanical reproduction”, as, per instant, movies, TV cartoons, soap operas, video clips, video games, printed cartoons or travel guides, create representations of the planet with its countless geographical, economical, cultural and social similarities and differences. In a certain way, they are contemporary replacements of the regional monographs in Geography and are able to describe a great variety of people, behaviors, religions, technologies and interactions with the geographic milieu. Through this means, geo-historic portrayals practices are multiplied and legitimized, and perform special contrapositions between the Orient and the Occident, Old and New Worlds, Tropics and Civilizations and also increase the asymmetric powers of the points of view about the World.

Such views constitute and perform a geographic milieu which is named by me as “pop geography”, since they are very popular and accessible, widely spreadable, furtive and ephemeral, and, at the same time, strong and oppressive by the great volume that its production and dissemination may achieve.

Due to its massive and global broadcasting and also because they are means of senses production that articulate space and time, image and sound, movies have a striking role in the comprehension constitution that a wide range of groups may have about the world. The cinematographic narrative is conducted by characters that are transformed into representations of space when associated directly and indivisibly to a geographic milieu and to certain practices, contributing to the conformity of hierarchies, differentiations and classifications. That is the reason why I chose to analyze the movies of the geographical

characters King Kong, Indiana Jones, Anaconda and Dr. Zamora, in order to clarify how much very old ideas are infiltrated in the mass culture and are also strengthened by it.

Abertura



Figura 1. O planeta Terra na tela do programa de computador *Google Earth*.



Figura 2. Visão do Rio de Janeiro a partir do *Google Earth*.

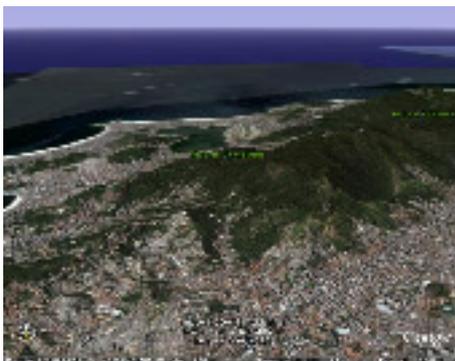


Figura 3. Trecho do Rio de Janeiro em perspectiva, revelando a topografia, captado do *Google Earth*.

“Quando, enfim, o homem vir a conhecer toda a superfície do globo do qual se diz senhor, e a expressão de Colombo – *El mundo es poco* – tiver se tornado verdade para nós, a grande obra geográfica não será mais percorrer as terras longínquas, mas estudar a fundo os detalhes da região em que vivemos: conhecer cada rio, cada montanha, mostrar o papel de cada parte do organismo terrestre na vida do conjunto ... [O]s verdadeiros poetas da Terra não são somente os escritores e os pintores, mas também os cientistas que nos descrevem os fenômenos”.

Elisée Reclus, 1985b [1881], p.44.

“Os homens apreendem o mundo através de seus sentidos ... [e] quase sempre ouviram falar de lugares que eles abordam antes de os pisarem, de modo que seu olhar não é mais perfeitamente novo ... A geografia que estuda grupos humanos se detém nos discursos e nas representações que os codificam, uma vez que estas últimas traduzem maneiras de ver padronizadas ... As representações que o indivíduo recebe através de sua educação, que ele aprende no contato com outros, que ele constrói e que reinterpreta, constituem um universo mental que se interpõe entre as sensações recebidas e a imagem construída em seu espírito. As representações fornecem malhas para apreender o real ... Os homens não agem em função do real, mas em razão das imagens que fazem dele. Aproximar-se da geografia cultural é ... se interrogar ... sobre a maneira como as representações são construídas, sobre o seu papel no modelamento do real e sobre sua permanência, sua fragilidade e as reações que provocam”.

Paul Claval, 1997, p. 93-94.

POR UMA GEOGRAFIA POP OU “SORRIA, VOCÊ ESTÁ SENDO FILMADO”.

“D*b*zinho nunca foi fanático por televisão. Menino inteligente, passava a maior parte do tempo inventando brinquedos, estudando ou fuçando os livros da casa. Certo dia, encontrou um mapa-múndi. O nome em si, para ele, já era fascinante: m-a-p-a-m-ú-n-d-i. Por que múndi e não mundo? Múndi ou mundo, enfim, o mundo que ele acabara de descobrir era desse jeito: muito mar, pouca terra. E ali dentro, perdidinha numa ponta, estava sua imensa Porto Alegre, que ele não conhecia nem a metade. Um pontinho preto no papel, no meio de outros tantos pontinhos, todos pretos. Liechtenstein, Cuzco, Jacarta, Quebec, Saskatchewan, Tegucigalpa, Leipzig, Guadalquivir, quantos nomes fascinantes ele acabara de descobrir! E na Índia, então? Jabalpur, Varanasi, Indore, Bangalore, Madras, Calcutá, como seriam? E o centro de Nova York, caramba, era uma ilha!

Em plena idade dos porquês, D*b*zinho queria saber sempre mais: qual a maior montanha, o maior rio, o maior lago, a maior cidade, o maior país. E assim passava muitas de suas manhãs livres debruçado sobre aquele pedaço de papel. Contornando fiordes com o dedinho e a imaginação, sobrevoando os lagos canadenses e os picos do Himalaia. Devorava sua enciclopédia favorita, a *Geografia Ilustrada*. Assistia aos filmes da *Sessão da Tarde* e, logo em seguida, ia procurar no mapa todos os lugares que havia visto nos livros ou na televisão. J*b*zão, orgulhoso como sempre, não perdia uma oportunidade de testar os conhecimentos do filhote. Katmandu, Chengdu, Andorra, Ouagadougou, onde ficam? D*b*zinho não errava uma.

Mas chegou o dia em que D*b*zinho começou a se cansar do seu mapa-múndi, a esta altura bem encardido e desgastado nas dobras, meio rasgado e desbotado. Já conhecera outros mapas mais completos, como o da França, Grécia, Rio Grande e Porto Alegre, todos com ferrovias, estradas, lugares novos e muito mais detalhes. Já ganhara de aniversário um globo terrestre que até lâmpada dentro tinha. Ainda assim, naquele dia, ele ficou imaginando: e se esse mapão enorme fosse todo desenhado com uma caneta tão fina, mas tão fininha, que até as ruas do bairro estariam lá? Aí, bastaria ter um jogo de lentes, umas mais simples como as dos binóculos e outras iguais às do microscópio da escola, para poder aumentar mais ou menos, poder ver tudo o que a gente quiser ver, do jeito que quiser, em qualquer lugar do mundo. Percorrer o caminho até a escola, viajar na estrada que leva até a cidade onde a mãe nasceu, contar quantos quarteirões tem Manhattan – uma ilha comprida de quadras regulares trespassadas pela Broadway e com um grande parque bem no meio; quem não sabe disso, pai? – Não seria demais?! Mas que pena, não havia como fazer um mapa assim...

Passaram-se quase trinta anos, tanto tempo que D*b*zinho já havia há muito esquecido da sua genial invenção. Isso até o dia em que ela, surpreendentemente, virou realidade. Tão fascinado pelos contornos do planeta quanto antes, ele agora podia passar horas na companhia do novo mapa-múndi, onde se vê todos aqueles lugares que habitavam sua imaginação desde muito cedo. Um mapa fantástico que não tem lentes de

aumento, que não é feito com caneta de ponta microscópica, que nem de papel é. Mas que é, ainda assim, tal qual D*b*zinho um dia sonhou: earth.google.com".

(D*b*, *O mapa-múndi de D*b*zinho*, 2005).¹

Tomei a liberdade de iniciar este capítulo com o texto acima. Trata-se de um apaixonado escrito de um grande amigo, publicado em seu blog² subseqüentemente à sua descoberta do programa de computador *Google Earth*. Quando escreveu seu belíssimo texto, D*b* se mostrava totalmente fascinado com a poderosa ferramenta recém-criada pela informática que, a partir de manipulações digitais de imagens via satélite, apresenta-nos na tela do computador um globo terrestre tridimensional. Por meio de uma contínua aproximação, podemos visualizar montanhas, rios, cidades inteiras e, em muitos casos, em resoluções de tal ordem que é possível visualizar os edifícios e até mesmo os automóveis nas vias. Um botão no *display* do programa permite a visualização em perspectiva, em que se inclui a topografia realista das áreas e, em alguns casos, o gabarito dos edifícios (ver Figuras 1 a 5). Seu sonho infantil de ver o mundo mapeado em todas as escalas possíveis, do plano geral ao detalhe, enfim se realizava; sem precisar de caneta de ponta fina nem de papel, com o adicional de se ter com este “m-a-p-a-m-ú-n-d-i” uma interação que nenhum outro mapa, *Geografia Ilustrada* ou “globo com luz dentro”, um dia proporcionaram-lhe.

O *Google Earth* é o resultado de um avanço tecnológico em marcha, mas que em sua materialização em um objeto (aparentemente) frívolo do cotidiano surpreendeu a todos, dada a sua magnitude. Mais ainda, é disponibilizado gratuitamente para qualquer um que tenha computador com acesso à Internet, memória e placa de vídeo suficientes para carregá-lo. O grupo Google, que há muito tempo dá acesso a qualquer assunto (do mais

¹ Diante de um texto tão emocionado, emocionante e instigante, que pode levar às lágrimas o ser mais carrancudo e de coração mais frio, não tenho palavras suficientemente gratas ao meu queridíssimo amigo D*b*, que me autorizou utilizá-lo neste trabalho. Nenhum outro seria tão perfeito e sintético para abrir as discussões de minha tese.

² O endereço era www.dbblog.blogspot.com, mas infelizmente foi retirado do ar.



Figura 4. Nova Iorque vista de cima, com a marcação dos edifícios pelo Google Earth.



Figura 5. Nova Iorque, em perspectiva, com a exibição dos edifícios pelo mesmo software.

estapafúrdio ao mais científico ou erudito) por meio da indicação de um a milhares de *sites* que contenham determinadas palavras-chave, agora dá acesso, a partir da criação de um meio digital que pretende ser igual à realidade, a uma diversidade tão imensa de lugares do globo. Um mundo cada vez menor e mais “conhecido” através de imagens, a ponto de caber em uma tela instalada em qualquer ponto do planeta. Um mundo que, dentro do *Google Earth*, dá poderes quase soberanos a quem o utiliza, na medida em que o planeta digital à frente do usuário pode ser literalmente virado de ponta a cabeça, vasculhado minuciosamente, facilmente decifrado e devorado pelos os olhos de qualquer um.

Mas o mesmo programa que aparentemente é tão libertador revela, a partir de uma análise mais atenta, suas inerentes perversidades. Por um lado, ao se pensar na amplitude das imagens apresentadas pelo *software*, é impossível não tremer diante da sensação de estar sendo vigiado, sem que ao menos tenha sido pedida a nossa autorização ou nos enviado a mensagem “sorria, você está sendo filmado” que às vezes se lê em lugares cada vez mais públicos e, principalmente, menos privados. Mesmo que o *Google Earth* permita que alguns usuários possam gravar “minha casa” no local correspondente do globo em 3D (ou até mesmo num local errado, se sua visão espacial não for das melhores) e disponibilize esta informação a **todos** os usuários do programa, realizando assim uma via alternativa de cartografia menos positivista e mais participativa que há décadas é debatida

academicamente (ver, por exemplo: Harley, 1989; Pile & Thrift [eds.], 1995; King, 1996), é um pouco amedrontador se dar conta que a tal casinha está ali de fato, **capturada e representada** pelas imagens de algum satélite que sabe-se lá que tipo de informação secreta pode gerar e destinada a quem, para utilizar quando e para quê. Descontando-se exageros paranóicos e apologias à “teoria da conspiração”, o avanço da tecnologia, bastante evidenciado pelo *Google Earth*, traz em si uma dimensão, um tanto negligenciada, da cotidiana **representação do mundo** e de seus espaços, acoplada à produção, à difusão e ao controle de conhecimentos: técnicas específicas geram resultados que muitas vezes são representações do espaço (mapas, fotografias, filmes, o *Google Earth* etc.) que podem produzir tanto identificação quanto alteridade, mostrando-se relacionáveis a autoridade e subordinação. Quem representa, o quê ou quem é representado, o que nessas representações se torna público e o que permanece privado são de difícil identificação, mas de forma clara podem ser consideradas como parte de relações de poder em diversos níveis.

O texto de D*b* também é revelador no que diz respeito à sua curiosidade geográfica, existente desde a infância sem qualquer imposição, surgida da vontade de brincar e de saber e por meio de materiais disponíveis nas estantes por ele reviradas em sua casa. Curiosidades e saberes geográficos que permaneceram tão vivos quanto “leigos”, já que seu exercício profissional não é na geografia. A forma de representação espacial e, mais ainda, a alta disponibilização do programa *Google Earth*, revela o quanto não apenas D*b* é “fascinado pelos contornos do planeta”, mas também muitos homens e mulheres de todas partes do globo, mesmo sem se dar conta, adoram geografia, revelando que a disciplina pode ser ao mesmo tempo o elemento estruturante de um produto destinado às massas e fonte de diversão. As diferenças presentes no mundo atizam a curiosidade e não faltam elementos no cotidiano para saciá-la: estavam disponíveis para D*b* (e estão, *grosso modo*, para qualquer criança ocidental) não só mapas-múndi, mas também revistas *National*

Geographic, enciclopédias com mapas e fotos, globos terrestres que têm “até lâmpada dentro”, cadernos de turismo em jornais de grande circulação e filmes da *Sessão da Tarde* que apresentam os mais diferentes cantos da Terra. Cada qual em sua escala – nos sentidos de tamanho, representação e abrangência – esses objetos são reprodutíveis e destinados a diversas formas de consumo e corroboram para um saber geográfico não-científico, mais ou menos comum a todos que a eles têm acesso. Em outras palavras, tais objetos deixam claro que a geografia, além de disciplina, é também uma forma de entendimento da realidade, sendo ao mesmo tempo científica e, em alguma medida, parte de um “senso comum” compartilhado pelas massas. Em outras palavras, a geografia é *pop*!

Como um jovem entenderia hoje o mundo se nunca tivesse visto nas bancas uma *National Geographic*, se não levasse em sua mochila um *Atlas Universal*, se não pudesse consultar a *Enciclopédia Conhecer* ou a *Wikipédia* na Internet? Que visão teria do mundo se nunca tivesse visto um cartão-postal de um lugar que nunca pisou ou observado os mapas que estampam as bancas de jornal? Provavelmente um adolescente de classe-média não consegue escutar *Ray of light*, música da *pop star* Madonna, sem que a ela esteja diretamente associado seu videoclipe³, em que imagens urbanas aceleradas decodificam o ritmo e a mensagem da canção: **música já é também imagem; música já é também espaço** (ver Figuras 6 a 8). Este mesmo jovem provavelmente assistiu, tão estupefato quanto seus pais, às imagens do atentado ao World Trade Center, vendo em tempo real – ou algumas horas depois em algum telejornal – a destruição de um dos maiores ícones do planeta. Ele deve assistir à série *Lost*⁴ (ver Figura 9), versão contemporânea da Ilha de Utopia e das aventuras de Robinson Crusoe e do Dr. Moreau, e deve ter visto nos cinemas a materialização dos mundos imaginários de *O senhor dos anéis*⁵ (ver Figura 10) que, se ele tem gosto pela

³ *Ray of light*, Chris Cunningham, EUA, 1999.

⁴ Damon Lindolf, Jeffrey Lieber e J.J. Abrams (criadores), EUA, 2004 (em curso).

⁵ *Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, Peter Jackson, Nova Zelândia/EUA, 2001.

literatura, muito provavelmente é um de seus livros preferidos. Nas horas vagas, ele pode participar de aventuras violentas em mundos tão fantásticos como os de Frodo em jogos de RPG⁶ por computador ou ainda construir seus próprios mundos e cotidianos em simuladores como o *Sim City* (ver Figura 11) e o *The Sims*.

Eis um painel contemporâneo: a “cultura de viagem” é objeto cada vez mais amplamente apreciado academicamente;⁷ mais e mais, guias e revistas de turismo são produzidos e vendidos. Uma infinidade de *reality shows* televisivos como *Survivor*,⁸ *Trippin*⁹ e *Sin cities*¹⁰ apresenta paisagens exóticas, lugares, pessoas e costumes pitorescos; e, por fim, um filme como *A Bruxa de Blair*¹¹ gera debates acirrados sobre como seu conteúdo de horror pode afetar o turismo da cidade em que foi filmado. A afirmação de Denis Cosgrove de que “a geografia está em toda parte” (Cosgrove, 1998 [1989]) torna-se, portanto, uma poderosa síntese da contemporaneidade.

⁶ RPG é sigla composta pelas iniciais de *role playing game*, ou jogo de interpretação de papéis. Ao mesmo tempo de estratégia e imaginação, seus participantes vivem diferentes personagens que passam por vários percalços e aventuras em diferentes mundos. Há dados, mas não há tabuleiro e a partida pode durar de minutos a várias sessões de vários dias. O espaço do jogo está sempre na imaginação dos participantes, nunca é materializado.

⁷ No ambiente acadêmico anglo-americano vem emergindo uma considerável produção a respeito dos vários aspectos da chamada “cultura de viagem”. Na década de 90, vários livros em língua inglesa se debruçaram sobre essa temática, não só em abordagem geográfica, mas também sob o recorte de variadas disciplinas. Destaca-se: Clark (ed., 1999), Duncan & Gregory (eds., 1999), Pearce (2003 [1999]), Pratt (1999 [1992]), Stout (1998), Ringer (ed., 1998), Williams (1998), Duncan & Gregory (eds., 1999), Rojek & Urry (1997), Handlin & Handlin (eds., 1997), Clifford (1997), Blanton (1997), Craig (ed., 1996), Nash (1996), Kaplan (1996), Urry (1996 [1990]), Zacharasiewicz (ed., 1995), Ceaser (1995), Pearce & Buttler (1993), von Martels (ed. 1991) e Mills (1991). Para uma revisão crítica desta literatura, ver Freire-Medeiros (2000).

⁸ Mark Burnett, EUA, 2000 (em curso). O *reality show* coloca a cada temporada dezesseis participantes em lugares supostamente exóticos e inóspitos, tais como África, Bornéu, Guatemala, Tailândia, Panamá e Amazônia. Na disputa de um prêmio em dinheiro, eles passam fome, frio, dormem em barracas e realizam tarefas que simulam uma luta pela sobrevivência. O programa foi a principal inspiração da série televisiva *Lost*.

⁹ EUA, 2005 (em curso). O programa é apresentado pela atriz Cameron Diaz que, junto com amigos como Drew Barrymore, Jessica Alba e Kid Rock, viaja mundo afora realizando os circuitos do turismo de aventura.

¹⁰ Reino Unido/Canadá, 2003-2005. No programa, Ashley Hames a cada semana vai a uma cidade do mundo para encontrar, como a sinopse do *reality show* informa, “esquisitices sujas”, que podem variar de clubes de *swing* e pontos de prostituição a rituais vodus e enemas de vinho.

¹¹ *The Blair Witch Project*, Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, EUA, 1999. O filme ficou famoso por fingir ser um material real filmado por estudantes desaparecidos que teriam ido até a cidade norte-americana Maryland documentar a existência de uma bruxa na floresta de Burkittsville. A história era uma farsa, mas o filme causou o aumento de fluxo de turistas à cidade.



Figuras 6 a 8. Imagens do videoclipe *Ray of Light*, de Madonna.

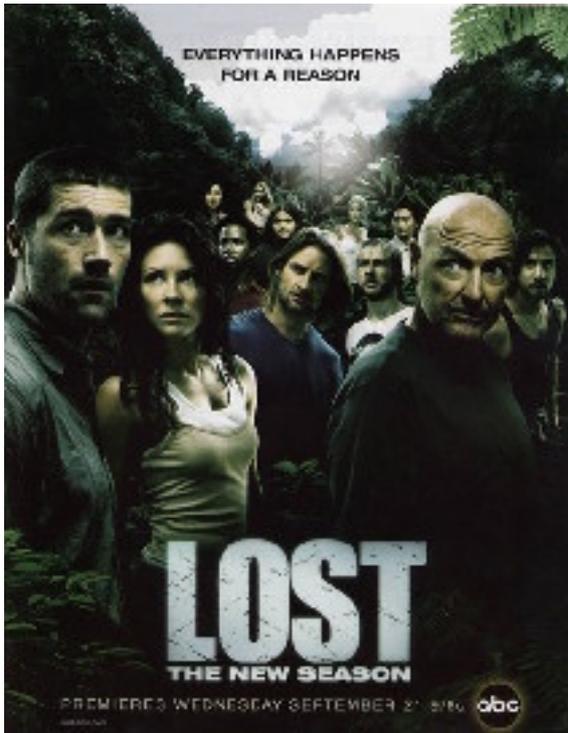


Figura 9. Cartaz da segunda temporada da série de televisão norte-americana *Lost*, apresentando os personagens e a paisagem da misteriosa ilha do Oceano Pacífico que é cenário da trama.



Figura 10. A Terra Média, de *O Senhor dos Anéis*.



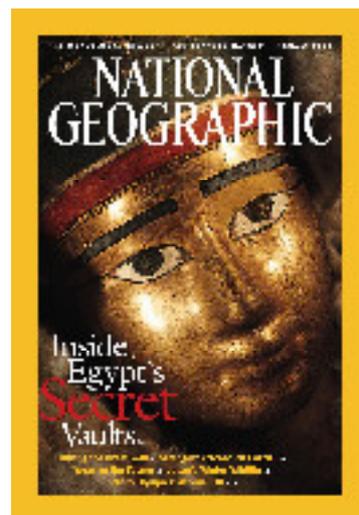
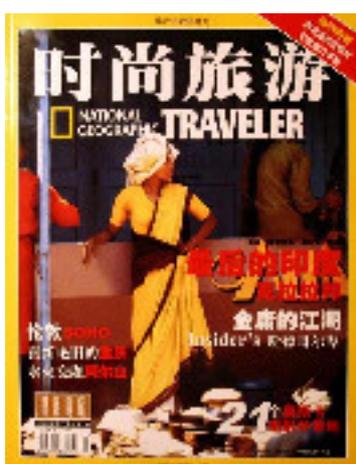
Figura 11. Tela do simulador *Sim City*.

Trata-se de uma geografia que, a partir de analogias audiovisuais, representa a relação de alteridade de homens e mulheres com outros espaços e, principalmente, com outros homens e mulheres. Por isso, a análise de Cosgrove (*ibid.*) sobre o fato da geografia não estar contida somente na materialidade do meio físico, seja ele natural ou humanizado, mas também nas práticas culturais, políticas e econômicas que o modificam e mantêm é crucial: “o” espaço e “a” realidade em si mesmos não existem, e só fazem algum sentido a partir da inserção das pessoas que permanentemente os constroem, decodificam, representam e comunicam.

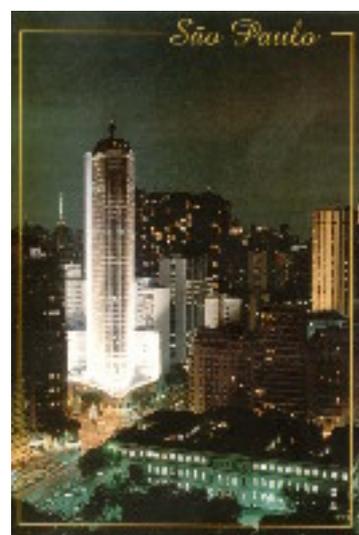
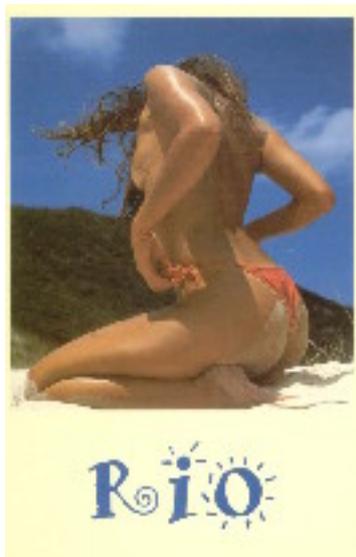
A geografia que estou pretendendo estudar é *pop* porque é realmente popular, pois está contida em objetos acessíveis a uma parcela significativa da população mundial e é reprodutível em grande escala, de forma furtiva e efêmera, como as imagens que a compõem e, ao mesmo tempo, contundente e opressora, pelo volume intenso que sua (re)produção pode atingir. Ela contém uma série de objetos reproduzidos em larga escala cujos estímulos, ao mesmo tempo em que localizam espaços, singularizando-os e dotando-os de inteligibilidade – para quem os vivencia de fato ou não – comprimem distâncias, desvencilhando-se do tempo e do espaço concretos e provocando por isso desorientações. Além disso, esta geografia é *pop* por não deixar de ser um produto para consumo imediato que, embora tão aparentemente descartável quanto uma garrafa plástica de *coca-cola*, possui conteúdo de abrangência avassaladora sobre o cotidiano, sendo objeto de interesses políticos e econômicos e parte importante, talvez preponderante, de uma cultura urbana e ocidental com pretensões universais.

O que quero defender é a idéia de que os objetos da chamada cultura de massa compõem uma geografia que não está expressa **no** mundo físico ou **na** paisagem, não está necessariamente **contida em** algum lugar, mas que faz referência às mais diversas porções do globo, revelando os pensamentos dominantes ou dissonantes sobre os mesmos (ver Figuras 12 a 34) e contribuindo para que sejam reforçados. Fazem, na verdade, a partir de uma série de referências e representações, uma **mediação** entre os seres humanos e o(s) seu(s) mundo(s) e seus Outros, podendo ser – e na maioria das vezes o são – veículos de filiações socioculturais.

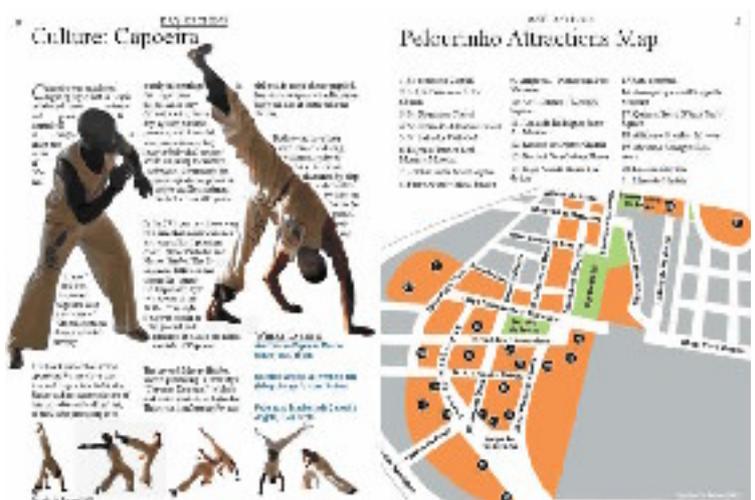
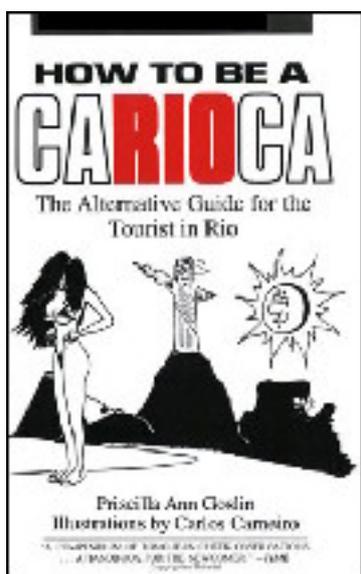
Negligenciar o estudo desta geografia *pop*, portanto, é deixar de perceber que o mundo de hoje é, como nunca antes, invadido e estruturado por imagens e sons e que o próprio planeta, com suas semelhanças e diferenças – geográficas, econômicas, culturais e sociais – é o objeto representado. Afinal a geografia é uma potente classificadora de



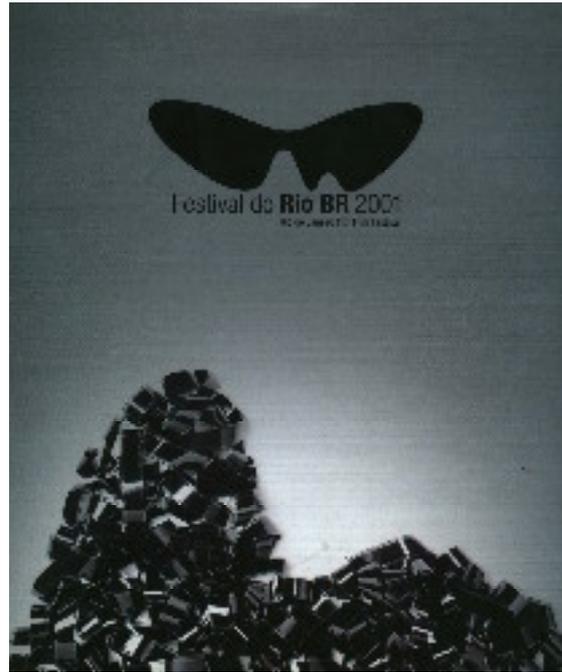
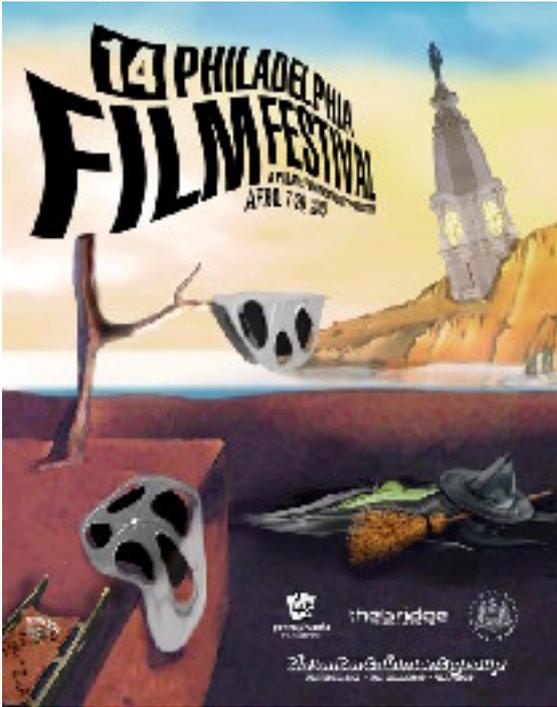
Figuras 12 a 14. Revistas de turismo tais como a brasileira *Próxima viagem* ou a internacional *National Geographic* mostram em suas capas paisagens, atrações, tradições e costumes que são sínteses dos lugares.



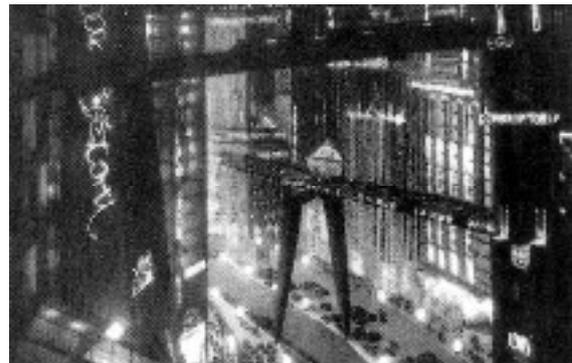
Figuras 15 a 17. Amazônia, Rio de Janeiro e São Paulo, em imagens reducionistas de cartão-postal.



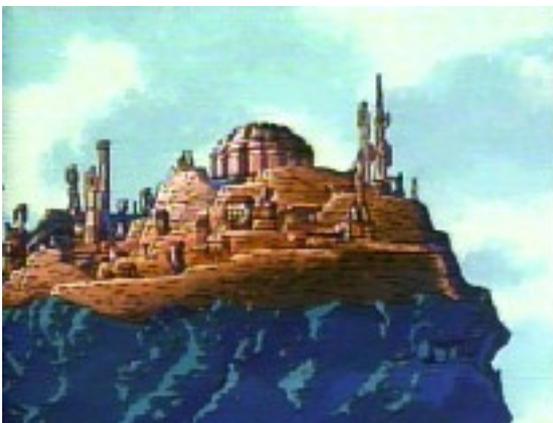
Figuras 18 e 19. Guias turísticos, como *How to be a carioca* e *Salvador for partiers*, exibem paisagens, costumes e mapas.



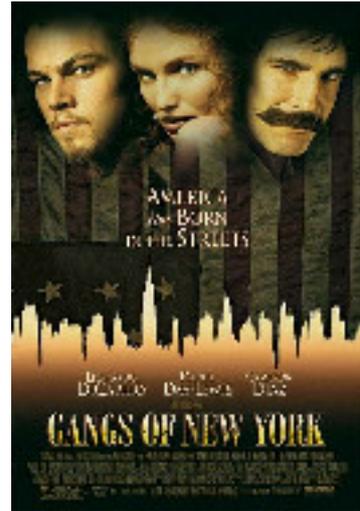
Figuras 20 e 21. Cartazes do Philadelphia Film Festival e o Festival do Rio: referências à iconografia geográfica.



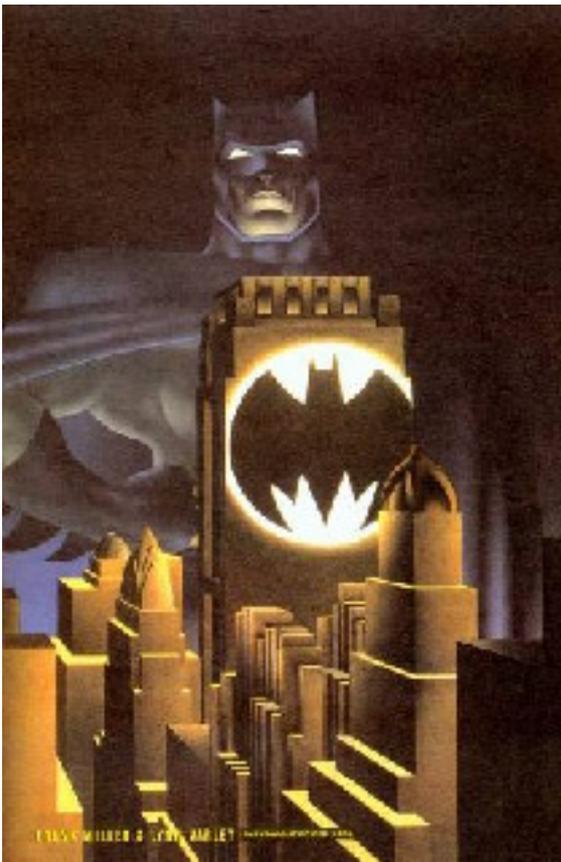
Figuras 22 e 23. É bastante comum, no cinema, a representação de cidades imaginárias como as de A.I. – *Inteligência Artificial* (*Artificial Intelligence: A.I.*, Steven Spielberg, EUA, 2001) e *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, Alemanha, 1927), da esquerda para a direita.



Figuras 24 e 25. Desenhos animados podem criar mundos imaginários como Etérnia, de *He-man*, e os *Mestres do Universo* (*He-Man and the Masters of the Universe*, Ed Friedman & Lou Kachivas, EUA, 1983-1985, à esquerda) ou recriar cidades, como a Londres do século XIX, de *Steamboy* (*Suchimubô*, Katsuhiro Ôtomo, Japão, 2004).



Figuras 26 a 28. Da esquerda para a direita, três maneiras de se representar Nova Iorque em cartazes de filmes: *Godzilla vs. Megalon* (*Gojira tai Megaro*, Jun Fukuda, Japão, 1973), *O dia depois de amanhã* (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, EUA, 2004) e *Gangues de Nova York* (*Gangs of New York*, Martin Scorsese, EUA/Alemanha/Itália/Reino Unido/Holanda, 2002).



Figuras 29 e 30. As cidades de Gotham City (à esquerda) e Metrópolis, dos super-heróis dos quadrinhos Batman e Super-Homem, respectivamente.



Figuras 31 e 32. À esquerda, o casamento e o vilarejo (cenográfico) gregos da novela *Belíssima* (Denise Saraceni, Brasil, 2005). À direita, abertura de *O clone* (Jayme Monjardim, Brasil, 2001), a mais orientalista das telenovelas.



Figuras 33 e 34. Imagens de personagens e cenários do videogame *Soulcalibur III* em que personagens de várias partes do mundo, identificados por seus figurinos e armas, lutam entre si em paisagens e espaços exóticos que também representam estes lugares.

diferenças e a partir de suas classificações abraçamos ou rejeitamos cada uma destas diferenças que se manifestam preponderantemente no espaço. Por fim, acredito que ignorar os objetos desta geografia tão *pop* é perder a oportunidade de se retomar, em uma perspectiva bastante contemporânea, duas questões fundamentais da disciplina: a relação dos seres humanos com o meio que os cerca, debate que é fundador e estruturante da geografia; e também a dos gêneros de vida, o que será feito aqui a partir da análise de filmes.

CINEMA E ANÁLISE ESPACIAL

Chama atenção a interessante e multifacetada produção acadêmica sobre cinema que, na década de noventa, contou com a participação de teóricos de inúmeras disciplinas, como a própria Teoria do Cinema, a Antropologia, a Filosofia, a Arquitetura e o Urbanismo, a Geografia e a História, entre outras. A esmagadora maioria desses estudos se debruçou

sobre a escala urbana do cinema, ou seja, as múltiplas relações do cinema com a cidade. Além de deixarem claro o quanto a cidade é elemento constante nos filmes, tais estudos examinaram as múltiplas e significativas interações entre a mais importante forma cultural e a mais importante forma de organização social do século XX (Schiel, 2001, p. 1), essencialmente, a partir de um recorte escalar único, no que diz respeito à forma espacial que tomam como objeto, mas que se transforma em múltiplo ao se considerar seu nível de análise.

Além das tentativas de se definir exatamente o que seriam “cidade cinemática”, “paisagem cinemática” e “lugar cinemático” (Clarke, 1997; Costa, 2002a, Hopkins, 1994), pode-se dizer, *grasso modo*, que esta produção tão fragmentada quanto interdisciplinar se divide em quatro vertentes:

a) A abordagem histórica é a primeira delas, que revela o quanto o cinema desde sempre foi uma forma de entretenimento essencialmente urbana, devendo muito de sua natureza ao desenvolvimento da cidade – criado no auge da metrópole moderna, o cinema necessitava do aparato industrial e do adensamento urbanos, por ser uma arte de reprodução e de massa (ver, por exemplo: Calil, 1996; Charney & Schwartz, eds., 2001 [1995]; Costa, 1995; Gunning 1995 [1989] e 1996);

b) Outra vertente destaca a influência contrária, ou seja, o fato das produções econômicas e estéticas do cinema cada vez mais atuarem sobre a construção e apreensão da “realidade”, seja a partir das interações econômicas resultantes nas cidades que se tornam locações dos filmes ou abrigam eventos cinematográficos e que, por isso, passam a definir estratégias locais para se manterem nesta posição (Gravari-Barbas, 1999; Stringer, 2001; Swann, 2001); seja influenciando movimentos arquitetônicos como o *new urbanism*, com sua estética *fake*, que já serviu de locação para *O show de Truman*¹² (Didier, 1997; Lara, 2001); seja

¹² *The Truman Show*, Peter Weir, EUA, 1998. Interessante é saber que uma cidade real – Seaside, na Flórida –, onde de fato residem pessoas, foi utilizada pelo filme para representar uma cidade-cenário, onde tudo é uma grande encenação televisada. Isto se explica pelo caráter essencialmente cenográfico das construções do *new urbanism*

a partir do conteúdo espantosamente hollywoodiano do ataque de 11 de setembro de 2001, em Nova Iorque, que fez com que muitos se recusassem a acreditar na veracidade do que viam na televisão (Costa, 2003; Name, 2002, p. 75-90, e 2003a);

c) Uma terceira forma de abordagem se debruça sobre a cidade apresentada e, portanto, representada nos filmes, priorizando certa análise, geralmente **sincrônica**, **“morfológica”** e **“tipológica”** do ambiente físico construído, discutindo as possíveis influências arquitetônicas, artísticas, econômicas ou político-sociais do período de cada filme sobre a maneira de representar as cidades, filmadas em locação ou construídas em estúdio (Barbosa, 2002; Benali, 1996; Easthope, 1997; Marie, 2001; Neuman, 1999; Rodrigues, 1999; Vidler, 2000; Xavier, 2007). Tais escritos também argumentam sobre os efeitos da fotografia, da montagem, da sonorização ou de outros elementos intrínsecos à estética cinematográfica que contribuam para que determinadas composições da cidade se tornem presentes (Chambers, 1997; Ford, 1994);

d) A última abordagem também se dirige às cidades representadas pelo cinema, mas difere da anterior por se concentrar mais na ação transcorrida durante o filme, ou seja, na interação entre os personagens e no que é dito e vivido nos espaços, seja demonstrando o quanto cada filme, ao representar os lugares onde transcorrem sua trama, pode vir a se apropriar de narrativas construídas e reproduzidas no cotidiano, outros filmes ou outras mídias, sendo ele também influência para outras representações e para a percepção da realidade (Amancio, 2000; Freire-Medeiros, 2002, Freire-Medeiros & Name, 2003; Name, 2003b, 2004a e 2004b; van Waerbeke, 1999). Trata-se, portanto, de uma análise **diacrônica** e **intertextual**.¹³

que podem, por exemplo, dotar as ruas com alto-falantes com música e construir edificações recentes que imitam prédios antigos, adornando-os com uma placa com uma data de construção falsa, de décadas atrás.

¹³ Evidentemente, tais abordagens não se encerram em si mesmas e os autores constantemente fazem intercomunicação entre elas, sendo aqui classificados na abordagem que (de certa forma, arbitrariamente) considere a mais próxima de suas idéias. Para uma revisão um pouco mais detalhada da produção acadêmica sobre o tema “cinema e cidade”, ver Name (2003a).

No que diz respeito às representações de ambientes não-urbanos nas obras audiovisuais, a bibliografia existente é bem mais rarefeita. Conforme argumenta Wilson (1991), a natureza é, por si mesma, um tema de exploração das obras audiovisuais, sobretudo documentários para a televisão. Mesmo que muitas vezes reduzidos a uma representação paisagística de deslumbramento em relação à Natureza (Gandy, 1996), os filmes de ficção fornecem dados para análises que a associam como um todo à feminilidade, à masculinidade e até mesmo à homossexualidade (Aitken & Zonn, 1993; Zonn & Aitken, 1994; Aitken & Lukinbeal, 1997; Name, 2005). Outros estudos, como os de Foucher (1977), Janin (1987) e Capellà-Miternique (2002) analisam o uso de determinados sítios que sofrem transformação para no cinema representarem outros sítios.

Já os documentários, excetuando talvez aqueles que denunciam os danos ambientais, normalmente desprezam a interação humana com o ambiente natural, representando-o como algo externo e distante. Quando há seres humanos, estes são os “nativos”, que recebem o mesmo distanciamento dado aos animais daquele *habitat*. Tratam-se de representações que constroem o que é o “antiurbano”, o “anti-humano” e o “primitivo” (em que se inclui o nativo), sustentadas por discursos ao estilo *National Geographic* pretensamente científicos e oriundos da geografia, da geologia, da antropologia e da biologia. Tais representações em tela se apresentam ora por meio da narração histórica de eventos que milenar ou secularmente moldaram aquele ambiente físico, ora através de uma exibição maciça de paisagens para descrever as belezas naturais e singularidades de lugares “inóspitos”, ou também a partir de um olhar mais aproximado que visa a revelar o cotidiano dos nativos ou dos animais – o que, nesse último caso, a partir do desenvolvimento tecnológico das câmeras e das lentes pode chegar a níveis microscópicos. Nota-se que não são muito diferentes as escalas que representam nos filmes a natureza – tempo histórico, paisagem e experiência cotidiana – daquelas dos filmes de ficção com foco nas cidades.

Pretendo, ao longo deste trabalho, fazer dialogar a abordagem cujo nível de análise chamei de morfológico/ tipológico/ sincrônico com a que chamei de intertextual/ diacrônica. Apesar de ambos se relacionarem ao modo como os espaços são representados nos filmes, estas abordagens tornam-se bem diferentes ao se considerar que cada um destes níveis de análise têm ligados a si escalas de representação: distintas paisagens e experiências.

DO BRASIL PARA O MUNDO: OS FILMES E A REPRESENTAÇÃO DE CONTRAPOSIÇÕES ESPACIAIS

Em minha dissertação de mestrado (Name, 2004a), me debrucei sobre as representações da cidade do Rio de Janeiro em filmes norte-americanos desde a década de trinta até a atualidade e também no atual cinema brasileiro, particularmente naqueles filmes em que um personagem norte-americano, na maioria dos casos o(a) protagonista, está em visita ou já residindo na cidade. Esta particularidade, concluí na pesquisa, está ligada a um embate de discursos em que, através das imagens da cidade nos filmes e das narrativas reproduzidas sobre sua vocação “natural” e o caráter de seu povo, um grupo dominante tenta manter sua dominação cultural a partir da representação do Outro que, por sua vez, não é ingênuo nem indefeso; por isso se apropriando desse discurso, acrescentando-lhe algumas nuances e especificidades: a pesquisa percebia nos recentes filmes nacionais representações em alguma medida semelhantes àquelas reproduzidas por Hollywood ao longo de décadas. Essa suposta “imitação” por parte dos cineastas brasileiros visaria, na verdade, a conseguir margem de manobra, dentro dos embates culturais, para se atender parte de seus próprios interesses – no caso, a comercialização mundo afora dos filmes brasileiros. O objeto da cultura de massa que é o filme, desse modo, claramente se torna elemento de luta por um poder simbólico que se manifesta mais concreta e claramente no desejo por conquista de mercados.

Também se tornou evidente na referida dissertação que essas imagens cinematográficas não constituem um campo autônomo, mas sim fazem parte de um conjunto relativamente homogêneo de representações que são tecnicamente e historicamente reproduzidas, manifestando-se muito além dos filmes: videoclipes, desenhos animados, quadrinhos, cartões-postais, mapas, cartas-panoramas e guias turísticos e compartilham em grande medida as representações do Rio e do Brasil que, ora positivas e ora negativas, quando analisadas em profundidade não fazem perceber grandes variações.

A perspectiva diacrônica e a procura por representações cinematográficas repetidas ao longo do tempo e difundidas em inúmeros espaços é a tônica de minhas pesquisas desde a época de minha monografia de especialização (Name, 2002). Até hoje, minha análise sempre considerou o acúmulo de tempo e o espraiamento espacial, nunca entendendo que uma representação só diz respeito ao filme em si mesmo. A partir dessa postura e de uma reflexão crítica sobre meu próprio trabalho, posso perceber hoje que, se muitas das representações cinematográficas do espaço carioca que analisei em minha dissertação tornam a cidade do Rio de Janeiro e o Brasil como um todo singulares aos olhos da audiência, ao mesmo tempo possuem elementos que não dizem respeito somente a eles. Sejam os filmes sobre estrangeiros na Cidade Maravilhosa, antigos como *Vendo para o Rio*,¹⁴ *Romance carioca*¹⁵ e *Meu amor brasileiro*,¹⁶ ou mais recentes como *Garota do Rio*,¹⁷ *Kickboxer 3 – a arte da guerra*,¹⁸ *Orquídea selvagem*,¹⁹ e *Fétiço do Rio*²⁰, sejam aqueles que relatam a presença estrangeira na Amazônia, como *Fitzcarraldo*,²¹ *A Amazônia em damas*,²² *Anaconda*²³ e

¹⁴ *Flying down to Rio*, Thornton Freeland, EUA, 1933.

¹⁵ *Nancy goes to Rio*, Robert Z. Leonard, EUA, 1950.

¹⁶ *Latin lovers*, Mervin LeRoy, EUA, 1953.

¹⁷ *Chica de Rio*, Christopher Monger, Espanha/Reino Unido, 2000.

¹⁸ *Kickboxer 3 – the art of war*, Rick King, EUA, 1992.

¹⁹ *Wild orchid*, Zalman King, EUA, 1990.

²⁰ *Blame it on Rio*, Stanley Donen, EUA, 1984.

²¹ Werner Herzog, Peru/Alemanha Ocidental, 1982.

Ben vindo à selva,²⁴ o exotismo da paisagem e do meio geográfico, somados a um caráter pitoresco dos costumes, para o bem ou para mal, é sempre o fator comum. Por outro lado, ao se relembra o contexto do Pan-americanismo, que foi tão importante para a análise dos filmes mais antigos da dissertação, pode-se perceber que a eles estavam relacionadas associações do Brasil com outros países: filmes como *A lô, A migos*²⁵ e *Você já foi à Bahia?*²⁶ são exemplos claros dessa questão, associando e homogeneizando vários países para representar a América Latina como um todo.

Diante destas elucubrações, pode-se tomar como hipótese que as representações do Rio, da Amazônia ou do Brasil como um todo se relacionam na verdade a representações muito mais amplas. Parece-me que o cinema e outras mídias possuem certa estrutura repetitiva para se representar lugares associados a delimitações geo-históricas como o Novo Mundo, os Trópicos, e até mesmo o Oriente, por mais que nosso país cartograficamente dele não faça parte. Os filmes e os demais objetos da geografia *pop* de fato desenvolvem específicas e contundentes formas de reproduzir discursos hegemônicos bastante antigos sobre o “descobrimento” e a vivência de qualquer *terrae incognitae*, que classificam o Outro e seus espaços. A localização geográfica precisa na verdade apenas provê as representações de algumas camadas a mais de conteúdo simbólico que, se evidentemente não podem ser desprezadas e merecem ser analisadas, de modo algum anulam um grupo de discursos que lhes é estruturante e anterior.

Facilmente marcáveis em mapas e identificados em globos terrestres em miniatura, Novo Mundo, Trópicos e Oriente, na verdade, podem ser considerados como invenções européias, úteis no período colonial para se demarcar as fronteiras virtuais e simbólicas do

²² *The burning season*, John Frankenheimer, EUA, 1994.

²³ Luis Llosa, EUA/Brasil/Peru, 1997.

²⁴ *The rundownm*, Peter Berg, EUA, 2003.

²⁵ *Saludos amigos*, Norman Jewinson/Wilfred Jackson, EUA, 1943.

²⁶ *The three caballeros*, Norman Ferguson, EUA, 1944.

mundo conquistado à custa de violência etimológica (ao se dar novos nomes aos “novos” continentes) e etnográfica (a partir da junção de povos diferentes em uma só “idéia”). Desse modo, traçaram-se os meridianos, as linhas do equador e dos trópicos, foram medidas latitudes e longitudes e localizadas coordenadas geográficas – práticas que serviram aos propósitos coloniais, e ainda servem hoje, a outros propósitos de naturalização de diferenças.

O objetivo desta tese é, portanto, ir ao encontro desses discursos que se apresentam como uma espécie de espinha dorsal de incontáveis representações reproduzidas há muito tempo e que continuam a ter bastante força. Para isso, analisarei filmes que possuem suas narrativas quase sempre conduzidas por personagens. Argumentarei que os personagens, de dentro ou de fora do cinema, podem ser considerados em si mesmos representações do espaço quando têm ligados a eles narrativas que os associam direta e inseparavelmente a um meio geográfico e a determinadas práticas, contribuindo para a conformação de hierarquias, diferenciações e classificações. Nesse sentido, escolho para análise os filmes dos personagens geográficos King Kong, Indiana Jones, Anaconda e Dr. Zamora (do filme recente e polêmico *Turistas*²⁷), de modo a tornar claro o quanto idéias muito antigas sobre os diferentes espaços e suas culturas se infiltram na cultura popular e de massa e são reforçadas por ela. Eis a geografia *pop* completamente delimitada como fenômeno e como forma de análise.

Fazendo uma analogia e uma clara homenagem ao cinema, os capítulos desta tese serão chamados de “takes”. No Take 1, discutirei o mais amplamente possível alguns dos importantes grupos de representações que delineiam as diferenças espaciais aqui apresentadas, tentando demonstrar o quanto as mesmas são imbuídas de pressupostos ideológicos e simbólicos e possuem condicionantes geo-históricos claros. Também tornarei claro que a naturalização destas diferenças, realizada a partir da construção de

²⁷ John Stockwell, EUA, 2006.

determinadas ontologias, se dá a partir de recursos que em última análise se filiam tímida ou fortemente ao determinismo ambiental, havendo uma clara relação entre espaço e caráter, localização geográfica e desenvolvimento humano.

Desse modo, tornou-se obrigatória a discussão, no Take 2, do conceito de “meio”, fundamental para a geografia e aqui considerado uma representação que é ao mesmo tempo da ciência e do cotidiano e que se baseia na construção de uma alteridade em relação tanto à Natureza quanto ao Outro. Empenharei meus esforços na tarefa de demonstrar que as diversas mídias absorvem os repertórios de representações e os distribuem globalmente. Assim, a inteligibilidade dos meios geográficos, ao mesmo tempo físicos e sociais, torna-se indissociável do universo de representações que os tornam objetos.

A última questão a ser discutida será a do caráter extremamente visual das representações midiáticas. Se ao longo do trabalho tentarei deixar claro que as representações são práticas e, por isso, não precisam necessariamente se apresentar sob formas visuais, seria leviano negar, dentro do universo da cultura de massa do qual os filmes fazem parte, que as imagens possuem muito mais preponderância. O sentido da visão é em grande medida o responsável pelo reducionismo das classificações e representações e, se não por isso deva ser execrado ou ignorado, ao menos deve ser sempre que possível relativizado e em alguns casos questionado. No Take 3, mostrarei como essa questão se apresenta na geografia, no cinema, na análise geográfica de filmes e no cotidiano. No Take 4, discutirei os “personagens geográficos”, com foco em King Kong e Indiana Jones, como ferramentas metodológicas para se ir além da visão na análise dos filmes. Por fim, no Take 5, dedicado a Anaconda e Dr. Zamora, a tese retornará ao Brasil.

Take 1

UM EMARANHADO DE REPRESENTAÇÕES

“La la la la la la la la
La la la la la la
La la la la la la la la
La la la la la la

When you're feelin' sad and low
We will take you where you gotta go
Smiling dancing everything is free
All you need is positivity

Colours of the world
Spice up your life
Every boy and every girl
Spice up your life
People of the world
Spice up your life
Aahh
Slam it to the left
If you're havin' a good time
Shake it to the right
If you know that you feel fine
Chicas to the front
Huh huh and go round
Slam it to the left
If you're havin' a good time
Shake it to the right
If you know that you feel fine
Chicas to the front
Huh huh
Hi ci ja hold tight

La la la la la la la la
La la la la la la
La la la la la la la la
La la la la la la

Yellow man in timbucktoo
Colour for both me and you
Kung fu fighting, dancing queen
Tribal spaceman and all that's in between

Colours of the world ...
Hi ci ja hold tight

Flamenco lambada but hip hop is harder
We moonwalk the foxtrot then polka the salsa
Shake it shake it shake it haka
Shake it shake it shake it haka
Arribaaaaa ahaaa

Colours of the world ...
Hi ci ja hold tight”

(Spice Girls, banda feminina inglesa, na canção *Spice up your life*)

REPRESENTAÇÕES COMO PRÁTICA

Em 7 de março de 2004, o DJ de música eletrônica Norman Cook, mais conhecido como Fatboy Slim, apresentou-se gratuitamente no Aterro do Flamengo, Zona Sul carioca, para um público estimado entre 160 a 180 mil pessoas. O *pop star* britânico, vestindo uma blusa de flores coloridas, abriu seu *set* com *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, remixada com sons eletrônicos e com uma voz feminina que repetia *ad nauseum* “Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro”. No telão instalado no fundo do palco, textos avisavam que a música havia sido “composta” especialmente para aquela ocasião, somando-se à imagem de uma mulher negra e seminua recebendo jatos de água vindos do alto, simulando uma cachoeira. Simpático, Fatboy Slim escrevia em português, nas capas de discos de vinil que exibia para a platéia, frases corteses como “e aí, galera?” e outras nem tanto como “vocês são tão sexy que quero fazer amor com todos depois do show”. No meio da apresentação, o artista trocou as flores tropicais pela camisa oficial número 10 da seleção brasileira, sendo ovacionado pelo público²⁸ (ver as Figuras 35 a 37).



Figura 35. Norman Cook com camisa de flores “tropicais”, em seu show no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro.



Figura 36. Neste show, o telão no fundo do palco exibia uma mulher negra e seminua recebendo jatos d’água.



Figura 37. O DJ Fatboy Slim também usou no show a camisa da seleção brasileira de futebol com o número 10 de Pelé, enfatizado por seus gestos.

²⁸ A reportagem de Junior de Paula (2004), escrita logo após o evento e publicada na Internet, fornece um excelente resumo da apresentação do artista britânico.

Dois anos depois, em 18 de outubro de 2006, outro britânico, o cantor Robbie Williams, apresentou-se na Praça da Apoteose em um show pago a que poucos compareceram. Num misto de sarcasmo e irritação, Robbie Williams acenava para uma arquibancada completamente vazia, reclamou do atraso do público e chegou a brigar com uma fã que carregava um cartaz onde se lia “*I love your hair*”, dizendo que eram as suas músicas que deveriam ser adoradas. Ele se comunicava forçando um sotaque *cucaracho* e fazia gestos a *la* Carmen Miranda, chegando a cantar desta forma um trecho de – não poderia deixar de ser – *Garota de Ipanema*, a que se seguiram aplausos entusiasmados. Mas ele continuava irritado e, diante da chuva fina incessante, reclamou: “eu vim para o Brasil por causa do calor, mas aqui está parecendo a Inglaterra”. Quase no final do show, já com uma bandeira do Brasil enrolada no pescoço, o artista mandou apagar as luzes e pediu aos espectadores que levantassem suas máquinas fotográficas e seus celulares com câmera e tirassem, todos ao mesmo tempo, fotos suas.²⁹

Natureza, sexualidade, raça, a repetição intensa por uma voz feminina de toponímia reconhecível mundo afora, a “coisa mais linda e cheia de graça” de Tom e Vinicius e o futebol de Pelé – foram esses os elementos que Fatboy Slim escolheu para saudar o Brasil, mostrar simpatia e conhecimento sobre o território e sua cultura. Já Robbie Williams azedou ao ver que não era tão popular no país quanto provavelmente pensava – ou talvez, por seu show ter acontecido na opressiva Apoteose em concreto armado e não em plena natureza (mesmo que projetada e construída) do Aterro do Flamengo – galhofou da mesma *Garota de Ipanema* e exigiu do público gestos de adoração. Em ambos os casos, contudo, foram utilizados recursos que atuaram de maneira metonímica, sendo partes de um todo que sintetiza, em escalas variadas, o que estrangeiros costumam pensar sobre o Rio de Janeiro, o Brasil e – por que não? – sobre a América do Sul e os Trópicos. Estas

²⁹ Duas reportagens de Erika Azevedo (2006a e 2006b), publicadas na Internet, dão uma descrição geral da interação de Robbie Williams com seu público na Apoteose.

representações, quer tenham sido utilizadas para se elogiar ou criticar certa “brasilidade”, “latinidade” ou “tropicalidade”, foram saudadas com entusiasmo pelo público, encantado com a presença das celebridades estrangeiras e com o fato de, em certa maneira, poder se reconhecer como representação no discurso e no gestual dos artistas. Mas tais representações celebraram também certa **conquista** do território pelos astros globalizados, que avaliaram em suas respectivas arenas – Aterro do Flamengo e Praça da Apoteose – seu próprio poder e a abrangência de seu trabalho.

Nos dois shows as diferenças e expectativas culturais tiveram por base a interação presencial – ainda que assimétrica – entre os artistas e seus públicos, sendo úteis para se entender de forma ainda mais ampla as representações. Nas apresentações do DJ e do cantor britânico, o Rio de Janeiro e o Brasil não foram representados através de paisagens, mapas ou imagens do carnaval, elementos tão repetidos e, por isso mesmo, tão tradicionais (ou vice-versa). As representações do território estamparam as camisas de Fatboy Slim, se corporificaram através da imagem de uma mulher negra no telão, ditaram discursos em capas de discos e o som que saía das suas carrapetas, como também o sotaque forçado, os comentários ranzinzas e inapropriados e os gestos jocosos de Robbie Williams. A partir desta constatação, é oportuno dizer que as representações não são tão somente pictóricas, nem tão somente descritivas. As representações também se conformam no encontro de pessoas, espaços e culturas distintas e, por isso, devem ser entendidas como **práticas** que se perpetuam a partir da utilização cotidiana de certos repertórios, constituindo-se como formas de se relacionar com o Outro, sua cultura e seus espaços. Conformam, na verdade, um enorme palimpsesto geo-histórico permanentemente inacabado que tem suas fronteiras de tempo e espaço bastante fluidas: os encontros de Fatboy Slim e Robbie Williams com seus respectivos públicos não deixam de ser uma incômoda reprodução do contato entre o europeu “civilizado” e o “selvagem” do Novo Mundo à época da colonização, ainda que em uma versão mais amigável. Conduzidas por trocas simbólicas e culturais, as interações

destes artistas com o público brasileiro fazem entender o quanto narrativas geo-históricas secularmente reproduzidas ainda estão presentes. Para se percebê-las e entendê-las é preciso evocar o passado na análise do presente, não como uma simples releitura da História, mas sim como uma estratégia temporal que **não** é linear, mas sim fragmentada, e que contribui para o levantamento da “incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez de outras formas” (Said, 1995 [1993], p.33).

Espero ter sido suficientemente claro, na introdução deste trabalho, sobre a infinidade de objetos da cultura audiovisual e de massa que, inseridos no cotidiano, contem em si mesma uma geograficidade bastante evidente, seja por evidenciar questões importantes no que diz respeito à relação das pessoas com os espaços, seja porque em última análise tais objetos apresentam e representam variados espaços. Desse modo, a representação, aliada à mercantilização e ao consumo, é uma **prática coletiva**: ela não é **o** objeto e nem está propriamente **no** objeto, pois não existe sem aqueles que a construíram (individual ou, sobretudo, coletivamente) e, principalmente, sem aqueles que a contemplam, ouvem, lêem, isto é, consomem. Mais ainda, a representação não existe em si mesma, está sempre relacionada a outras representações que a precederam e se relacionará com aquelas que lhe serão posteriores. Não existe, por fim, sem sua inerente dicotomia: se ela sempre tem um referente real completamente indissociável – e vale lembrar que mesmo os mundos ditos imaginários o possuem – ao mesmo tempo sua força se constitui justamente na relação de alteridade que mantém com seu referente com o qual se constituiu e que utiliza, decodifica e lhe atribui filiação ou rejeição.

Foucault (2002 [1966]) considera a representação num sentido bastante amplo, *grasso modo* relacionando-a a qualquer forma de pensamento ou idéia organizável. A fala e a escrita, segundo o autor, nunca dão conta da complexidade dos pensamentos e idéias, sendo a representação a mediadora entre o que se constrói na mente e o que está na realidade. Dessa forma, uma idéia ou pensamento dizível e possível de ser escrito já é em si

uma representação, uma vez que passou por esta necessária elaboração. Da mesma forma o são os sinais matemáticos que organizam e tornam visíveis e inteligíveis os valores e quantidades; a moeda que representa e substitui a materialidade e os valores simbólicos das coisas e torna mais simples as trocas; a gramática que permite que os idiomas e suas linguagens se organizem, se propaguem e se tornem inteligíveis; a pintura que organiza em quadro a realidade frente aos olhos; os desenhos classificatórios de Lineu que permitiram à botânica classificar todas as espécies conhecidas e desconhecidas de todo o mundo, assim como os “quadros da Natureza” de Humboldt. Para Foucault, as representações podem ser tanto **pictóricas** quanto **mentais**, podem ser imagens ou esquemas intelectuais. Mas o próprio autor admite que a visão, no mundo ocidental, tem preponderância na sua construção: ao mesmo tempo em que tudo que pode ser visto é passível de se tornar uma representação ditada pelos desmandos de um olhar autoritário que simplifica e classifica a partir de esquemas intelectuais (que também emanam da observação), a própria consciência da inerente representação imposta pelo olhar produz objetos que são também uma representação visual como os da pintura, da escultura, da fotografia, do cinema e da cartografia. Esses objetos, por sua vez, invadem o cotidiano e as idéias, gerando novos esquemas intelectuais, ou seja, novas representações.

Roger Chartier, sem de maneira alguma se contrapor a Foucault, tem definição mais sintética. Para o historiador francês, as representações são

“os modos como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída e pensada, dada a ler... [São moldadas por] classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real ... [S]ão produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro se tornar inteligível e o espaço ser decifrado” (Chartier, 1990, p. 17).

É preciso perceber, portanto, que a prática de determinados repertórios que geohistoricamente foram e continuam sendo constituintes de determinados grupos de

representações, assim como a aderência das narrativas delas derivadas, não se dá apenas, é claro, no nível presencial – como ocorrido nas apresentações dos dois britânicos no Brasil. Elas também são constantemente reproduzidas através de inúmeras outras formas, seja, por exemplo, no discurso científico, que através do olhar investiga, organiza, classifica e hierarquiza as diferenças, ou no vasto número de objetos midiáticos. Se aparentemente pouco têm em comum, esses produtos – de videoclipes aos quadrinhos, da revista e dos documentários da *National Geographic* aos escritos científicos – compartilham uma abrangência global e massificada. Além disso, sua alta circulação e sua reprodutibilidade em larga escala também são capazes de provocar **encontros** entre culturas dominantes e ainda dominadas, entre os que na maioria das vezes são os geradores das representações e os que são quase sempre por estes representados.

Se nos shows de Robbie Williams e Fatboy Slim claramente se estabeleceu o que Mary Louise Pratt denomina “zonas de contato”, ou seja, “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, freqüentemente em relações assimétricas de dominação e subordinação” (Pratt, 1999 [1992]), p. 27), por outro lado, as representações tecnicamente reprodutíveis podem ter como objeto justamente tais encontros, seja a reprodução de viagens reais ou fictícias no cinema, desde os primeiros filmes dos Lumière, seja a reprodução de um escrito da “descoberta” de uma tribo por um antropólogo, por exemplo. Criam-se, assim, zonas de contato indiretas. O exemplo da letra da música das Spice Girls que abre este capítulo, com sua proposta supostamente celebratória do Latino, do Amarelo e do Negro, aparentemente as Outras “cores do mundo”, com versos repletos de urros incompreensíveis e citações de ritmos tão díspares como a salsa, o samba, a lambada, a polca e o hip-hop, é só um dentre muitos que apenas o universo musical poderia proporcionar. Evidentemente a música não realiza por si mesma um encontro presencial entre os espaços e as culturas, mas celebra através da alteridade o intercâmbio espacial e a mistura étnica produzida geo-historicamente. Tal entendimento

faz pensar os próprios objetos tecnicamente reproduzíveis como instrumentos para um grupo representar o Outro, seus espaços e valores, espécie de fresta transcultural que une virtualmente espaços e culturas separadas por grandes distâncias e possibilita o contato sem a presença.

As zonas de contato, portanto, acabam formando-se virtualmente e, sendo diretas ou indiretas, são explicitamente **relacionais**, isto é, estruturadas por uma teia de significados potencializados por séculos de práticas de representação. Em suas apresentações no Rio, o DJ e o cantor britânico delimitaram conceitualmente para si, e para suas platéias, o Brasil, claramente distinguindo sua própria cultura do que julgavam ser a cultura local. Ambos estavam conduzindo classificações que, como apontado por Bourdieu (1989), “estão sempre subordinadas a **funções práticas** e orientadas para a produção de efeitos sociais (p. 112, grifo no original), cujo principal efeito é a própria naturalização da classificação”.³⁰ A classificação é, portanto, uma prática de representação que está no cotidiano. Nas próximas seções, pretendo demonstrar isso a partir de classificações que se tornarão úteis ao longo da tese: a Europa, o Ocidente, o Oriente, o Novo Mundo e os Trópicos. Mesmo que naturalizados em sua própria imposição cartográfica, tais espaços aparentemente constituídos de forma material e auto-evidente, não deixam de ser classificações em alguma medida arbitrárias que homogeneizam os espaços de maneira avassaladora.

³⁰ Neste já tão clássico quanto polêmico texto de Bourdieu sobre as regiões, o autor considera-as como representações tanto “objetais” quanto “mentais”, segundo seus próprios termos: mentais por serem construções que atendem a interesses, individuais ou coletivos, específicos; objetais por tais construções, por si mesmas, gerarem representações materiais como mapas, emblemas, bandeiras e insígnias. Ele também afirma que as regiões trazem em si a classificação arbitrária de quem nelas se localiza e que pode por isso sofrer rejeição ou filiação: o Outro que é classificado dentro de uma região e que por isso também é incorporado nesta taxionomia discursiva pode execrá-la ou se identificar com ela, negar ou exigir para si, com a mesma veemência, os atributos que lhe são impostos. É nesse momento que a região transforma-se em identidade regional (por sua vez simbolizada muitas vezes pelos mapas, emblemas, bandeiras e insígnias que são suas representações objetais), tomando parte da realidade por meio de atos que visam a afirmá-la ou repudiá-la. Para o autor, os dois principais erros dos geógrafos que tanto valorizam o conceito seriam, em primeiro lugar, não admitir esse caráter de construção intelectual, portanto, representação mental, da região, contaminada por interesses específicos e, em segundo lugar, por considerá-la como parte auto-evidente de uma realidade visível, quase palpável, reclamando-a para si por conta de sua “objetiva” habilidade espacial que os tornaria aptos a demarcá-la com maior precisão.

EUROCENTRISMO: SOBRE A EUROPA, ORIENTALISMOS E OCIDENTALISMOS

Quem descobriu o Brasil? Os livros de História parecem sugerir que nosso território só passou a existir no momento em que Cabral, Santa Maria, Pinta e Nina aqui chegaram. A própria América, um continente inteiro, de acordo com os mesmos livros precisou ser descoberta por Colombo para poder existir. Por isso, será que se pode perguntar na escola quem descobriu Portugal? Quem descobriu a Europa?

Não.

Por quê?

Muito simplificadamente, um questionamento como esse tem resposta no fato de **a História**, como disciplina, ser **uma narrativa** contada sob **um ponto de vista**: o dos conquistadores. O que aprendemos é uma visão da Europa sobre a História, sobre o espaço mundial e sobre si mesma. Esse discurso eurocêntrico afirma que os países europeus são aqueles que descobrem e não os que são descobertos, como se existissem *per se*, e que os europeus como hoje o conhecemos sempre estiveram lá.

O eurocentrismo apresenta-se nas mesmas aulas de História, Geografia ou Estudos Sociais de outras diversas maneiras: afinal de contas, não é raro ouvir que os índios não se adaptaram ao trabalho escravo porque eram indolentes ou que os negros da África eram mais fortes e por isso mais aptos à escravidão (formas implícitas de classificar tais etnias como inferiores) e que as culturas indígenas e negras do Brasil são parte do nosso “folclore” – “a” cultura é aquela dos brancos, ditada por nossa herança portuguesa e nossos costumes “universais” vindos da Europa. E se, a princípio não há problema algum em ser etnocêntrico – todos nós o somos, na medida em que olhamos o mundo e tentamos entendê-lo a partir da perspectiva cultural e sócio-espacial na qual estamos inseridos – deveria causar espanto, ou ao menos algum desconforto, que não-europeus ensinem a sua própria história a partir desses olhos europeus. Mas tal esquizofrenia discursiva, em que o nativo profere a fala do invasor está na verdade presente não só na sala de aula, mas

também na literatura, nas telas do cinema e da televisão e em muitos outros lugares. A Europa é literalmente um “lugar-comum” e o eurocentrismo é, como afirmam Shohat e Stam (2006 [1994]):

“endêmico ao pensamento e educação atuais, torna-se algo natural, questão de bom senso. Parte-se do pressuposto de que a filosofia e a literatura são a filosofia e a literatura europeias ... Universidades tradicionais ensinam a história da civilização europeia, enquanto instituições mais liberais insistem em cursos esporádicos sobre as ‘outras’ civilizações ... O eurocentrismo situa-se de modo tão inexorável no centro de nossas vidas cotidianas, que mal percebemos sua presença. Os traços residuais de séculos de dominação europeia axiomática dão forma à cultura comum, à linguagem do dia-a-dia e aos meios de comunicação, engendrando um sentimento fictício de superioridade nata das culturas e dos povos europeus” (*ibid.*, p. 20).

Para J. M. Blaut, o eurocentrismo é uma crença

“ao mesmo tempo histórica e geográfica. Os europeus são vistos como os ‘condutores da história’. A Europa eternamente avança, progride e moderniza. O resto do mundo avança mais devagar, ou estagna: é a ‘sociedade tradicional’. Por isso, o mundo tem centro geográfico permanente e uma periferia permanente: os de dentro e os de fora. Os de dentro estão na frente, os de fora estão atrasados. Os de dentro inovam, os de fora imitam ... Este é o fluxo da cultura natural, normal, lógico e ético. A Europa está dentro. A não-Europa está fora. A Europa é a fonte da maioria das difusões. A não-Europa é o recipiente”³¹ (Blaut, 1993, p. 1).

Espacialmente, Blaut entende o eurocentrismo como um pensamento difusionista que vê o legado europeu se espalhando pelo mundo como algo inexorável. Já para o entendimento do tempo dentro da lógica eurocêntrica, o autor cria uma analogia: para ele o eurocentrismo estrutura simbolicamente uma espécie de “túnel do tempo”, cujas paredes são as fronteiras da Grande Europa, uma via histórica para se olhar para trás ou para frente e se decidir o que aconteceu, onde, quando e por quê. Como na parte de dentro do túnel só está a própria Europa, os porquês do devir histórico acabam por ser sempre explicados a partir de eventos e conexões em que tenha havido a participação europeia. Assim, toda a

³¹ Esta e as demais citações ao longo de toda a tese foram por mim traduzidas quando se encontram no original em língua estrangeira.

História converte-se em uma mera história, isto é, uma narrativa européia sobre os feitos da Europa. Os eventos e conexões de outros povos (de fora do túnel) que teriam sido decisivos são por sua vez apagados ou, quando muito, tratados como caso isolado (*ibid.* p. 5). A existência deste túnel histórico de conexões, linear e sem retorno – a linha de tempo que muitas professoras de escola desenham no quadro-negro nas aulas de História – é o que possibilita dizer, por exemplo, que a Grécia foi “o berço do mundo”, “onde tudo começou” e onde se deu “o início da história de toda a humanidade”, ignorando completamente a importância e os feitos de povos como o egípcio, o inca, o mochica e o asteca, só para citar alguns. O eurocentrismo também está na literatura (porque todos os “grandes clássicos” são europeus e porque nossos autores por muito tempo copiaram tardiamente os movimentos literários da Europa), nos ramos da Geografia (que já teve campos temáticos como a “geografia colonial” e a “geografia tropical” e em muitas situações utilizou o determinismo geográfico para justificar o colonialismo e o imperialismo), na cartografia (já que os mapas avassaladoramente mais usuais têm a Europa no centro e deformam as medidas, apresentando o hemisfério norte bem maior do que o sul) e até mesmo nas toponímias (como o Oriente que é dividido em “Próximo”, “Médio” e “Distante” tendo a Europa como referência), na regulação do tempo (a partir do meridiano de Greenwich), na antropologia (que definiu povos “primitivos” em relação a “avançados”), na biologia (a partir da hierarquização de raças, colocando sempre o branco caucasiano no topo). O olhar eurocêntrico, portanto, “organiza a linguagem do dia-a-dia em hierarquias binárias que implicitamente favorecem a Europa: **nossas** nações, as tribos **deles**; **nossas** religiões, as superstições **deles**; **nossa** cultura, o folclore **deles**; **nossa** arte, o artesanato **deles**; **nossas** manifestações, o tumulto **deles**; **nossa** defesa, o terrorismo **deles**” (Shohat & Stam, *op. cit.*, p. 21, grifos no original.).

Mais importante é perceber também que o eurocentrismo é uma prática de representação, de repertório difundido mundo afora de forma avassaladora, cuja principal

estratégia é diferenciar concomitantemente espaços e culturas, sempre favorecendo os espaços e culturas europeus. Esse conceito representa também uma “ilusão”, no sentido freudiano do termo. Para Freud (1978 [1927]), ilusões não são propriamente erros ignorantes de avaliação, projetos utópicos ou conscientemente perversos de manipulação, mas sim estruturas mentais construídas a partir de desejos. Como a convicção dos pais de que seus filhos pequenos não têm sexualidade ou a certeza dos nazistas possuírem a raça perfeita, a ariana, do mesmo modo o eurocentrismo é formado por um conjunto de discursos e práticas que, acionados por um pensamento europeu dominante e sobre si mesmo, representam desejos que se tornam convicções sobre o continente ser realmente o centro de tudo e que por isso utiliza as mais variadas estratégias – não importa se conscientes ou inconscientes, explícitas ou implícitas – para continuamente “comprovar” esta posição. Em outras palavras, o eurocentrismo, onde quer que se apresente, não é necessariamente parte de um conjunto de atos políticos conscientemente estruturados. Normalmente ele diz respeito a um “posicionamento implícito”: “as pessoas não se apresentam como eurocêntricas, do mesmo modo que os homens sexistas não saem por aí [o] dizendo” (Shohat & Stam, *op. cit.*, p. 24).

É difícil se delimitar a origem do eurocentrismo, pois toda a História está contaminada por ele: dado o caráter massificante das narrativas sob o ponto de vista que favorece a Europa, nosso olhar sobre o passado da humanidade já é, infelizmente, universalmente eurocêntrico. Mas é possível perceber que ele surge com maior ênfase a partir do período do colonialismo, tendo como função ser o discurso justificador deste momento em que as potências européias atingiam, sem dúvida alguma utilizando a força e a opressão, as posições hegemônicas em todas as partes do mundo. Dotado de determinismo ambiental e de racismo, o eurocentrismo fornecia ao colonialismo a inteligibilidade e principalmente a legitimidade necessária às suas práticas de dominação justamente porque inferiorizavam, tanto em discursos científicos quanto leigos, os espaços,

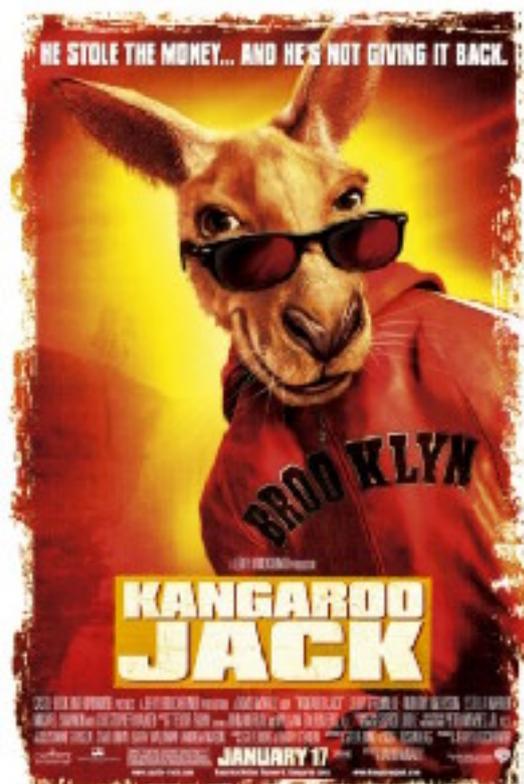
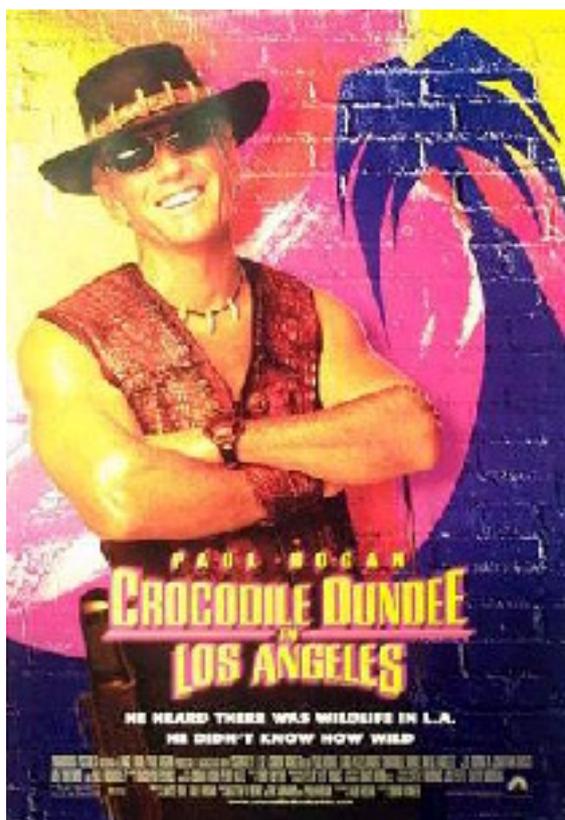
povos e culturas das colônias e apontavam a sua necessidade de evolução em amplos sentidos a partir da interação com os exploradores, justificando sua dominação.

Os espaços destes lugares tão distantes e com seus povos tão diferentes, zonas de contato por excelência, eram avaliados a partir de olhos europeus estupefatos: ao pisar pela primeira vez no(s) “Novo(s)” Mundo(s), o colonizador via-se diante de um meio geográfico para ele de fato exótico. Foi justamente este olhar cheio de surpresa, fascinação ou horror que classificou plantas, animais, as diferenças de cor de pele, as vestimentas, os hábitos, os cultos e os objetos dos “selvagens”. Tudo estava ali para ser decifrado, classificado e catalogado em mapas e descrições, reproduzido em paisagens pintadas e descritas, bem diferentes das paisagens européias e que, por isso mesmo, serviam à disseminação da sensação de distinção em relação à Europa, logo transformada em certeza. Paisagem e raça, portanto, faziam parte do mesmo lado da moeda: tratavam da **superfície, dados visuais** que naquele momento eram o que havia de mais dissonante e que por isso mesmo serviram a propósitos classificatórios mediados pelo olhar.

O eurocentrismo persiste, ainda hoje, firme e forte. Mas perceber e rejeitar o eurocentrismo e sua gênese colonial não significa, de maneira alguma, atacar a Europa e muito menos os europeus. Em primeiro lugar, porque o próprio eurocentrismo ignora todas as diferenças étnicas e culturais da Europa. Além disso, dentro do continente europeu há inúmeras comunidades marginalizadas pelo próprio eurocentrismo como os irlandeses, os ciganos, os huguenotes, os judeus, os muçulmanos, os camponeses, os habitantes das periferias, os loucos, as mulheres, os gays e as lésbicas. “A” Europa em si mesma, como algo homogêneo e estável, é em certa medida uma ficção geográfica, mais uma das regiões bourdieuanas de classificação arbitrária. Para Lucien Febvre (2004 [1999]), por exemplo, o continente não deve ser entendido como mera divisão geográfica do globo, ou como um departamento racial da humanidade branca, nem como uma formação política definida. A Europa é, simplesmente, uma unidade histórica criada na Idade Média que se

definiu e ainda se define não por suas características topográficas, pelos seus limites cartográficos ou por seu conjunto de países, mas sim a partir de suas próprias manifestações: correntes políticas, econômicas, intelectuais, científicas, artísticas, espirituais e religiosas (p. 35-36). Em outras palavras, a despeito da materialidade física de seus territórios, a Europa existe e sobrevive como representação, que se forma a partir de um conjunto de práticas que a tornam o referente geográfico de uma visão de mundo hegemônica. Justamente por isso, ela não cabe em si mesma: constantemente e por toda parte são repetidos discursos, representações e práticas eurocêntricos que mantêm à margem continentes, países, regiões, lugares, grupos sociais, etnias, gêneros, práticas religiosas e determinados outros comportamentos. A hegemonia que o eurocentrismo objetiva manter não é somente a da Europa nem está somente na Europa. Há, por um lado, os neo-europeus como a Austrália, o Canadá e sobretudo os Estados Unidos, territórios que embora não deixem de ser alvo de representações eurocêntricas e estereotípicas (sobretudo a Austrália, como atestam os exemplos das Figuras 38 e 39), conseguiram ao longo do tempo, por terem sido objeto de uma forma de colonização menos opressiva e exploratória, seu quinhão de poder e privilégios nos embates políticos, econômicos e culturais e, portanto, nas práticas de representação do Outro e do *self*. Por outro lado, dentro e fora da Europa, o eurocentrismo na verdade se relaciona a olhares, práticas e representações específicas cujos objetivos principais são a dominação e a manutenção de determinadas hegemonias e autoridades, mesmo que de forma sutil, ininteligível, naturalizada ou compartilhada por todos.³²

³² Não tenho a intenção aqui de demonizar de maneira simplista europeus, norte-americanos e suas práticas, mas sim de alertar para a necessidade de uma maior circulação de discursos literalmente marginais que dêem outras versões para a(s) história(s), pluralizando as representações dos mais diversos lugares e regiões do mundo. É preciso atentar-se também ao fato de que, na contemporaneidade, cada vez mais se crê e se propaga uma cultura mundial desterritorializada (Ortiz, 2003 [1994]), e a idéia de que culturas “menores” – mais territorializadas e menos cosmopolitas – podem facilmente se transformar em mercadorias simbólicas e materiais. (Jackson, 1999, 2002, 2004; Scott, 2001; Cook & Harrison, 2003). Por isso, cidades, regiões, países e continentes inteiros correm o risco de, em nome do desenvolvimento econômico, ajudar na manutenção do *status quo*, muitas vezes repetindo discursos, representações e práticas que os inferiorizam culturalmente e os limitam economicamente.



Figuras 38 e 39. É preciso mencionar o poder simbólico reduzido da Austrália e de todo seu continente em relação a representações estereotípicas de seus espaços, se comparada a outros “neo-europeus”. Por um lado, o meio físico australiano é exótico aos olhos eurocêntricos, sendo o crocodilo e sobretudo o canguru parte preponderante da construção deste exotismo. Por outro lado, como nos informam Zonn e Aitken (1994), diferente da representação hegemônica da natureza como um ente feminino, é a partir da figura de lenhadores, caçadores e de outros personagens que simbolizam a tradição e a cultura local que o meio geográfico do país é constantemente representado. Particularmente no cinema, estas singularidades da fauna e do gênero se apresentam de forma estereotípica em filmes até mesmo australianos, como os da série *Crocodile Dundee* – o cartaz à esquerda se refere ao filme *Crocodile Dundee em Los Angeles* (*Crocodile Dundee in Los Angeles*, Simon Wincer, Austrália/EUA, 2001) – e *Canguru Jack* (*Kangaroo Jack*, David McNally, EUA/Austrália, 2003 [à direita]).

Mas se o eurocentrismo não está somente na Europa, não teria maior precisão falar-se em Ocidente ao invés de Europa, de ocidentalização ao invés de eurocentrismo? O que o eurocentrismo defende não é, de fato, a crença em uma diferença ontológica entre Ocidente e Oriente, *West and Rest*?

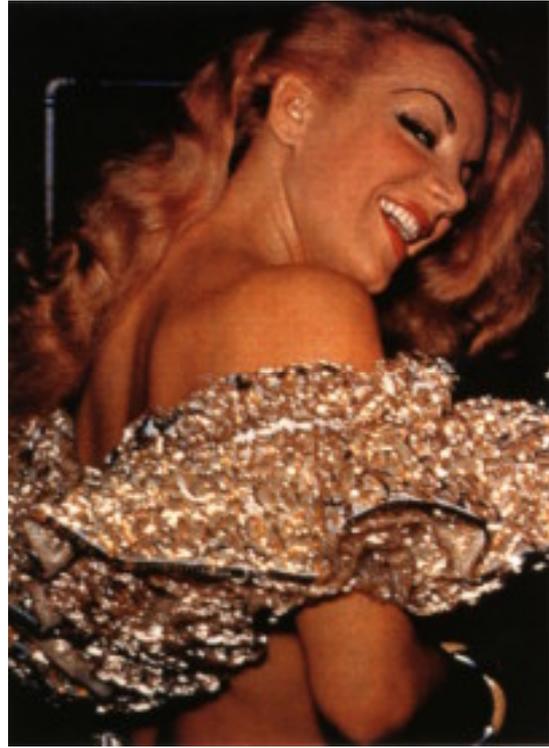
Sim, mas do mesmo modo tais delimitações supostamente mais precisas rapidamente se esvaem. Pois este Ocidente e suas estratégias de ocidentalização também não são algo de precisão geográfica. Ele se refere, na verdade, a um conjunto de lugares e idéias espacializados de maneira fluida e que estrutura a realidade a partir de pressupostos secularmente acumulados, dos quais emanam as reflexões e as práticas de poder espalhadas pelo mundo. Como prática secular inexoravelmente reproduzida, o eurocentrismo é

presente inclusive nos lugares colonizados subdesenvolvidos do Terceiro ou do Quarto Mundos. Como argumentam Jackson & Jacobs (1996), McEwan (2003), Yeoh (2001), Nash (2002) e Robinson (2003), as práticas eurocêntricas de dominação do Outro e seus espaços são ainda tão presentes como tradição e herança dos povos colonizados que não raro se criam, no presente, “colonialismos internos” (Sidaway, 2000, p. 598-602). Estes constituem práticas políticas oficiais ou extra-oficiais que repartem de maneira acintosamente desigual o bolo dos bens e serviços e que priorizam investimentos em determinadas regiões, estigmatizam e marginalizam pessoas e espaços, e visam ao atendimento quase irrestrito dos interesses de uma pequena elite geralmente branca, heterossexual e burguesa.

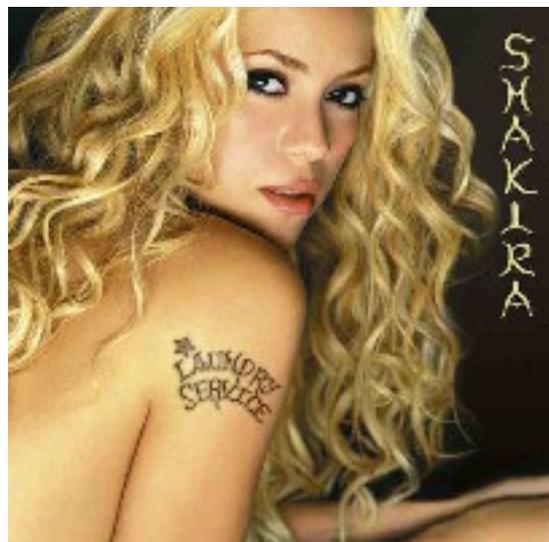
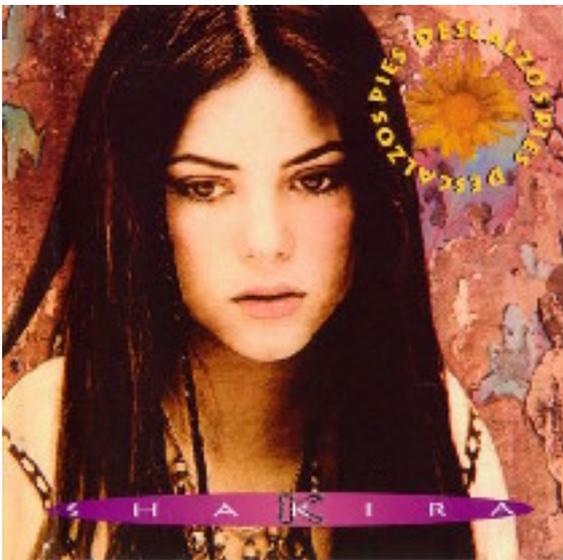
O desejo de ocidentalização se apresenta em um conjunto de discursos, práticas e representações hierárquicas que está em toda parte e é proferido, caso a caso, por todas as raças, gêneros e classes sociais, e em todos os continentes. A ocidentalização não contém o Ocidente da cartografia oficial, mas sim um conjunto de Ocidentes múltiplos e amorfos, nem sempre cartografáveis, e que variam de acordo com o contexto geo-histórico. Neste sentido, a América Latina e os Latinos, localizados geograficamente no Ocidente, em muitas representações hegemônicas são tratados de forma tão exótica que acabam por serem situados à margem, num Oriente (conceitual e cultural) distante. Para se entender o quão poderosa é esta relação de proximidade e distância simbólicas, que ignora completamente a cartografia oficial e estabelece por si mesmo valores sobre o Outro e seus territórios, basta ver, por exemplo, como se dá a ascensão estereotípica de cantores latinos no *star system* da música e do cinema popular norte-americanos, como Carmen Miranda (portuguesa de nascimento, mas brasileira por experiência), Ricky Martin (porto-riquenho), Jennifer Lopez (que apesar de norte-americana não consegue se livrar da inerente latinidade de seu biótipo e de seu nome) e Shakira (colombiana): ou tais artistas se conformam em vender seu exotismo estereotípico (aos olhos eurocêntricos) ligado a sua indefectível

latinidade, ou se submetem a um processo de deslatinização e ocidentalização que pode deixar marcas em seu próprio corpo (ver Figuras 40 a 44).

O eurocentrismo também já era presente na relação milenar da Europa com a Ásia. Analisando um significativo número de escritos de diversos períodos, Edward Said (2003, [1978]) criou o termo Orientalismo, referindo-se a três tipos de práticas: é, em primeiro lugar, um campo de estudos acadêmicos – a exemplo dos brasilianistas, que estudam o Brasil, existem os orientalistas, que estudam o Oriente. Intrínseca a tais estudos, mas não apenas aos mesmos, estaria mais uma forma de Orientalismo, que seria certo pensamento que ontológica e epistemologicamente realiza uma divisão entre “o” Oriente e “o” Ocidente. Compartilham desta visão uma série de escritos – poesia, romances, filosofia, teoria política, economia, administração colonial – que partem desta distinção para elaborar teorias, histórias de amor e categorias sociais. Por fim, Said também denomina como Orientalismo as formas ocidentais de dominação e reestruturação do Oriente e também de se ter e manter autoridade sobre ele: os discursos ideológicos, científicos, econômicos, políticos, sociológicos e literários sobre o Oriente, alinhados ao poderio militar, político e econômico do Ocidente sobre o território, atuam em favor de fazer calar as vozes do Outro e da constante desautorização do Oriente de falar sobre si e cuidar de si mesmo. É o Ocidente o detentor de todas as soluções da economia, que possui a melhor e mais avançada cultura, o melhor estilo de vida, que tem e defende a liberdade e a democracia e, por isso, pode e deve intervir no Oriente para melhor qualificá-lo. (p. 1-3).



Figuras 40 e 41. As duas mulheres acima são a mesma Carmen Miranda que reclamava dos papéis latinos estereotipados que Hollywood lhe reservava. Além disso, sua condição de latina servia de incômodo passaporte para representar personagens de quaisquer países de língua latina – além de brasileira, ela foi cubana, argentina e até mesmo francesa no cinema. Para minimizar tal condição, tingiu seus cabelos de loiro (à direita), objetivando conseguir papéis mais “universais” a partir de um biótipo mais europeu, *standard* no cinema de sua época.



Figuras 42 e 43. Ainda em seu país e cantando em espanhol, em 1995, a colombiana Shakira era morena (à esquerda). Em 2001, já nos EUA, cantando somente em inglês e tentando minimizar sua latinidade, optou pelo mesmo caminho de Carmen, tornando-se loira (à direita).

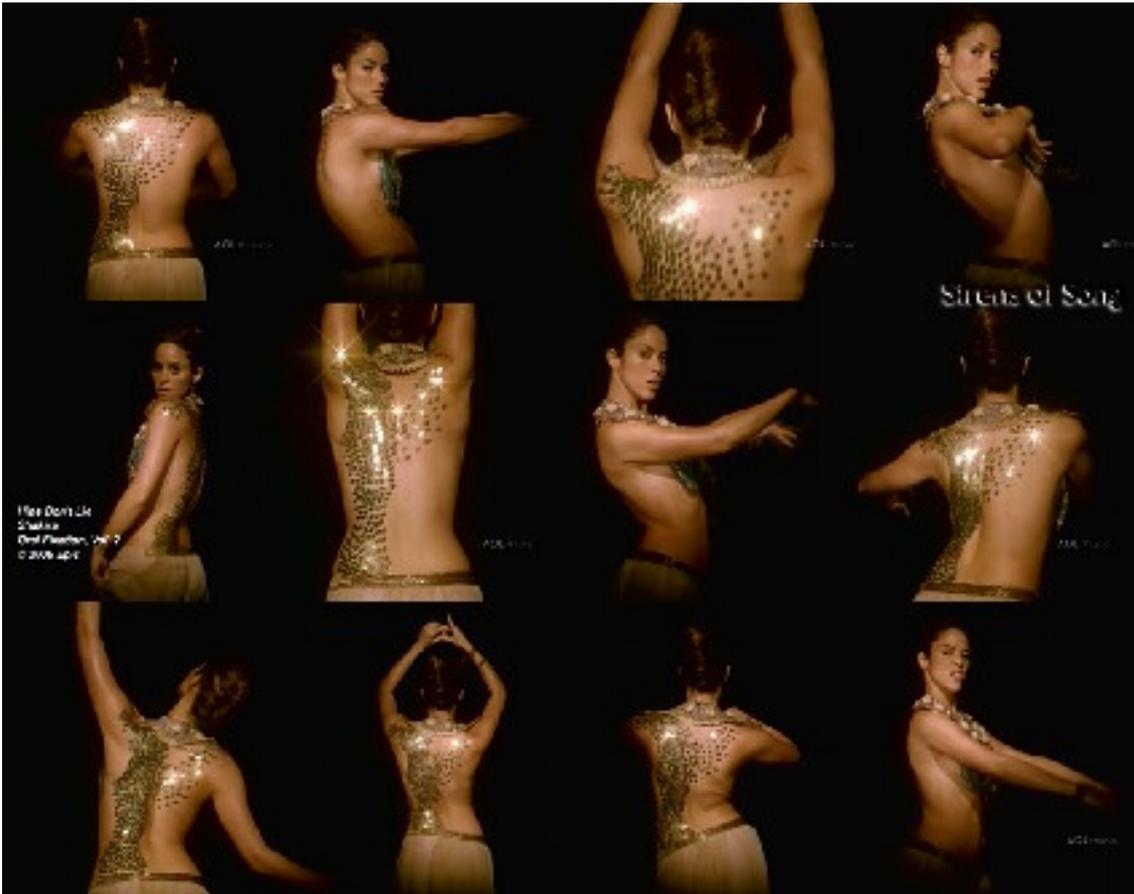


Figura 44. Ainda hoje, Shakira persiste em sua deslatinização, num processo ainda mais complexo do que o de Carmen Miranda. A cantora se reinventou no século XXI: se, por um lado, retomou a tonalidade morena de seus cabelos, por outro lado, optou por se “orientalizar”. Aceitou sua condição de “exótica” a partir da incorporação, em suas apresentações, de coreografias, melodias e vestimentas do repertório da dança do ventre “sensual”. Por incrível que pareça, tal “orientalização” permitiu que a cantora voltasse a gravar, com sucesso, algumas canções em espanhol.

Por certo é possível dizer que todo este processo de distinção se origina a partir de um conjunto de experiências do Europeu no território oriental, ou seja, através de seu posicionamento como **estrangeiro**, necessariamente dotado de autoridade. O estrangeiro, como argumenta Simmel (1983 [1902], p. 182-188), é uma forma sociológica que unifica o ato de viajar – uma liberação de qualquer ponto definido no espaço – e sua oposição conceitual, a de fixação em determinado ponto no espaço. A relação do estrangeiro com o lugar e pessoas que interage é ao mesmo tempo de proximidade, na medida em que ali há traços comuns de natureza social, nacional e ocupacional; e de distância, já que estes traços se estendem além dele, interligando-o à sua terra natal. O estrangeiro é *a priori* um *outsider* que visa a integrar-se. Está em um entremeio de espectador e vivente das situações. Desse

modo, pode-se entender com facilidade que, mesmo dotada pelas circunstâncias históricas de alto grau de autoridade e de crença em uma suposta superioridade, por conta de sua formação cultural, a condição do estrangeiro Europeu/ Ocidental em terras não-européias/não-ocidentais não traz em si a vontade xenófoba de eliminação do Oriente e do Oriental, nem tampouco contém em si mesma um desejo de isolamento cultural. A *terrae incognitae* e o nativo, recortados e classificados pelo olhar, são o novo e o estranho; no entanto, como informa Freud (1976 [1919]), em tudo que é considerado estranho há um pouco de familiar³³ justamente porque no processo de **reconhecer o Outro** há o de **reconhecer no Outro**, espelhar-se e relacionar-se, havendo sempre a duplicação, divisão e intercâmbio do *self*. Como observado por Bakhtin:

“[n]a categoria do **eu**, minha imagem externa não pode ser vivenciada como um valor que me engloba e me acaba, ela só pode ser vivenciada na categoria do **outro**, e eu preciso me colocar a mim mesmo sob essa categoria para me ver como elemento de um mundo exterior plástico-pictorial único ... Nesse sentido pode-se dizer que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria” (Bakhtin, 2003 [1979], p. 33, grifos no original).

O contato visual e corpóreo entre o eu e o Outro, na escala a que me refiro, é uma interação em que o Ocidental quer manter seus privilégios, mas ao mesmo tempo percebe que há privações e obrigações constantes a que se deve submeter para manter o projeto eurocêntrico e a hegemonia de seu poder. Assim, reconhece naqueles que considera “primitivos” possibilidades de outros estilos de vida e de outras concepções do mundo que poderia vir a querer usufruir (Freud, 1974 [1927], p. 137), mas que lhe são privados devido a seu aceite tácito da cultura ocidental. Pois, a despeito das necessidades econômicas e

³³ É preciso informar que as palavras *heimilich* e *unheimilich*, respectivamente “familiar” e “estranho” em alemão, têm significado bastante complexo e polissêmico, que se perde na tradução. Freud elabora sua conceituação justamente a partir da análise etimológica, mostrando que em alguns casos *heimilich* e *unheimilich* podem até mesmo ser sinônimos.

exploratórias inerentes ao sistema capitalista, o estabelecimento de zonas de contato pode ser considerado o que na literatura e na narrativa cinematográfica costuma ser nomeado como a saída de um “mundo comum” através do “chamado à aventura” (Vogler, 2006 [1998], p. 137-170), uma forma de se impor ao Outro a necessidade ocidental de realizar trocas culturais a partir de longos deslocamentos espaciais. Em outras palavras, os propósitos explícitos de dominação e hierarquização são acompanhados por desejos mais sutis e implícitos de se misturar.

Assim, o mais importante a se apreender da conceituação de Orientalismo de Said é seu entendimento de que ao representar o Oriente, o Ocidente está representando a si mesmo, necessariamente se misturando, se fundindo e se confundindo com o Outro. Ao dizer o que o Oriente é e, principalmente, o que não é, o que o Oriental faz e não faz, pode e não pode fazer, os olhos e vozes eurocêntricos também constroem e espalham uma fortíssima representação do próprio Ocidente, que por sua vez não existe sem a representação do Outro.

Claramente inspirados por Said, Buruma e Margalit (2006 [2004]) defendem o termo “Ocidentalismo”. Tendo como pano de fundo para sua análise o aumento do ódio ao Ocidente por certos segmentos do Oriente revelado de forma contundente nos ataques ao WTC em 11 de setembro de 2001, os autores apresentam uma inversão da conceituação de Orientalismo: o Ocidentalismo reuniria as práticas e representações que permanentemente construiriam o Ocidente sob a perspectiva de seus “inimigos”. Trata-se, em suas palavras, de um “retrato desumano do Ocidente” (p. 11) e que se aproxima “dos piores aspectos de sua contraparte, o Orientalismo ... [sendo], no mínimo, tão reducionista quanto” (p. 16). Dentre outros fatores, o Ocidentalismo é caracterizado pela:

“hostilidade em relação à Cidade [ocidental], com sua imagem de cosmopolitismo desenraizado, arrogante, ganancioso, decadente e frívolo; em relação à mente ocidental, manifesta na ciência e na razão; em relação ao burguês bem estabelecido cuja existência é a antítese do herói que se entrega

ao sacrifício; e em relação ao infiel, que deve ser esmagado para dar passagem a um mundo de fé imaculada” (*ibid.* p. 17).

Buruma e Margalit apontam como origem do Ocidentalismo os discursos **ocidentais** contra o próprio Ocidente, que mais tarde teriam sido apropriados por grupos de todas as partes do globo que, ao se revoltarem contra a ocidentalização, passaram a utilizar o mesmo discurso dos ocidentais insatisfeitos com os malefícios do Ocidente. Diz-se do Ocidentalismo:

“nasceu na Europa, antes de se transferir para outras partes do mundo ... De certo modo, o Ocidentalismo é comparável aos tecidos coloridos exportados da França para o Taiti, onde foram adotados como vestuário nativo, tão somente para serem retratados por Gauguin e outros como um típico exemplo de exotismo tropical” (*ibid.* p. 12).

Desse modo, o ódio à cidade ocidental seria uma reação européia à própria idéia de universalização e cosmopolitismo; um desencanto pela perda progressiva da natureza dos idílios rurais; um estado de horror em relação à mercantilização das relações humanas que, além de trazerem impurezas espirituais e raciais, condicionaria o indivíduo a sua própria anulação. A cidade ocidental moderna, mais do que qualquer outra coisa, representa a transferência dos valores espirituais para os mundanos, do teocentrismo para o antropocentrismo, uma transferência no tempo e no espaço da dicotomia entre Jerusalém e Babilônia: “a edificação de impérios, o secularismo, o individualismo, o poder e a atração do dinheiro – tudo isso está associado à idéia de uma pecaminosa Cidade do Homem” (p.22). A cidade ocidental e moderna também representaria a própria mente ocidental, em sua substituição dos valores da fé e das emoções para os da racionalidade, da ciência e da técnica, que ostenta por sua vez agressivos discursos de superioridade. E, contraditoriamente, mesmo quando entendida em seus aspectos positivos, em sua oferta de conforto material, liberdade individual e dignificação de vidas comuns, a cidade ocidental é vista como ameaça, por esvaziar toda e qualquer pretensão heróica de transformação (p. 67).

Tal horror à cidade e à mente ocidentais, ora misturado com certo fascínio, ora acompanhado com desejo por sua destruição, seria em certa medida causa e efeito do Romantismo Alemão e se mostraria em maior ou menor grau em representantes geograficamente ocidentais tão díspares como Richard Wagner, Leon Trotsky, Oswald Spengler, Georg Simmel, os filmes da República de Weimar como *O gabinete do Dr. Caligari*³⁴ e *Metrópolis* ou os filmes-catástrofe hollywoodianos, como *Independence Day*³⁵ e *O Dia Depois de Amanhã*.

É possível se perceber que o Ocidentalismo conceituado por Buruma e Margalit, além de ter nuances tão estereotípicas quanto o Orientalismo criticado por Said, também se assemelha a ele no seu intrínseco narcisismo ocidental. O Ocidentalismo é um discurso de detração do Ocidente por si mesmo que se constitui como uma das mais poderosas ferramentas capazes de calar as vozes do Outro. Pois, ao se autoflagelar em discursos antiocidentais, culpabilizando a si mesmo por todos os males, criticando o eurocentrismo como norteador de absolutamente **todos** os discursos repressores e vilanescos da humanidade, o Ocidente está, em verdade, se autopromovendo, uma vez que mantém sua centralidade em todos os acontecimentos da ciência, da cultura, da política e do cotidiano, reafirmando-se como o único pólo de inventividade humana capaz de difundir seus preceitos e também seus preconceitos. Do mesmo modo, está se tratando o não-ocidental como alguém de mente tão primária que aceita tudo passivamente, sem reagir.³⁶ Ao dizer que as ações de ódio dos não-ocidentais aos ocidentais, como as que vemos na atualidade, nada mais são do que uma cópia de antigos ódios do Ocidente contra si mesmo, retira-se

³⁴ *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, Alemanha, 1920.

³⁵ Rolland Emmerich, EUA, 1996.

³⁶ Blaut (1987) e Shohat e Stam (*op. cit.*) apontam que os discursos científicos anglo-americanos de prefixo “pós”, sobretudo os pós-coloniais, em suas tentativas de desocidentalizar o conhecimento, correm o sério perigo de se tornarem eles mesmos eurocêntricos – não raro realizados por pesquisadores europeus e norte-americanos, tais estudos são a via para uma crítica do Ocidente contra si mesmo, um *mea culpa* conceitual e teórico em um sentido semelhante àquele que Buruma e Margalit apontam como origem do Ocidentalismo. Por isso, estão no limite de reforçarem a centralidade que supostamente querem dissipar.

qualquer possibilidade desses *outsiders* da lógica eurocêntrica proferirem as suas próprias visões de mundo, inclusive dos espaços que julgam ser seus e dos fatos do presente e passado que consideram fazer parte. Há, portanto, uma desautorização definitiva em que o Outro sequer pode discursar ou representar suas próprias mazelas.

HETEROTOPIAS, HETEROCRONIAS: SOBRE A ILHA DE UTOPIA, O NOVO MUNDO E OS TRÓPICOS

“Primeiro, há as utopias. As utopias são espaços sem lugar real. São espaços que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou oposta. É a própria sociedade aperfeiçoada, ou é o contrário da sociedade, mas, de qualquer forma, essas utopias formam espaços que são fundamental e essencialmente irreais. Também há, e isso provavelmente existe em todas as culturas, em todas as civilizações, lugares reais, lugares efetivos, lugares que estão inscritos exatamente na instituição da sociedade, e que são um tipo de contra-espaços, um tipo de utopias efetivamente realizadas nos quais os espaços reais, todos os outros espaços reais que podemos encontrar no seio da cultura, são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, tipos de lugares que estão fora de todos os lugares, ainda que sejam lugares efetivamente localizáveis. Esses lugares, porque são absolutamente diversos de todos os espaços que refletem e sobre os quais falam, eu os chamarei, por oposição às utopias, de heterotopias” (Foucault, 1994, vol. IV, p. 755).

“As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’ ... [S]ituam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as heterotopias ... dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de galáctica; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases”. (Id., 2002 [1966], p. XIII).

Na seção anterior, espero ter tornado clara a existência de representações do Outro e seus espaços que guardam em si uma representação do *self*. Em 1516, deu-se talvez a mais notória dessas estratégias discursivas: foi quando Thomas More escreveu *Sobre o melhor estado de uma república e sobre a nova ilha Utopia*, ou simplesmente *A Utopia* (More, 2005 [1516]). Em tom documental, o autor narrava uma simples conversa entre amigos onde a principal atração é o relato do marinheiro Rafael Hitlodeu. Em uma de suas viagens, ele

conheceu um país insular chamado *Utopia* que, formado por cinquenta e quatro cidades, possuía meios técnicos muito semelhantes aos da sociedade ocidental, mas era dotado de leis, instituições, costumes e práticas políticas bem mais justas, democráticas e sábias do que os da Inglaterra em que More e Hitlodeu viviam.

A *Utopia* de More nunca existiu de fato. A palavra deriva do substantivo grego “*topos*”, que significa “lugar”, e do prefixo “*u*” que pode ser tanto o “*eu*” ou o “*ou*” gregos que, respectivamente, significam “bom” e uma negação ou oposição. Por isso, *Utopia* é ao mesmo tempo “bom lugar” e “lugar nenhum”, mas que possui um referente claro real e precisamente localizado – a Inglaterra, terra natal de seu autor e narrador – confirmando argumentos de Choay (1979 [1965] p. 233) de que “a utopia é o inverso especular de um referente real”.³⁷ Mas, além disso, pode-se ver na construção de More o impacto da tão recente “descoberta” do Novo Mundo por Colombo, apenas alguns anos antes, em 1492. Hitlodeu é descrito como um antigo companheiro de viagens de Américo Vespúcio e a própria *Utopia* é concebida como um país localizado no Novo Mundo. O livro se inicia com uma carta fictícia de Thomas More a seu editor, Pedro Gilles, na qual lamenta ter se esquecido de perguntar a Hitlodeu sobre a localização geográfica precisa da ilha. Segue-se o trecho:

“[N]em nós nos lembramos de perguntar, nem ele de nos dizer em que parte do Novo Mundo se situa a Utopia. Preferia ter perdido todo o meu dinheiro a ter me esquecido deste pormenor; o mesmo acontece com o oceano em que se encontra a ilha; ignorância esta que me enche de vergonha, pois tão extensamente escrevo sobre ela, e também porque há

³⁷ Criando um país imaginário e colocando-se como ouvinte do embate de idéias de interlocutores por ele mesmo inventados, Thomas More distanciou de si as duras críticas que a obra fazia a seu próprio país. Na conversa entre os amigos relatada na obra, são colocados argumentos contra e a favor da monarquia, da ociosidade e dos gastos dispendiosos da nobreza, da punição com a morte para crimes reles como o roubo, das práticas mercantis ambiciosas, da manutenção de exércitos dedicados a guerras constantes em busca de territórios, da transformação de terrenos de cultivo em pastos. Mas para qualquer assunto, a palavra final é sempre de Hitlodeu, que contrapõe à ilha da Inglaterra uma outra ilha em que tudo funciona muito melhor e mais harmoniosamente. Em *Utopia*, não há apego às riquezas materiais, há uma divisão de tarefas estritamente respeitada e uma representação política mais abrangente. Em resumo, todas as diferenças positivas que os utopianos possuem em contraposição aos ingleses devem-se ao fato de os primeiros desconhecerem a propriedade privada.

entre nós homens que, cheios de curiosidade, pretendem visitar a Utopia”
(*ibid.*, p. 15).

É importante perceber que *A Utopia* é, antes de tudo, e mesmo que de forma ficcional, uma **narrativa de viagem** de um inglês em terras que, segundo o contexto geográfico-histórico em que a obra foi escrita, deveriam ser colônias européias ou no mínimo alvo de “descobrimientos”. No entanto, esse fato não se revela no livro, configurando, dessa forma, uma diferença fundamental em relação às narrativas de viajantes (reais) do período: More não apresenta Hitlodeu como um Colombo conquistador. O aventureiro dos mares não “descobriu” *Utopia*, não quis nela desenvolver a sociedade ocidental nem tampouco se vangloria de ter passado aos utopianos alguns dos costumes ingleses; ao contrário, tinha desejo de se misturar. Diz que aprendeu muito com os habitantes da ilha, afirmando respeitarem e darem direitos aos povos de suas próprias colônias e que seriam avançados técnica, política e socialmente.

O Novo Mundo que é *Utopia* é ao mesmo tempo estranho, por sua localização geográfica longínqua e por ter um Outro povo com Outra cultura, e familiar, por de fato ser uma projeção da sociedade ocidental, mais especificamente inglesa. *A Utopia* não é descrita como um paraíso nas descrições de Hitlodeu em relação ao seu meio físico, mas com certeza o é, na visão do autor, em relação ao seu meio social. Mais que isso, a ilha é, na verdade, a Inglaterra que More desejaria viver e, por isso, ao narrá-la como uma “zona de contato”, Hitlodeu não pretende dominar o Outro, muito pelo contrário, admira-o e quer ser como ele. Tem-se, mais uma vez, um narcisismo eurocêntrico, em que o Ocidente, ao falar do Outro, fala na verdade sobre si mesmo. Mas nesse caso, tal condição é uma estratégia consciente do discurso irônico de Thomas More, em que se estabelece uma constante e polarizada comparação entre os espaços do *insider* e do *outsider*, sempre havendo um jogo de espelhos e duplos, em que o Outro é uma inversão que continua sendo semelhante.

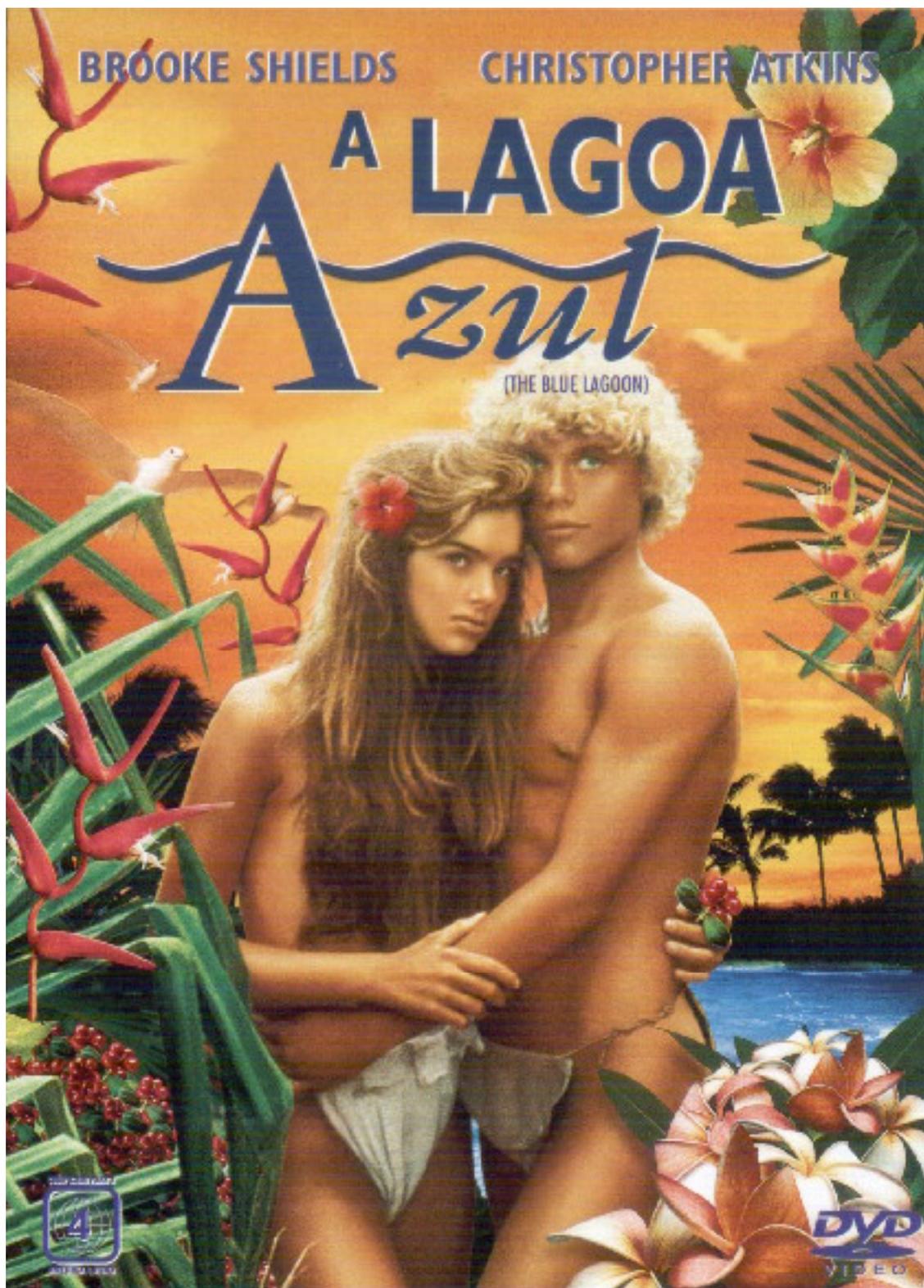


Figura 45. Além de se adaptarem às condições do meio físico de uma ilha tropical e paradisíaca, os jovens náufragos de *A Lagoa Azul* enfrentam perigos que a paisagem não revela: a ilha é habitada por uma tribo que realiza sacrifícios humanos.

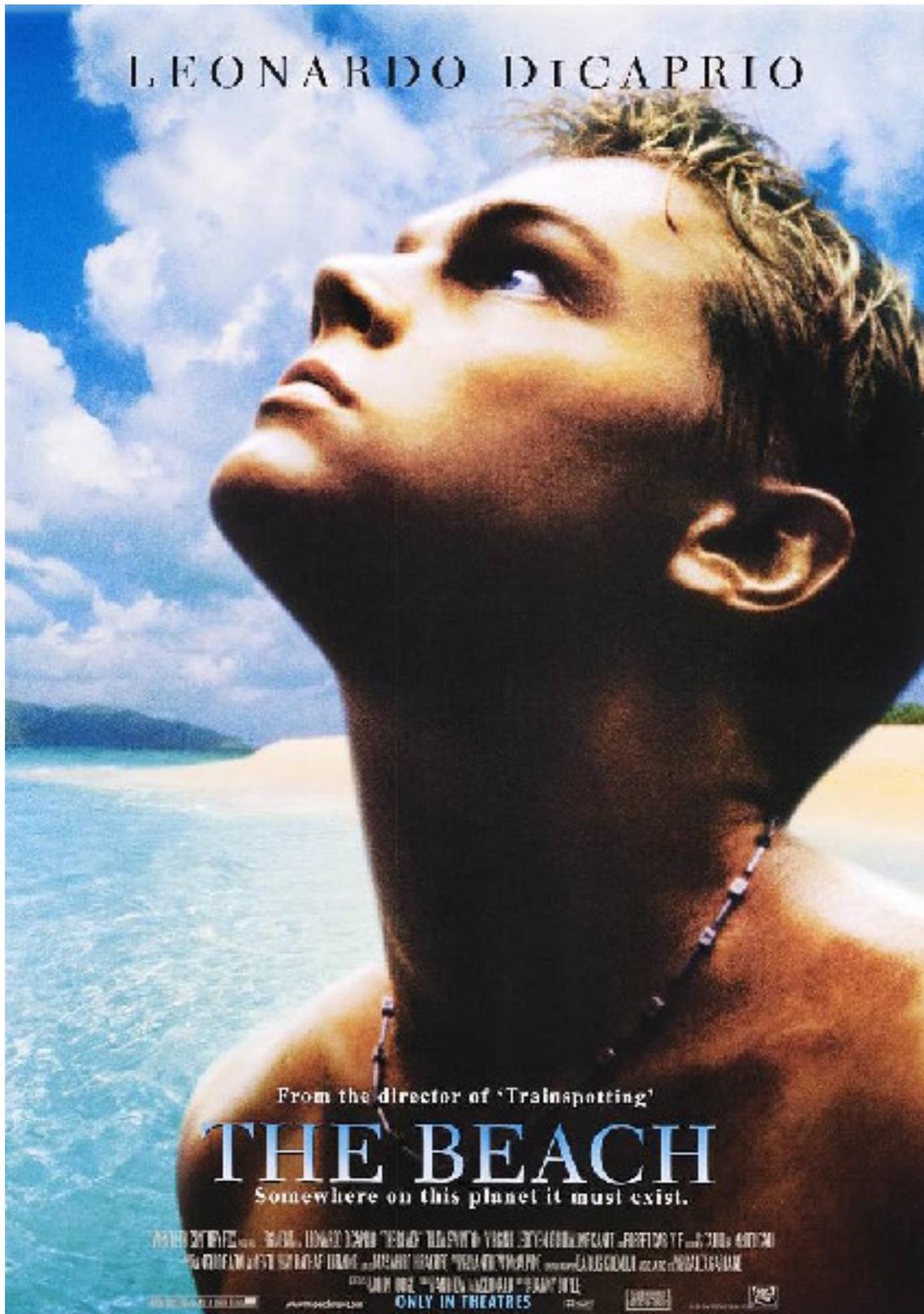


Figura 46. Novamente o paradigma da ilha se apresenta em *A praia*: a descoberta de um misterioso mapa leva o personagem de Leonardo DiCaprio à uma formação insular paradisíaca em que uma comunidade de ocidentais decidiu pelo auto-isolamento - a exemplo dos utopianos - e vivem em regime supostamente igualitário e harmonioso. Entretanto, em pouco tempo os laços de solidariedade são rompidos e é cada vez mais inerente a destruição distópica daquele espaço utópico forjado.

A *Utopia* é, portanto, uma narrativa inaugural, que se tornou base para a construção de diversas representações sobre viajantes e náufragos em terras distantes, o que se pode perceber em narrativas literárias como as de *Robinson Crusóe*, de Daniel Defoe, ou em obras audiovisuais como *A lagoa azul*,³⁸ *A praia*,³⁹ *Náufrago*⁴⁰ e a série *Lost*⁴¹ (ver Figuras 45 e 46). Repetindo *ad nauseam* a matriz de More mesmo que a partir de diversas interpretações e adaptações, tais representações promovem heterocronia, isto é, um deslocamento temporal simbólico em direção ao período das grandes navegações e do subsequente projeto de colonização que são o contexto histórico do deslocamento de Hitlodeu.

A *Utopia* de More é também geo-histórica e, sendo assim, é necessário relativizar a oposição que Foucault faz das utopias em relação ao seu conceito de heterotopia. A partir dele, o autor apresenta de forma elucidativa e precisa a questão do espaço como algo em constante relação com a produção de sentidos. O próprio termo em si parece resumir essa dupla problemática: o prefixo “hetero” aponta diretamente para o “alter”, ou seja, o Outro, e, nesse sentido, também se enquadra nas noções de “ao lado” e “contra”, isto é, na relação especular entre o Outro e o *self*, o *outsider* e o *insider*, o estranho e o familiar, ao que se junta o “topos”/ lugar. A heterotopia é então um espaço do Outro que ao ser descrito e caracterizado sublinha a projeção do *self*. Sendo-lhe inerentes alteridade e espaço, noções de distanciamento, deslocamento e viagem ganham preponderância. As representações heterotópicas, portanto, guardam em si, ao menos como expectativa, o devir temporal necessário ao deslocamento espacial, isto é, também possuem heterocronia. A

³⁸ *The Blue Lagoon*, Randal Kleiser, EUA, 1980.

³⁹ *The Beach*, Danny Boyle, EUA/Reino Unido, 2000.

⁴⁰ *Cast away*, Robert Zemeckis, EUA, 2000.

⁴¹ A ilha é elemento comum a estas obras que explícita ou implicitamente estabelece uma relação entre Ocidente e Novo Mundo – seja pela comparação entre espaços e sociedades, seja pelo desastre que quase sempre é o motivo que leva os Ocidentais às ilhas (condição inerente às narrativas das Grandes Navegações). Mas ao contrário do que há na *Utopia* de More, mais comum nestas representações contemporâneas é o fato dos espaços e os Outros das ilhas representadas serem completamente hostis – a utopia converte-se pelo jogo de espelhos em distopia – o que permite aos ocidentais que nelas se inserem, e impossibilitados de abandoná-las, transformarem o meio físico e seus habitantes a seu favor, com ou sem violência.

contraposição realizada por Foucault não é, nesse sentido, à construção inaugural de More – a *Utopia* (substantivo próprio, no singular) – mas sim às inúmeras utopias (substantivo comum, no plural) que são meras derivações de significado adquiridas posteriormente. Seriam aquelas apresentadas como **representações pictóricas deslocalizadas**, espaços ideais (e no caso das distopias, não-ideais) criados pela literatura, pelo cinema, pelos quadrinhos e pela arquitetura e urbanismo,⁴² que têm sua materialidade física geralmente exposta através de uma imagem que visa a ser um modelo. A *Utopia* de More, ao contrário, como representação “*des espaces autres*” possui como referente espacial claro a Inglaterra, além de um contexto histórico definido que é o período de descobertas de Novos Mundos além da Europa. Além disso, não pretende ser um modelo a ser seguido. *Utopia* e heterotopia, portanto, podem ser finalmente considerados como noções complementares.⁴³

Além de *Utopia*, uma outra região geográfica do Novo Mundo é desbravada por Hitlodeu:

“E Rafael prosseguiu a sua narração: no equador, cercado em ambos os lados pelo movimento do Sol, viram vastos desertos e solidões, queimados e ressequidos por calor incessante e intolerável. Tudo ali era desagradável, horrível e difícil de suportar, tudo era desmesura e desordem. A terra era habitada por animais ferozes e serpentes, ou quando muito por homens mais selvagens e cruéis que os bichos. À medida que se afastavam do equador, a natureza recuperava pouco a pouco a beleza e tornava-se mais agradável, o ar temperava-se e o calor atenuava-se; a terra cobria-se de vegetação cada vez mais verde e os animais perdiam a ferocidade” (More, *op. cit.*, p. 22).

⁴² Para ver análise sobre as representações utópicas nos quadrinhos, ver Caúla (2002). Sobre as do cinema, ver, dentre outros trabalhos, o de Barbosa (2002).

⁴³ O termo “utopia” adquiriu diversos significados ao longo do tempo, podendo ser ao mesmo tempo algo fora da realidade, sistema ou plano irrealizável, quimera ou fantasia, ideologia a que se deve lutar ou, ao contrário, combater por ser desprovida de senso de realidade e, por fim, modelo espacial que quase sempre é uma crítica da realidade. Apego-me, aqui, para alinhar utopia à heterotopia, ao texto original de More em seu contexto geohistórico, sem pretensões de me alongar sobre sua ambigüidade.

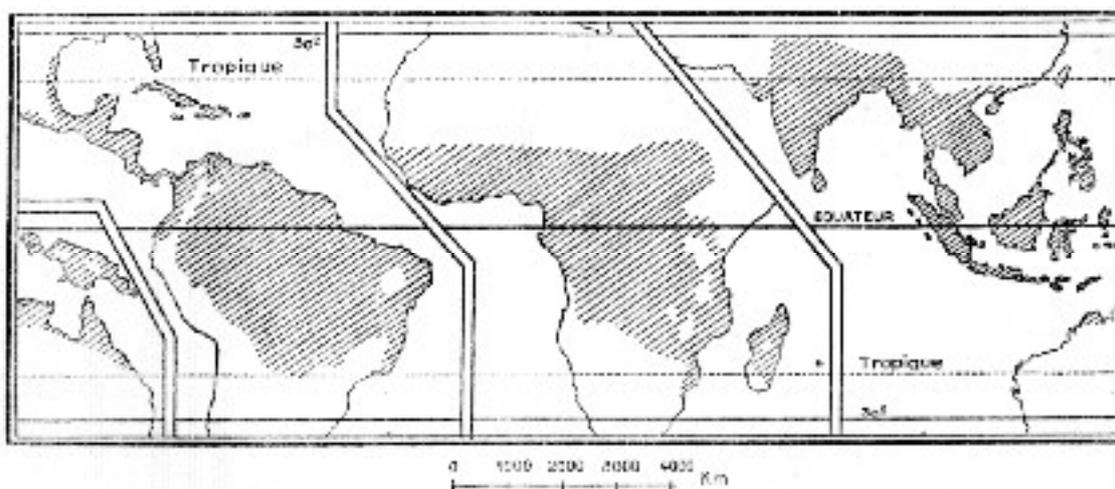


Figura 47. “As regiões quentes e chuvosas”, mapa presente em *Les pays tropicaux*.

O trecho claramente se refere aos Trópicos, marcação arbitrária sobre o globo a qual está relacionada uma série de práticas e representações. Em 1516, eram descritos pelo autor de *Utopia* como um inferno espacializado na linha do equador que ia se abrandando à medida que dela se afastava, ficando a vegetação mais bonita e os animais mais dóceis. Pierre Gourou, ao publicar em 1947 seu mais influente trabalho, *Les pays tropicaux* (Gourou, 1966 [1947]), optava por Trópicos cujo conteúdo “infernado” não era muito diferente. Para ele, o “mundo tropical” seria um extensíssimo conjunto de áreas quentes e chuvosas do globo que teriam “sua própria geografia física, que influencia sua geografia humana” (p.1). A partir de um extenso levantamento da densidade, insalubridade, qualidade dos solos, padrões de alimentação e de práticas agrícolas e pecuárias considerados característicos da Ásia, da América e da África “tropicais”, Gourou percebeu os Trópicos como um espaço hostil e que deveria ser transformado:

“**Nós** [europeus] dificilmente nos damos conta, como habitantes de **países temperados**, que as **águas selvagens** e **os solos podem fervilhar de parasitas perigosos** e que inomináveis insetos se ocupam de injetar no homem, no momento em que sugam seu sangue, parasitas mortais” (p. 11, grifos meus).

E continua:

“A existência de florestas equatoriais é simplesmente a prova que não há uma **população interessada** em destruí-las” (p. 20, grifos meus).

Em oposição direta a “nós” dos “países temperados” há os Trópicos das “águas selvagens” e dos “solos que podem fervilhar de parasitas perigosos”. A imensa área, também chamada de zona equatorial ou zona tórrida, cartograficamente delimitada pelos paralelos a 23°27’ tanto ao norte quanto ao sul da linha do equador (ver Figura 47) e caracterizada pelo sol incidente em um eixo acentuadamente vertical, era aos olhos de Gourou uma região homogeneamente distópica. O traço comum dessa imensa extensão do globo seria o perigo iminente, o atraso, o primitivismo e a selvageria, calcados em uma imponente natureza.

Mas a obra de Gourou, na verdade, como revelam capítulos como o VIII e o XI, respectivamente intitulados *Possibilidades industriais dos trópicos chuvosos* e *Problemas para a intervenção européia*, tinha como evidente suporte um discurso desenvolvimentista que tratava na alteridade este mundo que era tão diferente da zona temperada, mas tão igual em si, visando a ensinar à **população interessada** de geógrafos europeus como transformar e explorar os Trópicos.⁴⁴ Mas a visão de Gourou, datada do final dos anos quarenta, era de fato apenas uma síntese tardia do pensamento sobre os Trópicos, iniciada na corrida exploratória das Grandes Navegações européias já em fins do século XV e a partir do desenvolvimento contínuo de instrumentos de precisão, localização e visualização nos séculos subseqüentes.

David Arnold (2000a [1996]) percebe nos escritos sobre os Trópicos estratégias discursivas semelhantes às aquelas apresentadas por Said como representantes do Orientalismo: para ele, tanto o Oriente quanto os Trópicos são tratados como um Outro,

⁴⁴ Para uma análise crítica dos escritos de Gourou ver, por exemplo, Arnold (2000b), Bowld & Clayton (2003) e Claval (2005).

um espaço em alteridade, diferente e inferior ao Ocidente normal e normativo. Os Trópicos seriam, na verdade,

“uma parte do planeta [que] se converteu com o peso dos séculos em uma maneira ocidental de definir, com respeito a Europa (e especialmente a setentrional e as outras partes da zona temperada), algo culturalmente e ambientalmente distinto. Os Trópicos só existiam em justaposição à alguma coisa – a normalidade percebida das terras temperadas” (Arnold, *op. cit.*, p. 131).

Já para Denis Cosgrove (2005, p. 199-205), há na verdade três diferentes Trópicos, concebidos ontologicamente: os Trópicos cosmográficos, os geográficos e os ao mesmo tempo ambientais e etnográficos. Os Trópicos cosmográficos surgem da imposição astronômica, geográfica, geodésica e cartográfica dos círculos virtuais demarcados no globo terrestre e na esfera celeste: a Linha do Equador, os Círculos Polares Ártico e Antártico (66°33' ao norte e ao sul do Equador) e, evidentemente, os próprios Trópicos de Câncer e Capricórnio. De traçados geométricos e matemáticos, estas linhas imaginárias delimitam cinco regiões cuja classificação se estabelece a partir da intensidade de sol: duas zonas frígidas, duas temperadas e uma tropical. Há, portanto, uma correspondência indissociável entre as linhas geográficas, a delimitação regional e o clima, condição fundadora de todo pensamento sobre as outras diferenças tropicais. Os Trópicos geográficos, por sua vez, se conformam a partir da delimitação de uma zona que é em grande parte marítima – há muito mais mar que terra, se comparada às zonas temperadas, que se geo-historicamente teve que ser conhecida a partir de viagens mar adentro, repletas de perigos, intempéries e possibilidades de naufrágio, ao mesmo tempo guardava possibilidades de “descobertas” de “novos” espaços. Os Trópicos geográficos são, portanto, parte de uma experiência de deslocamento espaciotemporal, fruto da curiosidade de se conhecer o então desconhecido.

Cosgrove afirma ser difícil entender hoje o impacto conceitual destas duas formas de se entender os Trópicos, pelo fato de, a partir da década de sessenta, terem ocorrido duas importantes mudanças técnicas: a produção de mapas tendo como bases a fotografia

de satélite e o sensoriamento remoto, que erodiram a importância das linhas imaginárias e, com isso, fizeram sumir ou ao menos diminuir suas representações nos mapas; e as viagens de avião homoganeamente refrigeradas e em tempo muito reduzido, que nesta mesma década substituíram largamente as viagens por mar física e sensorialmente mais violentas. Mesmo assim, pode-se afirmar com algum nível de certeza que tais mudanças pouco retiraram do peso das representações hegemônicas dos Trópicos na contemporaneidade.

Por fim, os Trópicos entendidos como ao mesmo tempo etnográficos e ambientais são conformados, segundo o autor, a partir de representações pictóricas e discursivas que encaram toda a zona tropical como um único ambiente, ora maravilhoso e ora assustador, sempre em contraposição àqueles ambientes da zona temperada (ver Figura 48). Dessa forma, a fauna, a flora e os habitantes dos mais diferentes recantos tropicais são entendidos de maneira homogeneizada, a partir de um repertório de temas e motivos, tipos e aspectos, que se apresenta como mera “coincidência geográfica”.⁴⁵ É esse discurso ambiental e etnográfico sobre os Trópicos que constantemente articula, em inúmeras narrativas, tanto as representações cartográficas quanto as representações da sensação de distanciamento e deslocamento.

⁴⁵ Tomando como base esta constatação de que os Trópicos ao longo do tempo se constituíram em uma zona tão cartográfica quanto conceitual, diversos autores (ver, por exemplo: Gerbi, 1996 [1973], p. 345-347; Livingstone, 1999; Driver & Yech, 2000; Driver, 2001 e 2004; Martins, 2000 e 2001; Bowld & Clayton, 2003; Claval, 2005; Driver & Martins [eds.], 2005; Pratt, *op. cit.*, p. 195-247) passaram a se debruçar sobre os escritos e imagens dos Trópicos captados em diversas épocas por exploradores europeus como Humboldt, Charles Darwin, Luigi Western Sambon, William Burcher, John Septimus Roe, David Livingstone, Henry Morton Stanley e Claude Lévi-Strauss, entre outros, e as conseqüências para a ciência destas trocas intercontinentais. Pois, de fato os Trópicos foram em grande medida responsáveis pelo desenvolvimento de campos como a zoologia, a botânica,⁴⁵ a antropologia e a geografia, interessadas na diversidade de plantas, animais, climas, solos, relevos, culturas e tipos humanos dentro da homogeneidade construída e imposta sobre os Trópicos. Por certo, esta catalogação dos Trópicos em mapas, desenhos, panoramas, pinturas e diários de viagem, como aponta Savage (2004, p. 26), não diferiu de todo um processo ocidental de apreensão do mundo, ligado ao aumento da “consciência planetária”. Mas nos Trópicos ele se torna inseparável, como argumentam Arnold (2000a e 2000b) e Martins (2000, p. 19), de um sentimento de assombro em relação à nova natureza descoberta que, ora assumia a via da rejeição e rebaixamento daquele espaço, ora mostrava deslumbramento estético.

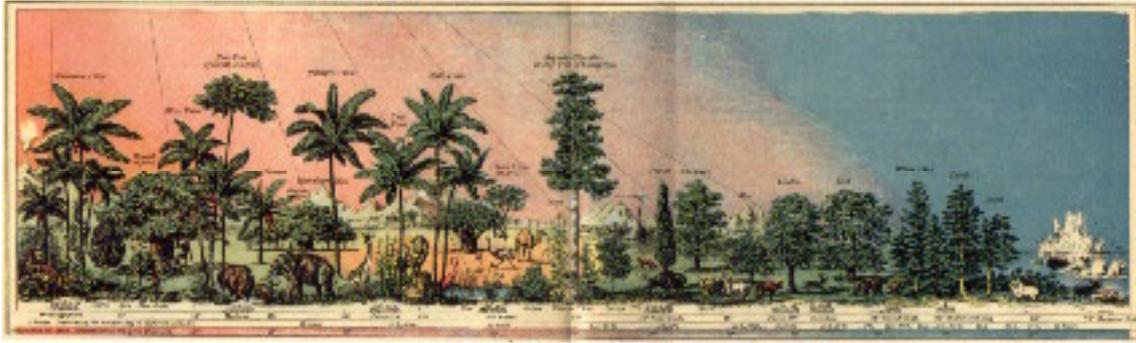


Figura 48. *Aspects of nature in different latitudes*, de Arnold Guyot (1885).

Pode-se falar, portanto, de práticas da tropicalidade que exigiam uma complexa interação entre diversidade e homogeneidade, localidade e transnacionalidade. Reproduzidas ao longo do tempo, modificaram e trouxeram o repertório de representações dos Trópicos até o presente, forjando certa tropicalidade genérica, até hoje aplicável a qualquer porção dos Trópicos.⁴⁶ Tomando emprestado o termo de Livingstone (2000), trata-se de uma possante “hermenêutica tropical”, heterocrônica por atravessar o tempo mantendo representações espaciais bastante semelhantes e incorporadas, com ou sem violência, pelos povos colonizados, em **sua** construção de identidades nacionais, regionais e urbanas. Pois, se por um lado, é esta singular hermenêutica que permite esclarecer, por exemplo, a recorrência de representações cinematográficas de diversos países e períodos que apresentam de forma sempre muito semelhante o Brasil “tropical”, ora como paraíso, ora como inferno (ver, por exemplo: Amancio, 2000; Freire-Medeiros, 2002; Freire-Medeiros & Name, 2003; Name, 2004a), por outro lado também é ela a responsável pela transformação deste repertório eurocêntrico em novas construções do “nativo” (ou aquele que assim se identifica) que lhe favoreçam ou lhe dêem legitimidade. Este é o caso do movimento musical da Tropicália, do “modernismo tropical” presente no paisagismo de

⁴⁶ Arnold (2000a [1996]) alerta que, apesar de haver dois meios físico-dimáticos possíveis de serem classificados como “tropicais” – os Trópicos úmidos (como a Amazônia ou o Congo) e as áreas alpinas (como os Andes) –, é somente em relação ao primeiro que toda a taxionomia discursiva e as representações espaciais homogeneizadoras foram estruturadas. Não são raros os relatos de viajantes europeus, em áreas alpinas, decepcionados com o meio físico à sua frente, criando todo um aparato de justificativas para que os trópicos então experienciados fossem diferente dos Trópicos pré-concebidos.

Roberto Burle Marx ou das coloridas e fascinantes indumentárias tropicais de Carmen Miranda e Chacrinha, dentre outros numerosos exemplos.

Se, devido às mudanças da representação cartográfica e das tecnologias de deslocamento, Cosgrove é reticente em relação ao peso atual que as representações dos Trópicos possam ter no cotidiano, Gilberto Freyre, dono de um discurso de exaltação da tropicalidade que profetiza um *Novo mundo nos Trópicos* (Freyre, 2000a [1969]), vê que isso de maneira alguma apaga as singularidades espaciais:

“Os meios de transporte de nossa época, que tornam as viagens tão rápidas, fazem com que os países pareçam muito menos singulares ou misteriosos e diferentes uns dos outros do que eram até meio século [no início do século XX]. Porém, num mundo que passa por um processo de intensa estandardização na maneira de vestir, na arquitetura, nos modos de comer e mesmo nos de beber, algumas dessas diferenças persistem. Continuam **existindo**” (*ibid.*, p. 38, grifo meu).

A leitura desta obra permite perceber que Freyre ressalta as diferenças espaciais tendo como visíveis intenções a desmistificação de preconceitos em relação aos Trópicos. Ao naturalizar as diferenças, ele utiliza estratégias discursivas que objetivam a reversão da noção de inferno pestilento de população débil. Freyre se preocupa em mostrar que nos Trópicos há muito mais avanços, tanto artísticos quanto tecnológicos, do que o constante “primitivismo” que lhes é constantemente atribuído. Particularmente em relação ao Brasil, ele tenta atestar uma singularidade aguda que o projetaria, em termos de desenvolvimento, em relação aos outros países tropicais.⁴⁷

A exuberância da floração, o brilho do sol ou da lua tropicais, o céu azul e o povo nas ruas de rostos brancos, pardos e negros conformariam uma combinação de natureza e cultura que afetaria o ser humano – seja no seu caráter, na sua arte ou filosofia. A

⁴⁷ É preciso esclarecer que, a partir de informações de Wilson Martins (2000) e do próprio Gilberto Freyre (2000b [1969]), *Novo Mundo nos Trópicos*, publicado pela primeira vez em português em 1969, é uma ampliação de *Uma interpretação do Brasil*, de 1947. Tais obras foram escritas originalmente em inglês e publicadas nos Estados Unidos: *Brazil, an Interpretation* é de 1944, enquanto *New World in the Tropics* é de 1963. O público a que inicialmente se destinavam era, portanto, o norte-americano, o que talvez explique seu tom extremamente ufanista.

temperatura elevada favoreceria também o contato informal, a vida em praça pública, os grandes comícios políticos: o Brasil é, para o autor, uma grande sociedade de espaços abertos que é reticente em relação aos espaços fechados, chegando a sugerir que, por isso, haveria por aqui um fracasso da televisão (p. 53-54), o que evidentemente sabemos que de maneira alguma ocorreu. Por outro lado, o Brasil teria exigido de seus colonizadores portugueses e, mais tarde, de todos os brasileiros, uma constante inventividade para a realização das atividades produtivas. Assim, os valores europeus⁴⁸ se adaptariam a inerente tropicalidade nacional:

“Nações sul-americanas, como a Argentina, o Uruguai e, talvez, o Chile podem imitar a Europa, mas o Brasil tem que encontrar sua própria maneira de combinar a **civilização moderna** com um ambiente tropical. Não é tarefa fácil. Mas proporciona asas à criatividade. E exige dos brasileiros aquilo que alguns deles gostariam de evitar: um esforço constante em busca de novas soluções, de soluções originais ou mistas, para **problemas de relações de homens civilizados com a natureza**; e também para **problemas de relações de homens civilizados com outros homens, ainda numerosos no Brasil, portadores de culturas não-civilizadas** e cujos costumes, valores e experiência cultural, em lugar de serem radicalmente repudiados, precisam ser analisados e examinados cuidadosamente, e cuidadosamente utilizados para uma possível nova síntese de cultura a qual será, ao mesmo tempo europeia e tropical” (*ibid.*, p. p. 51-52, grifos meus).

Freyre argumenta, na verdade, em favor da adaptação do ser humano ao meio geográfico sob o prisma das técnicas e da cultura (assunto que abordarei no próximo capítulo). Se sua definição de ambiente tropical é considerada como superior ao ambiente temperado e abarca tanto o meio físico quanto o social, expondo-o como um paraíso que só proporciona prazer e contatos harmoniosos, existe também a descrição de um meio social tropical de caráter “original” – tradicional e arcaico, ainda sem mistura e distante da

⁴⁸ Freyre (2000b) esclarece que quando se referia aos europeus, em *Novo Mundo nos Trópicos*, incluía os anglo-americanos.

civilização⁴⁹ – claramente localizado em estatutos bastante inferiores, que guarda traços, em suas palavras, “pitorescamente arcaicos”, como as carroças de boi ainda presentes nas vias urbanas, os gaúchos que conservam costumes mouros no seu vestuário ou as mulatas e negras que se vestem com turbantes e muitas saias e jóias. Freyre caracteriza-os como entraves sociais, sempre negociados, para o desenvolvimento de uma “civilização moderna”.

Contraditoriamente, se o mesmo meio ambiente tropical, descrito tão positivamente, é também um entrave natural ao desenvolvimento dos modos, costumes e técnicas de produção europeus, a cultura local, tão arcaica, guarda em si uma herança colonial portuguesa que possibilita a adaptação – o colonizador soube se adaptar ao meio e o brasileiro cotidianamente tem que fazer o mesmo. O Brasil tropical é, portanto, uma “região por demais européia e ocidental para poder ser considerada inteiramente exótica do ponto de vista europeu ou ocidental; e, por outro lado, por demais exótica para ser tratada como mera extensão européia na América” (p. 37) e, se os hábitos nativos foram adaptados e melhorados pelos portugueses, os portugueses também souberam assimilar os valores nativos. Aprendendo com essa via de mão dupla, o brasileiro teria, segundo o autor, uma intrínseca capacidade de transformar imigrantes, abasileirando-os, e de assimilar elementos da cultura do Outro como o futebol inglês, a pastelaria francesa, o arroz das Índias Orientais, a máquina de costura norte-americana, a rede ameríndia, o palito português, o cuscuz africano e o teto das casas em estilo chinês. Mas o luso-tropicalismo não se contentaria apenas em imitar, mas também em aperfeiçoar e dar um caráter local às

⁴⁹ Norbert Elias (1990 [1934]) aponta que, se o conceito de “civilização” refere-se tanto ao nível de tecnologia quanto ao tipo de modos e costumes, tanto ao desenvolvimento de conhecimentos científicos quanto às idéias religiosas e que, por isso, expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo (p. 23), no século XVIII, alemães e franceses faziam uso diferente da palavra. Para o autor, “*Zivilisation*”, em alemão, sempre descreveu algo de segunda classe, de fato útil, mas que compreendia apenas o mundo de aparências e regras de etiqueta da corte alemã do período. Já “*Kultur*” definiria o dado intelectual, artístico e científico, um verdadeiro desenvolvimento da personalidade do indivíduo, termo valorizado por uma burguesia ascendente, historicamente isolada da corte e por isso mesmo crítica a esta, que começava a se formar em universidades e ocupar cargos de *intelligentsia* (p. 27-50). Na França, ao contrário, a burguesia freqüentava a corte e não considerava fúteis as suas normas de comportamento. Em ambos os casos, porém, pode-se perceber que “civilização” é antes de tudo um processo de **distinção** daquele que supostamente detém o caráter civilizado em relação aos demais.

contribuições externas, já que “os jogadores de futebol brasileiros dançam como se estivessem sambando, o cuscuz é feito com produtos locais ... e a máquina de costura sempre foi usada para produzir roupas em estilo tradicionalmente brasileiro”⁵⁰ (p. 41).

Pode-se entender então que no tropicalismo luso-brasileiro de Gilberto Freyre localiza-se um grande espaço de misturas de técnicas, processos, culturas e raças; uma tão contraditória quanto harmoniosa “zona de contato” em que a distribuição de poder é inconstante, o que torna seu discurso mais complexo e ambíguo. Para Freyre, o sucesso da mistura como algo **representativo** do Brasil – e como prática geo-histórica e cotidiana – residiria no fato de Portugal, desde seu começo como sociedade nacional, apresentar-se como um país apenas parcialmente europeu. Tanto seu clima como sua situação geopolítica e econômica sempre lhe permitiram a adoção de valores e técnicas de civilizações não-européias e de origens tropicais, como os árabes e os mouros do Oriente. “Isto explica”, segundo ele, “por que, durante os primeiros dias do Brasil, os portugueses começaram logo a construir, não somente de acordo com sua ciência européia, mas também de acordo com o que tinham aprendido [com esses povos]” (p. 57), importando, assim, as varandas, os jardins e as formas de telhado.⁵¹

O esforço de Freyre em exaltar os Trópicos acaba por naturalizá-los, mesmo que a apologia da mistura e da mestiçagem subverta alguns preceitos do olhar eurocêntrico que a construiu originalmente. Freyre abriga em seu discurso o determinismo ambiental, já que caráter, hábitos e cultura se moldam, em grande parte, pelo ambiente, com destaque para o

⁵⁰ Os argumentos de Freyre sobre as apropriações culturais inerentes à cultura brasileira se assemelham à recente abordagem de Gitlin (2003 [2001], p. 237-283) sobre a hegemonia da cultura norte-americana. Para ele, seu sucesso mundo afora reside no fato dela se construir a partir da apropriação e adaptação de valores culturais alheios, europeus e não-europeus, dominantes ou dominados. Para Gitlin, há muito pouco de genuinamente norte-americano na cultura norte-americana, mas o país, a partir de modificações, saberia vender esta mistura como algo autêntico, só seu. Ao mesmo tempo, aliada a um forte poder político e econômico, esta mistura cultural promoveria processos de identificação por parte dos homens e mulheres não-americanos que a consomem, que inevitavelmente nela se reconhecem.

⁵¹ Freyre contrapõe a influência portuguesa (que é também árabe e mourisca) na arquitetura à influência holandesa no Recife que, puramente européia, não teria sabido se adaptar às condições climáticas tropicais, inapropriadamente importando uma arquitetura de cornijas altas e estreitas para proteger a habitação contra uma neve inexistente no Brasil.

clima. Somente as técnicas estão livres de serem absorvidas pelo ambiente físico dos Trópicos, pois há no meio social gente com herança étnica capaz de utilizá-las para vencê-lo, em defesa dos modos e costumes europeus “modernos” e “civilizados”. Freyre, em sua genealogia colonial, omite o fato de que o processo civilizador e sua inerente “modernidade” é uma imposição européia. Ao invés disso, exalta uma capacidade **oriental**, inerente aos portugueses e, portanto, aos brasileiros, de absorver e adaptar a cultura européia, claramente entendida como a mais moderna e parte de um processo universalizante e bem quisto. É o Oriente intrínseco ao Brasil e aos brasileiros que rompe com a inexorabilidade do singular e possante meio tropical: nossa “orientalidade” nos salva de sermos subjugados pelas altas temperaturas e por nossos arcaísmos e, ao mesmo tempo, por um excesso de europeização. Freyre, portanto, deslocaliza Oriente e Ocidente, havendo desestabilização de hierarquias, ao menos no que diz respeito à difusão cultural sobre os territórios. Ao mesmo tempo, a constante comparação entre Europa e Trópicos, Ocidente e Oriente, faz com que se tornem ontológicas tais diferenças. Freyre acaba involuntariamente repetindo o discurso difusionista (mesmo que em via de mão dupla) e eurocêntrico no que nele há de mais básico: contrapondo o antigo e o novo, o arcaico e o moderno, ele realiza a constante distinção da Europa em relação ao Resto. Seu esforço em mostrar o avanço e a singularidade, em alguma medida é um esforço para se mostrar o quão próximo o Brasil está de uma cultura “universal”, na verdade eurocêntrica, e como o Brasil tem capacidade de se inserir na corrida desenvolvimentista. Contrapondo-se ao máximo a um estatuto de inferioridade dos Trópicos, o autor acaba por também naturalizá-lo.

Se compararmos Gourou a Freyre, ficará claro que os autores se contrapõem a partir da rejeição e do deslumbramento: o primeiro apresenta a versão distópica dos Trópicos, enquanto Freyre monta seu paraíso tropical particular, mesmo que com alguns

problemas que percebe, mas diz serem facilmente contornáveis.⁵² A exemplo do que foi exposto em relação aos shows de Fatboy Slim e Robbie Williams no Rio de Janeiro, pode-se revelar através de seus escritos a preponderância das práticas na construção das representações e a relevância da alteridade na concepção das classificações. Os Trópicos de Gourou e de Freyre são resultado de práticas tão científicas quanto cotidianas, além de embates socioculturais, políticos e econômicos. Nesse sentido, “o” Ocidente hegemônico, “a” Europa, “o” Oriente, “o” Novo Mundo e “os” Trópicos são ao mesmo tempo regiões, no sentido de Bourdieu; ilusões, no sentido de Freud; e heterotopias, no sentido de Foucault. Ainda assim, atuam de forma contundente e direta no chamado “mundo real”.

As construções reveladas neste capítulo também se assemelham porque vinculam de forma direta determinados espaços a comportamentos. Tais representações são, por isso, narrativas de sujeição dos seres humanos em relação a seus espaços ou, ao contrário, sobre sua capacidade de dominá-los e transformá-los. Tratam, em última análise, da tão cara quanto clássica questão geográfica da “relação homem-meio”. Por isso, o meio geográfico, tanto físico quanto social e como uma representação tanto da ciência quanto do cotidiano, será o foco principal do próximo capítulo.

⁵² Apresso-me em esclarecer que não expus nem analisei as concepções de Freyre e Gourou no intuito de detratar tais autores ou desmerecer suas contribuições para suas respectivas disciplinas. Ademais, ambos sempre se caracterizaram por discursos complexos que tanto sintetizavam quanto relativizavam suas abordagens anteriores.

Take 2

MEIOS, MÍDIAS: REPRESENTAÇÃO, ALTERIDADE E AUTORIDADE

“Cada um de nós é, na realidade, um resumo de tudo aquilo que viu, ouviu, viveu, de tudo aquilo que pôde assimilar pelas sensações”.

Elisée Reclus, 1985c [s.d.], p. 57.

... “a arte oferece satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias culturais e, por esse motivo, ela serve, como nenhuma outra coisa, para reconciliar o homem com os sacrifícios que tem de fazer em benefício da civilização. Por outro lado, as criações da arte elevam seus sentimentos de identificação, de que toda unidade cultural carece tanto, proporcionando uma ocasião para a partilha de experiências emocionais altamente valorizadas”.

Sigmund Freud, 1978 [1927], p. 94.



Figuras 49 a 60. Imagens do videoclipe *Love Profusion*.

A primeira imagem em tela é a paisagem noturna de uma cidade densamente construída. A câmera se aproxima num acelerado *zoom in*, até que a audiência localize Madonna caminhando a passos firmes por uma das largas avenidas. A imagem vira então de ponta-cabeça e o que se apresenta agora é a cantora caminhando graciosamente em uma espécie de passarela de areia sobre mar cristalino e ornada por aléias de flores exóticas e gigantes. A partir daí, alternam-se no videoclipe de *Love Profusion* imagens entre os dois ambientes: o **urbano**, escuro, noturno e opressivo; e o **natural**, claro, diurno e acolhedor. Na cidade, soturna e hostil e com céu repleto de raios, Madonna enfrenta fortes ventos que jogam pelos ares de papéis a automóveis; já em meio à natureza, a cantora literalmente deita

⁵³ Luc Besson, EUA, 2003.

e rola, caminha sobre pétalas de rosas e sob o mar azul e interage com peixes gigantes e fadas iluminadas. Catarse de deleite e harmonia. Porém, em ambos os casos, como único ser humano em cena, a cantora não se deixa subjugar pela natureza que insiste em querer dominá-la: na paisagem noturna da cidade, não há vento suficientemente possante que a faça deixar de seguir seu rumo; na paisagem diurna de abundante natureza, Madonna parece ser, ela própria, parte integrante e indissociável do meio natural que se apresenta (ver Figuras 49 a 60).

Os diversos objetos audiovisuais da cultura de massa mencionados desde a introdução deste trabalho são representações pautadas, sobretudo, a partir da visão. Estas se relacionam com várias práticas cotidianas e por isso dão inteligibilidade ao mundo e à relação que se tem com o mundo. Ao se pensar nelas como representações do espaço e da alteridade, ou melhor, do espaço na sua alteridade em relação aos seres humanos que neles estão inseridos e que em maior ou menor medida abraçam perspectivas de determinismo ambiental, vêm à tona uma das questões fundadoras da geografia: a tão debatida “relação homem-meio”.

Por mais que pareça desnecessário dizer que os conceitos e as noções das mais diversas ciências são, parafraseando Chartier, “categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real”, baseados em “esquemas intelectuais incorporados” (ver Take 1), sendo, portanto, representações, é preciso mencionar a particularidade do debate sobre o “meio” na geografia – ele é também uma representação, que acredito definir mais uma relação do que um espaço, mais ações do que uma materialidade física em si.

Pesam sobre o conceito fortes discussões e múltiplas conceituações na geografia, também contribuindo para a sua indefinição diferenças idiomáticas. “Meio” foi e ainda é um conceito de tradição francesa e seus autores talvez discutam mais sobre isso porque, tanto quanto no português em que existem “meio” e “ambiente”, há respectivamente no

francês “*milieu*” e “*environnement*”,⁵⁴ enquanto na língua inglesa só há “*environment*” para se conceituar. Na verdade, “ambiente”, “meio” e também “natureza” são conceitos muito difíceis de distinguir. Simmons (1993, p. 11), por exemplo, afirma que só ao longo do século XX estes termos começaram a receber conceituações mais refinadas que os diferenciaram entre si, ainda assim com muitíssima dificuldade. Antes disso, fundamentalmente os três termos tratavam da mesma coisa: o “entorno não-humano” dos seres humanos, sua exterioridade em permanente relação. O autor é preciso em sua avaliação: ao se pensar que “meio” ou “*milieu*” são antes de tudo termos matemáticos que descrevem uma fração, a metade de uma coisa ou a posição central de uma coisa em outra, sua discussão sempre foi fortemente **relacional**. Contrapondo-se ao meio, sempre houve naturalmente os seres humanos, e vice-versa, sempre relacionados por um grau de sujeição. É esta a questão principal da discussão, tanto na tradição francofônica quanto na anglofônica.

O “*milieu*” é avaliado sob diversas matrizes teóricas. Max Sorre (1954), por exemplo, buscou a base de seus argumentos em disciplinas tão díspares como a sociologia, a psicologia e a botânica. Sua intenção era integrar as geografias físicas e humanas e, para isso, dividiu o “*milieu*” não em duas, mas em três partes – os complexos climáticos, vivos e sociais – que influenciariam e seriam também influenciados pela ação humana. Três processos de evolução, portanto, atuariam sobre os seres humanos – um climático, um biológico e um sociocultural⁵⁵ – que, não se sujeitando completamente a eles, se adaptariam, embora o autor fizesse menção aos “inadaptáveis”. Mais tarde, sob a pressão do movimento *new age* que fez com que a mídia popularizasse o termo “*environnement*”/ “ambiente”, também multiplicado no discurso dos arquitetos e apropriado

⁵⁴ Tissier (1992, p. 202-203) aponta que o termo “*environnement*” é praticamente ausente na geografia clássica francesa, que lançou seu foco majoritariamente para o “*milieu*”.

⁵⁵ Vale lembrar que é o termo “psicologia” o largamente utilizado por Sorre para definir tanto o comportamento quanto a cultura dos indivíduos ou grupos e, muitas vezes ainda, se aproximando do “consciente coletivo” de Durkheim.

pelo mercado, Pierre George (1984 [1971]) diferenciou-o do “*milieu*”. O último, a exemplo de Sorre, também se dividiria em três partes: o meio primário, basicamente a natureza “virgem”; o meio secundário, aquele pouco humanizado; e o meio criado, aquele que sofreu grande transformação pela ação humana. Em sua conceituação, George inverteu o ponto de vista de Sorre, pois classificou o meio a partir da ação humana, enquanto Sorre o fazia a partir da sua capacidade de influenciar os seres humanos. Já o “*environnement*”, *grosso modo*, seria para George o produto formado pelo solo, pela água e pelo ar; de certa forma o meio primário.⁵⁶ Apesar da inversão que apresentam em sua conceituação, os dois autores têm como ponto em comum o fato de verem o meio como algo que está completamente externo aos seres humanos e que ao mesmo tempo influencia-os e é influenciado por suas ações.

Autores anglofônicos, como Semple (1911) e Huntington (1942 [1915]) não tiveram este problema de duplicidade de termos, pois só possuíam em sua língua “*environment*”, ou seja, “ambiente”, para conceituar. Semple, por exemplo, falava das influências do ambiente geográfico sobre os seres humanos, sobre o destino dos povos e sobre a História.

“O homem é um produto da superfície da terra. Isto não significa que ele seja apenas um filho da terra, poeira de sua poeira; mas sim que esta terra o pariu, o alimentou, deu-lhe tarefas, dirigiu seus pensamentos, lhe confrontou com as dificuldades que fortaleceram seu corpo e aguçaram seu gênio, lhe pôs problemas de navegação e irrigação ao mesmo tempo em que lhe sussurrou indícios para solucioná-los ... Não se pode estudar cientificamente o homem isolado do terreno que lavra, ou das terras que viaja, ou das mares através das quais comercia, do mesmo modo que não se pode entender o urso polar ou o cacto fora de seu habitat” (Semple, *op. cit.*, p. 1-2).

“*Environment*”, para Semple, era um agente poderoso que não deixava opções aos seres humanos quanto a seu destino. Por mais espantosamente simplistas que pareçam

⁵⁶ Tissier (*op. cit.*) também afirma que “*environnement*” só se tornou mais utilizado e discutido pela geografia francesa a partir da década de 1970, justamente sob a influência de Pierre George que inaugurou sua comparação com o “*milieu*”.

hoje as suas afirmações, é importante ressaltar que sua postura era bastante complexa e dicotômica, pois:

a) se, por um lado, os seres humanos não estão exatamente **dentro** do ambiente e mantêm seu caráter distintivo, parecem, por outro lado, estarem mais intrinsecamente ligados ao mesmo do que nas definições de meio dos autores franceses, já que o ambiente, a exemplo do que é mostrado em *Love Profusion*, é uma espécie de sombra, ora sinistra, ora acolhedora, que os acompanha vida afora;

b) deixava claro, neste trecho e a partir dos capítulos de seu livro, que o ambiente, tão colado ao ser humano, é também justamente aquilo que **não o é**. Não há espaço, portanto, para definições de diferentes partes de um todo – a exemplo dos meios sociais, climáticos, primários, secundários e criados – pois, por ser muito mais determinista e, de certa forma, muito mais focada no ambiente em si do que eram os franceses, Semple dá poucas chances, ou talvez nenhuma, de homens e mulheres se esquivarem da sujeição total.

É exatamente esta contradição na posição dos seres humanos **em relação** ao ambiente que faz perceber a filiação da autora a Ratzel (1990a [1882-1891], 1990b [1882-1891]), por mais que Semple o tenha empobrecido e distorcido ao máximo. Pois o geógrafo alemão foi o fundador desta discussão na geografia moderna, infelizmente sendo injustamente criticado – ele está ligado ao determinismo ambiental e é isto que parece desqualificá-lo nas simplificações que partem inclusive da parte de geógrafos.⁵⁷ Fato estranho, pois Sorre e George, por exemplo, também em alguma medida eram deterministas, mas principalmente por conta da geografia ser uma disciplina que passou por

⁵⁷ Faço questão aqui de fazer a defesa de Ratzel e alertar sobre o fato de pairar sobre a geografia certo senso comum, apesar de camuflado sob alguma pompa científica, a respeito de sua figura: determinista, darwinista, evolucionista, positivista, imperialista e racista são algumas das denominações comumente ouvidas a seu respeito. Se algumas dessas características em menor ou maior grau podem ser ligadas ao geógrafo alemão, elas se tornam acusações graves quando se mostram extremamente simplistas, provavelmente tendo origem em anos de práticas acadêmicas no mínimo desinformadas. De fato, a dificuldade com a língua alemã sempre foi e ainda é um forte empecilho para o entendimento da obra de Ratzel, o que não ocorre só no Brasil. Mas a leitura minimamente atenta do geógrafo faz com que o mesmo se revele não como um autor rico em contradições que, se por um lado assusta o leitor de hoje com posições bastante extremistas, para não dizer reacionárias, também o surpreende ao defender questões bastante transgressoras para a Alemanha de fins do século XIX.

diversas fases de determinismo – além do ambiental, há o marxista da geografia econômica, o matemático da “revolução” quantitativa e o psicológico da geografia comportamental. No entanto, como aponta Gomes (2000, p. 188), é sempre o nome de Ratzel o invocado em relação ao tema. Uma das razões para isso talvez resida no fato de que o determinismo de Ratzel tratava, com profundidade e a partir de diversas matrizes teóricas (complexas e por vezes contrastantes), das influências do ambiente geográfico sobre os seres humanos, e vice-versa, dentro de um movimento histórico; e também da diferença entre os povos, valorizando esta distinção muitos anos antes de se tornar lugar-comum nas ciências, particularmente na geografia, o discurso sobre a pluralidade de culturas distribuídas pelo mundo.

Dentro de uma lógica cartesiana de separação entre sujeito e objeto, ainda hoje impregnada nas ciências, mas também a partir de um prisma bastante romântico,⁵⁸ os seres humanos estão sempre contrapostos à “natureza”, isto é, o meio físico, variando sua posição ora como o sujeito, ora como o objeto. A natureza, como noção espacial romantizada e imersa em alteridade e, portanto, uma representação, ao longo dos tempos ora se apresenta como uma ameaça aos seres humanos, ora está ameaçada por eles. O que visou a deixar claro aqui, em primeiro lugar, é que a ambigüidade existente nos termos “natureza”, “meio” e “ambiente”, que sempre se confundem, pode ser em parte desfeita ao se considerar que se trata de conceitos extremamente antropocêntricos. Dos elementos naturais como a flora, a fauna, os recursos hídricos e a atmosfera às edificações construídas pela ação humana, este todo não-humano é posto em posição de extrema alteridade, tornando-se o Outro de uma relação em que há autoridade, já que seus extremos se

⁵⁸ Na virada do século XIX para o XX, época de Ratzel, a discussão relacional sobre o meio e os seres humanos se caracterizava por uma via romântica que misturava curiosidade científica com prazer e admiração estética e resvalava praticamente num desejo de sujeitar-se aos desígnios da natureza, característica esta bastante perceptível em Semple. Ratzel, a inspiração quase passional da autora, também abraçara fortemente esta perspectiva, mesmo que estivesse interessado numa geografia positiva. Pois, como muito bem argumenta Martins (1993), Positivismo e Romantismo não necessariamente se opõem, muitas vezes se complementam, e esta junção se apresenta de forma potente em Ratzel.

revezam no que diz respeito à dominação e à sujeição. Tal alteridade também é pura abstração, pois se a relação entre os seres humanos e seu entorno não-humano é de influência e sujeição, transita também em permanente via de mão dupla e de difícil demarcação de limites: meio e seres humanos estão, na verdade, fundidos.

Três questões devem ser levadas em consideração: a condição do meio como uma representação apoiada, ora por distância, ora por proximidade, sobre outra representação que é a de uma natureza externa à humanidade; a intrínseca autoridade assimétrica existente entre o meio e os seres humanos – sempre um dos elementos detém o controle do outro; e, por fim, a omissão constante na conceituação/representação geográfica do meio das relações, embates e dominações entre os seres humanos. A discussão geográfica da “relação homem-meio”, portanto, mesmo quando analisada como uma relação de conflito, em grande medida camufla os conflitos inerentes aos diversos grupos sociais, sejam de ordem cultural, econômica ou política.

Iniciada por Ratzel à época dos desdobramentos da colonização européia, esta conceituação do meio foi oportuna porque se esquivava da discussão sobre a apropriação de espaços de terceiros pela Europa, com as conseqüentes pilhagens de recursos naturais, dizimação de povos e, sob uma perspectiva de análise do cotidiano, do choque cultural ocasionado pela chegada maciça de europeus para o povoamento das colônias. Mesmo que seja bastante compreensível, dado o momento histórico a que me refiro, é necessário destacar que neste momento em que a geografia escolheu a “relação homem-meio” como questão primordial, sem abordar conflitos dos seres humanos **no** meio, ela renunciava, em grande medida, a uma análise dos conflitos sociais, parte da existência cotidiana nos espaços, algo que, talvez somente a partir da geografia crítica, tenha passado a receber algum destaque.

Raros foram os geógrafos clássicos que trataram das relações (necessariamente conflituosas) entre os seres humanos como fez Reclus (ver Andrade, org., 1985). A

conceituação reclusiana de meio guardava algumas diferenças em relação às de outros autores e é bastante importante para a discussão que aqui apresento. Reclus partia do pressuposto de que “o homem é a natureza adquirindo consciência de si própria” e de que haveria um “laço íntimo que liga a sucessão dos fatos humanos à ação de forças telúricas”, sendo possível, dessa forma, “seguir, no tempo, cada período da vida dos povos correspondente à mudança dos meios”, assim como “observar a ação combinada da natureza e do próprio homem, reagindo à Terra que o formou” (Reclus, 1985a [s.d.], p. 38-39). Há em seu discurso uma possante vontade de realizar a comunhão conceitual entre “homem” e “meio”, minimizando a separação cartesiana entre esses dois termos. Pois, para Reclus, é o devir histórico que os une harmoniosamente:

“da mesma forma que a superfície das regiões nos apresenta, continuamente, sítios de beleza que admiramos com todo o poder do nosso ser, o decurso da História nos mostra, na sucessão dos fatos, cenas incríveis de grandeza, cujo estudo e conhecimento só nos enobrece. A geografia histórica concentra, em dramas incomparáveis, em realizações esplêndidas, tudo aquilo que a imaginação pode evocar ... [O] estudo da História é tanto mais interessante quanto mais o seu domínio, cada vez mais amplo, oferece uma série de exemplos mais ricos e mais variados ... Tal é, sob mil formas, o conjunto de fatos que se observa em todas as regiões do universo, com a infinita diversidade que determinam os sítios, os climas e o dédalo cada vez mais intrincado dos acontecimentos” (*ibid.*, p. 39-40).

Reclus aciona o tempo como recurso para que sejam entendidas tanto a mudança do meio físico quanto a transformação dos seres humanos que o ocupam e dele fazem parte, seja agindo individualmente ou como sociedade. Sua análise do espaço parte, na verdade, da análise das ações dos seres humanos **entre si**:

“Ao meio-espaço, caracterizado por mil fenômenos exteriores, é preciso acrescentar o meio-tempo, com suas transformações contínuas, suas repercussões sem fim. Se a História começa primeiro por ser ‘toda geografia’, como disse Michelet, a geografia se torna gradualmente ‘história’ pela reação contínua do homem sobre o homem. Cada novo indivíduo que se apresenta com atitudes que surpreendem, com uma inteligência inovadora, com pensamentos contrários à tradição, se torna um herói

criativo ou um mártir: mas feliz ou infeliz, ele age, e o mundo se transforma” (*Id.*, 1985c [s.d.], p. 56).

A consideração sobre o tempo permitiu a Reclus perceber “homem” e “meio” como fatores dinâmicos. Ele chegou a declarar-se “pouco à vontade para formular regras de evolução ao desconhecido” e dizer que “nenhuma pesquisa faria descobrir essa lei de um progresso humano” (*Id.*, 1985a, p. 38). Além disso, sua forma de avaliação era semelhante a que posteriormente Pierre George utilizaria para se definir o meio, ou seja, havendo pouco espaço para sujeição humana aos fatores ambientais e muito mais uma centralidade analítica direcionada às ações humanas sobre o meio:

... “a força do homem se mede pelo seu poder de acomodação ao meio. À medida que compreenderam melhor a ação dessas forças que o arrastam, souberam reagir sobre o mundo exterior, cuja influência haviam recebido passivamente; foram se apropriando gradativamente do solo e, tornados pela força da associação verdadeiros agentes geológicos, transformaram de várias maneiras a superfície dos continentes, mudaram a economia das águas correntes, modificaram até mesmo os climas, deslocaram fauna e flora. Sem dúvida, entre as obras que animais de ordem inferior realizaram sobre a Terra, as ilhotas construídas pelos corais ultrapassam, em extensão, os trabalhos do homem; mas essas construções prosseguem através dos séculos de maneira uniforme e nunca acrescentam um traço novo à fisionomia geral do globo: são sempre os mesmos recifes, as mesmas terras lentamente emersas, como bancos de aluviões fluviais ou marinhas, enquanto o trabalho do homem, continuamente modificado, dá a superfície terrestre a maior diversidade de aspectos e a renova” ... (*Id.*, 1985b [1885], p. 41-42).

Ao comparar o “trabalho” de corais ao trabalho humano, Reclus tornava clara a inserção dos seres humanos como apenas mais um dos elementos que compõem o meio. Não importavam, portanto, diferenciações entre meio natural e meio artificial, como fez George mais tarde, ou meio urbano ou quaisquer outras adjetivações, pois a totalidade dos espaços, seres vivos e ações é seu objeto em questão:

“[é] indispensável ... estudar à parte de forma detalhada a ação especial de cada elemento do meio, frio ou calor, montanha ou planície, estepe ou floresta, rio ou mar, sobre tal povo determinado, mas é por puro esforço de

abstração que se tenta apresentar em separado esse fato particular do meio e que se procura isolá-lo de todos os demais a fim de estudar sua influência essencial” (*Id.*, 1985c, p. 56).

Sua conceituação do meio, que representa um todo no qual se incluem os seres humanos, deu oportunidade para Reclus considerar o fato de que, ao longo do tempo e na superfície terrestre, existem progressões e regressões, rompendo assim com a tradição positivista e eurocêntrica de uma inexorável linha do tempo evolutiva. O contato entre os indivíduos seria necessariamente uma relação de poder e desta originar-se-iam os fatos que alteram a vida na superfície terrestre. Dessa forma, ficam autorizadas críticas à ocupação das cidades que tornam “os riachos e os rios de água ... receptáculos de imundícies” (*Id.*, 1985b, p. 53), às guerras, à colonização e à noção de progresso: “[q]uase sempre ignorando totalmente o sentido da vida, falamos naturalmente do progresso como sendo o resultado da conquista violenta: sem dúvida, a força do músculo sempre acompanha a força da vontade, mas não pode substituí-la” (*Id.*, 1985c, p. 58). O cruzamento de um povo já muito “avançado” na ciência e nas artes com outros povos não necessariamente traria a evolução desses “primitivos”:

“[a]o contrário, quando uma sociedade se empenha em guerras encarniçadas, tem tudo a temer e fatalmente será atingida pela desgraça. Vencida, deverá se humilhar, aviltar-se, bajular o vencedor que a dizima e empobrece; vitoriosa, aclamará seus chefes triunfantes, elevando-os acima dos demais cidadãos e dando-lhes privilégios, e portanto, ocasiões para fazerem o mal; seguir-se-á certamente uma época de reação, que talvez vá até a proclamação de um cacique dos caciques, o César, o mestre absoluto, que confiscará em seu proveito as liberdades de todos. O mal será tanto maior e mais durável quanto mais a nação favorecida pelo deus das batalhas tiver aumentado a superfície de seu território, seja por conquistas imediatas, seja por colônias, tornando-se a senhora de populações reputadas inferiores ou até mesmo reduzidas à escravidão ... [E]ste roubo à mão armada terá as mesmas conseqüências funestas para o detentor único; só poderá conservar sua conquista à força de crimes próprios do conquistador: brutalidade, recusa de justiça, violência e assassinato” (*Id.*, 1985d [s.d.], p. 102).

A importância da conceituação de Reclus sobre o meio reside no seu contraste em relação à conceituação dos demais geógrafos: o meio, como conceito, assim como o discurso geográfico dele proveniente, não criam campos distintos entre a sociedade e a natureza. **Sociedade e natureza são o meio** e, por estarem em permanente relação, incluindo as relações entre as sociedades e entre os seres humanos, tornam o meio um ente dinâmico, com conflitos que podem gerar progressões e regressões. **O meio é, portanto, o todo resultante de processos cotidianos, geo-históricos.** Mas cabe destacar que seu principal contraste em relação aos demais autores da geografia clássica está na sua clara crítica ao projeto de colonização que lhe era contemporâneo e que em grande medida foi justificado pelo determinismo ambiental ligado às demais conceituações do meio geográfico do período.

MEIOS E MÍDIAS

Pode-se dizer que a técnica sempre foi enfoque da análise geográfica. Ela sempre esteve presente na discussão dos gêneros de vida vidalinos (Vidal de La Blache, 1911) para o qual as diferenças entre cada um dos grupos espalhados pelo globo poderiam ser medidas a partir da domesticação dos animais, das formas e técnicas edilícias, das técnicas de arado, do preparo da comida, da utilização de ferramentas, utensílios e artefatos. Essa idéia foi referenciada por Carl Sauer (1998, [1925]) em sua análise da morfologia da paisagem, já que a paisagem cultural era, para ele, em última instância, o resultado da ação humana a partir da técnica sobre uma paisagem natural⁵⁹ (noção bastante semelhante daquela de Pierre George (*op. cit.*), que diferenciava o meio natural do meio criado). E, se Denis Cosgrove, dentre outros autores da *new cultural geography*, dá centralidade analítica às representações das paisagens, estas não deixam de ser um resultado, mesmo que em princípio impregnado de

⁵⁹ Sauer dividia as paisagens em dois tipos: as paisagens naturais seriam aquelas "virgens", supostamente intocadas ou com pouca ação humana; enquanto as paisagens culturais seriam aquelas que possuem a presença humana como agente da paisagem natural, avaliadas a partir das suas marcas. Mais tarde (Sauer, 1963 [1941]), definiria a paisagem cultural como "a visão geográfica da economia de grupo, como se sustenta com comida, abrigo, mobiliário, ferramentas e transporte".

subjetividade, de ações técnicas que modificam, ou ao menos reinterpretam, o espaço.⁶⁰ Em outras palavras, pode-se dizer que a ação do “meio social” sobre o “meio natural”, na geografia foi, em grande medida, discutida a partir do prisma das técnicas, visão que pode ser sintetizada na afirmação de Milton Santos:

“a história das chamadas relações entre sociedade e natureza é, em todos os lugares habitados, a da substituição de um meio natural, **dado** a uma determinada sociedade, por um meio cada vez mais artificializado, isto é, sucessivamente **instrumentalizado** por essa sociedade” (Santos, 2002a [1996], p. 233, grifos no original).

Milton Santos explicitou este domínio da técnica em sua conceituação de meio. Chegou a considerar a técnica, ela própria, um meio, por reunir um conjunto específico de artefatos e saberes que transformaria partes da natureza e colocariam o homem em um novo meio natural, onde é impossível distinguir os objetos naturais dos objetos técnicos: um grão de trigo não pode ser considerado apenas como um objeto natural, na medida em que ele é também um objeto técnico – se considerada a perspectiva de sua utilização (*ibid.*, p. 38). Se tal conceituação de Santos parece mais uma vez criar a separação entre sujeito e objeto – seres humanos e meio, meio natural e meio artificial ou urbano – idéia tão comum à discussão geográfica, um olhar mais atento consegue entender que, na verdade, rupturas estão sendo feitas com esta tradição.

Em primeiro lugar, sua discussão de meio é declaradamente histórica. Para o autor, houve uma mudança espacial ao longo do tempo a partir da qual o meio geográfico pôde

⁶⁰ As preocupações iniciais de Cosgrove giravam, inicialmente, em torno da definição de uma "geografia cultural radical", de base no materialismo histórico, calcada nas paisagens simbólicas e no conceito de formação sócio-econômica (Cosgrove, 1984, 1998 [1983]). Mas ao contrário dos demais materialistas históricos que utilizaram o conceito, o autor não incorria em um determinismo econômico. O conceito de ideologia também era importante em sua abordagem – mas não se confunde com o de cultura – e, a partir da sua valorização, a paisagem apresenta-se em uma visão bastante imaterial: ela seria, para Cosgrove, uma idéia, uma maneira européia/ocidental de ver o mundo e onde o sujeito (coletivo, cada grupo ou sociedade) interpreta a si e os outros. Escolher, formatar ou representar uma paisagem seria uma atitude ideológica ligada a uma rede de interesses e a uma estratégia de dominação. A riqueza de sua abordagem reside no fato de a paisagem ser assumidamente considerada como uma abstração: ela não existe em si mesma, pois, como parte da “realidade”, é uma maneira de se produzir, manipular e contemplar o espaço; e, como conceito, é uma ferramenta analítica do pesquisador, que se converte em método para se entender o mundo e as sociedades que, aliás, produzem, reproduzem tecnicamente, mantêm e compartilham as diversas valorações de paisagens.

ser dividido em três etapas: “meio natural”, “meio técnico” e “meio técnico-científico-informacional”. O meio natural não é, de forma alguma, uma fase em que a natureza estaria intocada por técnicas, pois a presença humana demandaria o entendimento de que não existe meio geográfico separado da noção de técnica. A inexistência de máquinas e artefatos complexos não significaria, então, que determinada sociedade, em qualquer período histórico, fosse desprovida de técnica. A época do meio natural seria, portanto, quando os grupos humanos escolhiam da natureza a sua volta, de acordo com as especificidades locacionais e culturais, aquilo que era considerado como essencial à manutenção da vida. Essa utilização da natureza, além de se dar sem grandes transformações, estaria permanentemente em simbiose com as forças naturais e, também, com a própria divinização da natureza. Assim:

“[a] harmonia sócio-espacial ... era, desse modo, respeitosa da natureza herdada, no processo de criação de uma nova natureza. Produzindo-a, a sociedade territorial produzia também uma série de comportamentos, cuja razão é a preservação e a continuidade do meio de vida. Exemplos disso são, entre outros, o pousio, a rotação de terras e a agricultura itinerante, que constituem, ao mesmo tempo, regras sociais e regras territoriais, tendentes a conciliar o uso e a ‘conservação’ da natureza: para que ela possa ser outra vez utilizada” (*ibid.* p. 236).

Na segunda etapa, o meio técnico, como resultado da revolução industrial, seria aquele do tempo do espaço já mecanizado, no qual, no que diz respeito à materialidade física, é sempre possível ser feita uma diferenciação constante entre o que é natural e artificial. Os objetos técnicos são maquinais e triunfantes em relação às forças naturais e aos seres humanos é concedida e confirmada a possibilidade de se enfrentar a natureza (natural ou socializada) e subjugar-lá: agora, ela é dominada por instrumentos que prolongam o território, usam novos materiais e transgridem distâncias. Como resultado, tem-se um tempo novo, que não é mais medido pelos ciclos naturais, mas sim a partir das relações sociais (sobretudo as de trabalho). Nesse período, necessita-se cada vez mais de

sistemas técnicos eficazes cujas ações são crescentemente estranhas a lógicas locais e indiferentes a condições naturais.

Por sua vez, a etapa do meio técnico-científico-informacional corresponderia ao período que se iniciou após a Segunda Guerra Mundial, cuja preponderância ocorreu a partir da década de setenta. Para Santos, este é o tempo da tecnociência, ou seja, o momento em que ciência e técnica passaram a estar indissociáveis e sob a égide dos mercados, produzindo objetos que não são somente técnicos, mas também informacionais. Ciência e técnica atuam tanto na produção de novas espécies de animais e vegetais como também, junto com a informação, estão na base do funcionamento do espaço e tendem a constituir o seu substrato, em que se naturalizam os objetos artificiais, como os materiais plásticos, os fertilizantes e os colorantes. A informação, na verdade, não seria útil apenas para a produção destes objetos técnicos que passam a fazer parte do meio geográfico, seria também “o vetor fundamental do processo social”, sendo os territórios “equipados com outros objetos técnicos para facilitar sua circulação” (*ibid.* p. 239). Em outras palavras:

“[a]o mesmo tempo em que aumenta a importância dos capitais fixos (estradas, pontes, silos, terra arada, etc.) e dos capitais constantes, (maquinário, veículos, sementes especializadas, fertilizantes, pesticidas, etc.) aumenta também a necessidade de movimento, **crescendo o número e a importância dos fluxos**, também financeiros, e dando relevo especial à vida de relações” (*ibid.*, p. 240, grifo meu).

Além disso, a expressão meio técnico-científico-informacional, para Santos, também poderia ser entendida de uma segunda forma. Técnica e ciência não estariam ligadas apenas à produção de objetos e, por consequência, do meio geográfico, mas também dariam aos seres humanos a capacidade de **apreender** os fenômenos que ocorrem na superfície terrestre: é o instrumental do meio técnico-científico-informacional que pode fornecer os dados ao mesmo tempo naturais e locais para um melhor desempenho.

Por ser histórica, a conceituação fornecida por Milton Santos trata do meio como algo permanentemente dinâmico, permanentemente em mutação. E, mesmo que o meio técnico-científico-informacional, espaço-tempo em que vivemos, seja para o autor uma etapa em que o meio geográfico claramente vai se universalizando e homogeneizando, ainda guarda a marca geográfica da valorização da singularidade dos lugares; pois, por um lado, o meio não deixa de estar em maior ou menor medida condicionado às especificidades locais e, por outro lado, é a cultura local que diferencia as práticas e, portanto, as técnicas e as formas de se utilizá-las.

Mais importante ainda é o fato da conceituação da técnica como um meio não gerar mais um divórcio entre a natureza e a sociedade. O meio de Milton Santos é ainda mais totalizante que o reclusiano – não existe diferença alguma entre a natureza intocada e uma natureza modificada pela ação humana. A natureza intocada, aliás, sequer existe, pois a natureza em si é um conceito concebido justamente a partir da presença humana no meio. Ao explicitar a técnica em sua análise, Santos conseguiu em grande medida minimizar a dicotomia existente entre sociedade e natureza, seres humanos e meio, sempre presente na análise geográfica. Seu meio não é o espaço ou o entorno não-humano do homem, mas sim um conjunto de relações entre fatores indissociáveis: os seres humanos estão na natureza, ou melhor, são parte dela e permanentemente a apreendem e a utilizam a partir de diversas técnicas.

Neste sentido, é possível comparar sua conceituação a de Augustin Berque (1990). Ele criou o neologismo “medialidade”,⁶¹ que seria a interação constante do meio físico com o meio social. Para ele, não há universalidade na observação da realidade, pois nesta medialidade há inúmeras diferenças proporcionadas pelas relações dos diferentes meios físicos e sociais, tanto em seus aspectos objetivos quanto subjetivos, considerando tanto a ação humana coletiva quanto a individual. Dentro desta objetividade estão, é claro, as

⁶¹ *Médiance*, no original francês.

técnicas, e na subjetividade incluem-se as emoções e as visões de mundo. A discussão de Berque também une o debate sobre o meio geográfico com o conceito de paisagem, na medida em que ele a considera como a dimensão sensível desta relação, em um duplo significado: por um lado, a paisagem é a escala geográfica mediada pelos sentidos, majoritariamente pela visão e, por outro lado, pode ser tanto causa como efeito de subjetividades e emoções.

Berque, mesmo que mantenha uma separação forte entre meio físico e social, ao dar espaço à subjetividade e ao fazer dialogar meio e paisagem, fornece a oportunidade de se incluir a noção de representação no debate sobre o meio. A representação, em Berque (de forma semelhante a Foucault e Chartier), pode ser ao mesmo tempo uma idéia, uma visão de mundo que lhe dá inteligibilidade e também um algo pictórico. Assim, pode-se perceber a apreensão da realidade a partir do instrumental técnico da contemporaneidade, sugerida por Santos como inerente ao meio técnico científico-informacional, como uma forma de medialidade impregnada por subjetividades. Pode-se, também, fazer uma aproximação entre o meio geográfico – entendido como um todo físico e social, relacional, dinâmico, tecnocientífico e dotado de representações – e o conjunto de técnicas e objetos técnicos, aos quais se convencionou chamar de **mídias**, que justamente produzem fluxos de informações cada vez mais crescentes:

“é através do som e da imagem que agora o que passa por ‘conhecimento’ é ‘comunicado’ à maioria das pessoas pelo mundo afora. A notícia passa da palavra impressa para o vídeo e até mesmo os jornais procuram assumir formatos de televisão ... Se a imprensa, como tipos móveis (juntamente com a pólvora e a navegação), implodiu o mundo medieval (um mundo estruturado por *status*, hierarquia e ignorância popular) e o fez passar por uma colossal Reforma da condição humana, projetando a espécie no limiar da modernidade, os fotogramas móveis (e, mais tarde, a varredura dos feixes de íons) desafiaram o mundo da palavra impressa, projetando-nos para fora da era moderna e para dentro da pós-moderna. Os formatos e pacotes mudaram (telas de televisão, vídeos e computadores), o conteúdo se transformou (vídeos musicais, comerciais em forma de editoriais e infomerciais), e os canais condutores desenvolveram-se tecnologicamente (cabos, satélites, linhas telefônicas e fibra ótica), mas o resultado de tudo

isso é sempre em forma de imagens em movimento que passam diante dos olhos humanos. Essas imagens, reforçadas pelo som gravado, tomam o lugar de palavras, de números e de outros sinais ... A abstração da linguagem é suplantada pela literalidade da imagem” ... (Barber, 2003 [1995], p. 123-124).

Como já foi apresentado, o cinema, a televisão, a fotografia e a internet, dentre outros **meios** de comunicação, produzem, reproduzem e representam o espaço que é apreendido e consumido tanto como informação quanto como parte da experiência cotidiana. São mídias que atuam fortemente sobre o todo físico e social do meio geográfico: seja a partir das imagens que alteram a paisagem, dos anúncios publicitários em *outdoors* aos letreiros luminosos ou empenas cegas de edifícios; seja através do som **ambiente** saído de rádios, aparelhos de som ou *MP3 players* em restaurantes, salas de espera, academias de ginástica, elevadores, computadores em domicílios ou salas de trabalho, automóveis ou *walkmans* junto aos ouvidos; seja a partir da sociabilidade das discotecas e suas pistas de dança, onde hoje os jovens não dançam somente músicas, mas também os videoclipes a que assistem na MTV; seja por meio da exibição de filmes em viagens de ônibus ou avião, quando também se pode trabalhar (ou ouvir música, ou assistir a videoclipes), já que o computador se transformou no pequeno laptop e pode ir a qualquer lugar; seja a partir da Internet que conecta espaços e pessoas distantes através dos *messengers*, *orkuts*, *google talks*, *last.fm*s, *myspaces*, *emules* e *kazaas* e que colaboram imensamente na propagação do visual e do auditivo midiáticos; seja a partir dos celulares que além de conectarem pessoas e lugares, cada vez mais não se bastam como meios de comunicação interpessoal, mas também como meios solitários de acesso à Internet e reprodução de músicas e vídeos; seja através das máquinas fotográficas digitais, que estão cada vez mais em todos os espaços, utilizadas para compulsivamente se fotografar e, muitas vezes, filmar

o cotidiano; seja a partir de fotos e vídeos que diariamente são carregados nos blogs, fotologs ou no *YouTube*⁶². Em suma:

“[a]s mídias são meios. Visamos, através das mídias, a gratificar e saciar nossa fome convidando imagens e sons a entrarem em nossa vida, fazendo-os ir e vir com facilidade numa busca insaciável de estímulo e sensações. Nosso negócio principal não é a informação, mas a satisfação, o maior dos sentimentos, ao qual damos todo o tempo que conseguimos ... Num grau sem precedentes, a torrente de imagens, música e história que passam transformou-se em nosso mundo familiar” (Gitlin, 2003 [2001], p. 14-15, grifo meu).

Imagens, sons, *jpegs* e *mpegs* são, enfim, partes inerentes tanto à materialidade física quanto às relações dos seres humanos com o Outro. O meio geográfico, hoje, é dotado de som e imagem como nunca antes, já que “para uma criança mergulhada na cultura das imagens, isso [a torrente de imagens e sons] parece a coisa mais natural do mundo. Parece, na verdade, **ser a natureza**” e “[e]sperar que imagens e sons surjam a pedido (ou mesmo quando não pedidos nem desejados) parece tão normal quanto esperar que o sol nasça” (*ibid.*, p. 38, grifo meu). As mídias são a expressão máxima do meio geográfico contemporâneo, que já está um pouco além do meio técnico-científico-informacional de Milton Santos. Ele é um meio ao mesmo tempo eletrônico e digital, não em um sentido de realidade virtual, mas pelo fato de haver uma preponderância deste tipo de tecnologia no cotidiano se apropriando de outras tecnologias, outras mídias.

Refiro-me a técnicas reproduzíveis e por isso é preciso fazer referência ao texto que é o marco inicial da relação entre arte, mídias e reproduzibilidade. Walter Benjamin, em 1936, no clássico *A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica* (1985), elegia a fotografia

⁶² O portal de publicação de vídeos pessoais vem se tornando um acervo de memória audiovisual, na medida em que os usuários vêm tornando públicos os trechos de filmes e de programas televisivos que fazem parte do seu acervo pessoal. Além disso, com o auxílio de uma infinidade de *softwares* para edição de vídeos e sons, está formando uma nova e jovem geração de *videomakers* autodidatas que, ao registrar de forma audiovisual seu cotidiano e seus espaços, manipula, edita e transforma esse acervo e opta por divulgá-lo mundo afora. Vale lembrar que em 16 de dezembro de 2006 a revista norte-americana *Time* elegeu os usuários de conteúdos da Internet em *blogs*, no *YouTube* e nas redes sociais como o *MySpace* e o *Orkut* como a “personalidade” do ano, “por estarem aproveitando os reinos da mídia global, por fundarem, e estabelecerem a nova democracia digital, por trabalharem por nada e superarem os profissionais em seu próprio jogo”. O *YouTube* foi considerado a grande invenção daquele ano.

como o estágio final de uma evolução que teria sido marcada pela aceleração generalizada da vida na sociedade industrial. Nesse contexto, a obra de arte tradicional, singular e autêntica, fora então substituída pela obra moderna e tecnicamente reproduzível. Essa nova lógica da multiplicação traria, segundo o autor, sérias mudanças para a arte: Benjamin usou como exemplo uma catedral que é fotografada: sua materialidade física tem localização precisa, mas sua captura pela máquina fotográfica pode fazê-la estar ao mesmo tempo em outros lugares – pendurada em um estúdio, por exemplo – devido às várias cópias possíveis de serem feitas da foto original, de ampla circulação. A partir do que chamou de “reproduzibilidade técnica” (a capacidade mimética e serial da fotografia), que se apresenta ainda mais contundente no cinema, Benjamin viu um rompimento com a tradição artística. A obra de arte reproduzível, diferente de uma estátua de Vênus da Antiguidade, teria perdido sua unicidade. E, historicamente originada em rituais e de acesso nem sempre fácil – muitas delas só vistas por sacerdotes, outras escondidas sob véus por longos períodos “não-ritualísticos” – , teria saído dos museus de público restrito e ganhado literalmente as ruas, sendo acessível às massas metropolitanas. Para Benjamin, a obra de arte reproduzível não teria mais “aura”, conceito por ele desenvolvido que seria a composição de “elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, *op. cit.*, p. 170).

A “aura” definida por Benjamin tem relação com o culto à obra de arte e com a ritualização na sua contemplação. Benjamin percebeu que a gênese deste culto é espaciotemporal. Uma Madona, exposta ou escondida em um ambiente sacro do passado ou do presente, encontra-se fora do seu espaço original de criação: o ateliê do artista. A catedral do exemplo do autor, como qualquer construção antiga ou contemporânea, também tem seus espaços de criação (as folhas onde localizam os desenhos de seu projeto) diferentes daquele de sua materialização (seu terreno). Qualquer um que vislumbre a Madona ou a catedral tem consciência da existência de uma **técnica** necessária para

concebê-la, de uma genialidade artística e de um espaço original de criação. Isto, tem razão Benjamin, conforma a aura e o tempo a reforça: a Vênus dos Antigos, exposta em um museu séculos mais tarde, tem seu culto agigantado devido ao enorme deslocamento temporal que caracteriza sua permanência. Benjamin, entretanto, priorizava a unicidade e a conseqüente autenticidade de uma obra, o que considera como a gênese de sua aura:

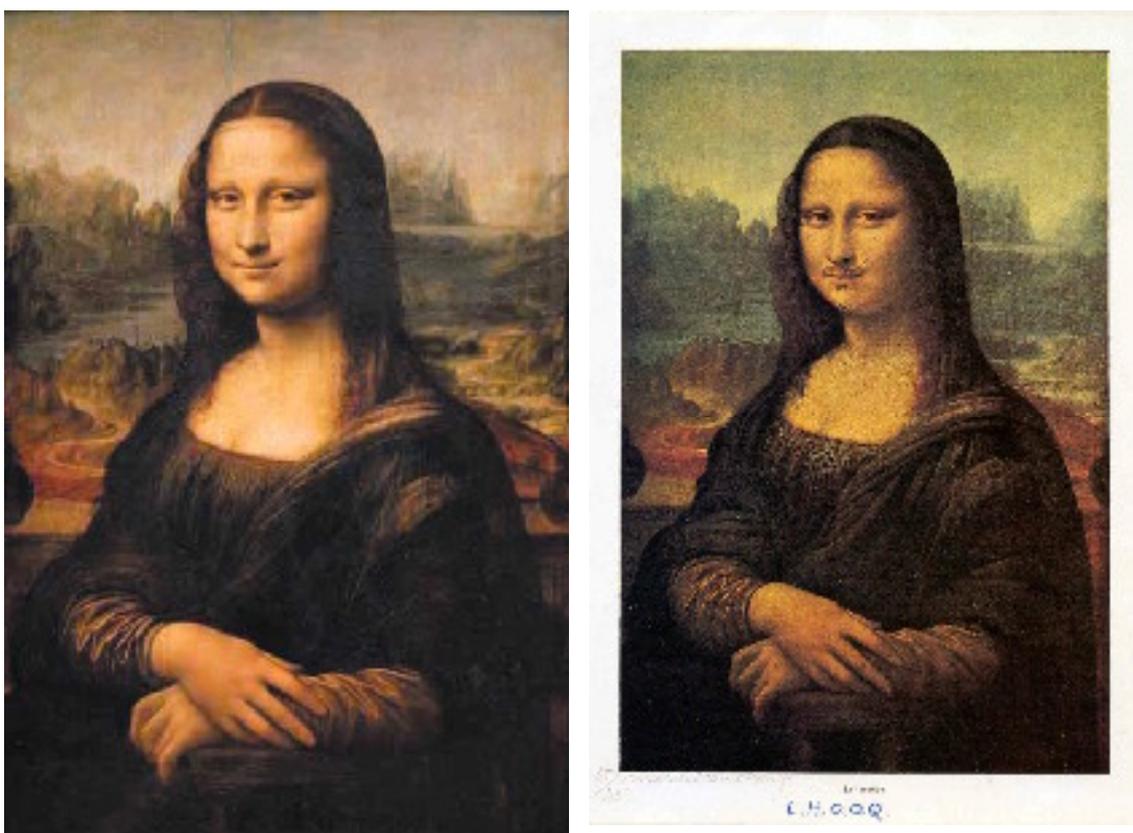
“Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que era comum às duas tradições, era a unicidade da obra ou, em outras palavras, sua aura” (*ibid.*, p. 171).

Assim, fotografias, filmes e discos eram entendidos por Benjamin como objetos cujas auras haviam sido destruídas, por conta da total incapacidade de se distinguir fotos, rolos de filmes e discos originais de suas inúmeras cópias. O autor, apesar de perceber o espaço e o tempo inerentes à aura de uma obra de arte, ignorou-os ao avaliar as causas da destruição desta, dando-lhe razão meramente quantitativa: a multiplicidade de cópias. Benjamin não percebeu que, se os Antigos tivessem conseguido criar duas ou mais estátuas de Vênus idênticas, muito provavelmente todas elas seriam hoje cultuadas e ritualizadas, ou seja, manteriam suas auras, independente de se saber qual delas era a original. Não via que, muito acima da autenticidade, é o deslocamento do objeto de seu contexto spatiotemporal, uma espécie de “geograficidade da obra-de-arte”, que dá à mesma o seu conteúdo aurático, o que nem fotografia nem cinema fizeram perder.⁶³

O aparecimento de fotos, filmes e discos massificou processos já existentes: assim como pintar ou esculpir, fotografar, filmar e gravar dados da realidade são processos

⁶³ Otte (2001) percebe com precisão que Benjamin deu diferentes sentidos ao termo “reprodutibilidade técnica”, causando sérios problemas de compreensão. No texto, três tipos de reproduções recebem o mesmo termo: a reprodução da realidade (filmar ou fotografar um espaço, ou gravar um som da realidade), a reprodução de uma outra obra de arte (filmar ou fotografar uma pintura ou uma catedral, por exemplo, ou gravar e executar um disco com o som de uma orquestra sinfônica), e a reprodução em série de uma obra de arte (cópias idênticas de uma foto, filme ou disco). O ato de fotografar ou filmar pode, então, ser, dependendo do caso, objeto ou sujeito da reprodução.

técnicos que **representam um objeto fora de seu espaço (original de criação ou meramente circunstancial)**. A técnica e seu objeto resultante, antes restritos ao artista e aos museus, está agora acessível a todos, tornando possível que qualquer espaço esteja **representado** em outro, seja a foto de uma paisagem guardada em uma gaveta, a própria reprodução do espaço captado pela lente cinematográfica na sala de cinema ou a reprodução da Monalisa (ver Figuras 61 e 62).



Figuras 61 e 62. Uma obra de arte tão popular quanto a Monalisa de Da Vinci (à esquerda), ao ser copiada pelo irreverente Marcel Duchamp, em *L.H.O.O.Q.* (à direita), mantém sua aura, permanecendo como objeto de culto. A cópia, por sua vez, tem também sua própria aura, ao mesmo tempo em que agiganta aquela do objeto original.

Hoje, o rosto globalmente multiplicado de um astro de Hollywood ou do Rock Internacional em revistas, filmes, na televisão (e em outras mídias que aproximam o objeto de seu público) nos faz concluir que “Elvis não morreu” mesmo, porque a reprodutibilidade técnica de suas imagens e sons perpetua sua presença e demonstra a permanência de sua aura, agigantada através da circulação de seus filmes, fotos e discos, assim como das inerentes representações que eles acabam em conjunto construindo do

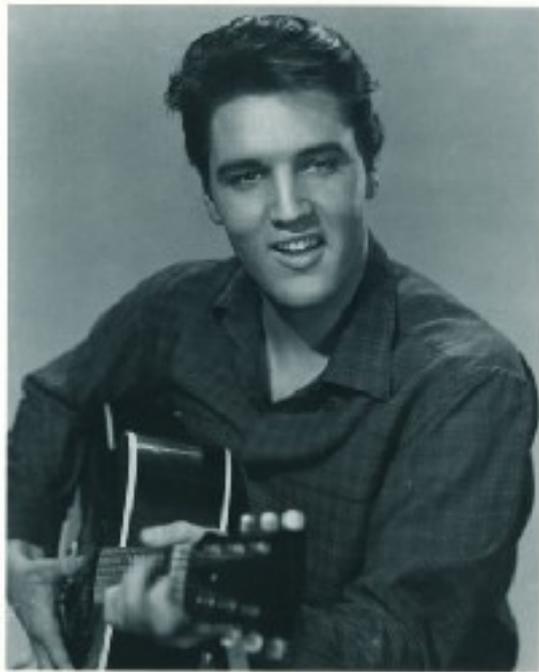
próprio astro e dos modos de vida ligados ao Rock e, de forma direta, aos Estados Unidos que o lançaram ao estrelato (ver Figuras 63 a 66).

O que há hoje é uma contradição: se ao reproduzir um objeto a técnica agiganta sua aura, dada a sua massificação que é tanto geográfica (por colocá-lo em todo lugar) quanto histórica (por lhe dar permanência no tempo por justamente reproduzi-lo largamente), também se pode entender que **a própria técnica vem perdendo sua aura**. Hoje, as tecnologias digitais e eletrônicas estão combinadas e se tornaram domésticas. Por isso, sons e imagens, hoje, retiram da reprodutibilidade seu conteúdo mecânico e trazem a técnica para uma escala que não é somente a do mercado ou das grandes transformações globais, mas muito preponderantemente do cotidiano solitário e das relações interpessoais, transferindo todo o conteúdo aurático para o objeto.⁶⁴

Evidentemente, se tal processo tem intenções universalizantes, ele não deixa de ser algo de origem ocidental e metropolitana. Pode-se, assim, alinhar a citação de Gitlin sobre a “busca insaciável de estímulo e sensações” com a noção de Simmel 1987 [1903] de que o metropolitano estaria sempre em uma busca desmesurada por estímulos. O espaço tecnicizado da metrópole *fin-de-siècle* em que viveu o filósofo alemão emanava diversos estímulos que ainda estão presentes, mas o que há de diferente hoje é o fato das próprias filiações espaciais e sociais estarem sendo mediadas como nunca por tecnologias, cada vez mais fáceis de utilizar e reproduzir em larga escala. A enxurrada de sensações a que o metropolitano está submetido, e que tanto intrigavam Simmel, é hoje mediada por uma

⁶⁴ A técnica e seu respectivo maquinário, como aponta Giucci (1999), sempre esteve ligada a uma percepção estética do próprio fenômeno da mecanização e também a uma sensação de prazer e felicidade ligada à velocidade proporcionada pelas tecnologias, indissociável da economia de tempo e o vencimento do espaço. As tecnologias digitais e eletrônicas, combinadas, e de certa forma sintetizadas em uma máquina fotográfica digital, mobilizam uma necessidade estética indiscutivelmente visual, mas que não está necessariamente neste objeto técnico – que até pode ser esteticamente belo – mas muito mais preponderantemente naquilo que é registrado, representado e armazenado. A velocidade, neste caso, é elevada ao nível da instantaneidade por excluir o processo ritualístico da revelação do filme, por possibilitar a visualização imediata do resultado final, por dar a capacidade a qualquer um de se registrar uma quantidade exacerbada de instantes espaciotemporais que, por sua vez, podem ser publicizados e compartilhados via Internet, rompendo-se ainda mais as fronteiras espaciais.

espécie de tecnofilia que torna o meio geográfico além de físico e social, técnico e, sobretudo, midiático.



Figuras 63 a 66. “Elvis não morreu”: a reprodutibilidade técnica perpetua a presença.

Importa para este trabalho o fato de que inerente a esta tecnofilia está certa “cinefilia”, aqui entendida não como um sentimento ligado aos frequentadores assíduos de festivais de filmes e de videolocadoras, mas sim como uma condição contemporânea e

cotidiana do cinema de fazer parte de nossas vidas: reproduzidos nas telas de cinema, na televisão, através de DVDs e da pirataria doméstica que inclui a Internet, os filmes são onipresentes, fazendo com que suas narrativas e personagens sejam compartilhados como dados culturais, tornando-se extremamente familiares. Pelos dois motivos, eles se colam à apreensão e ao entendimento do(s) meio(s) geográfico(s).

Take 3

VER PARA CRER, VER PARA QUÊ,
VER PARA QUEM

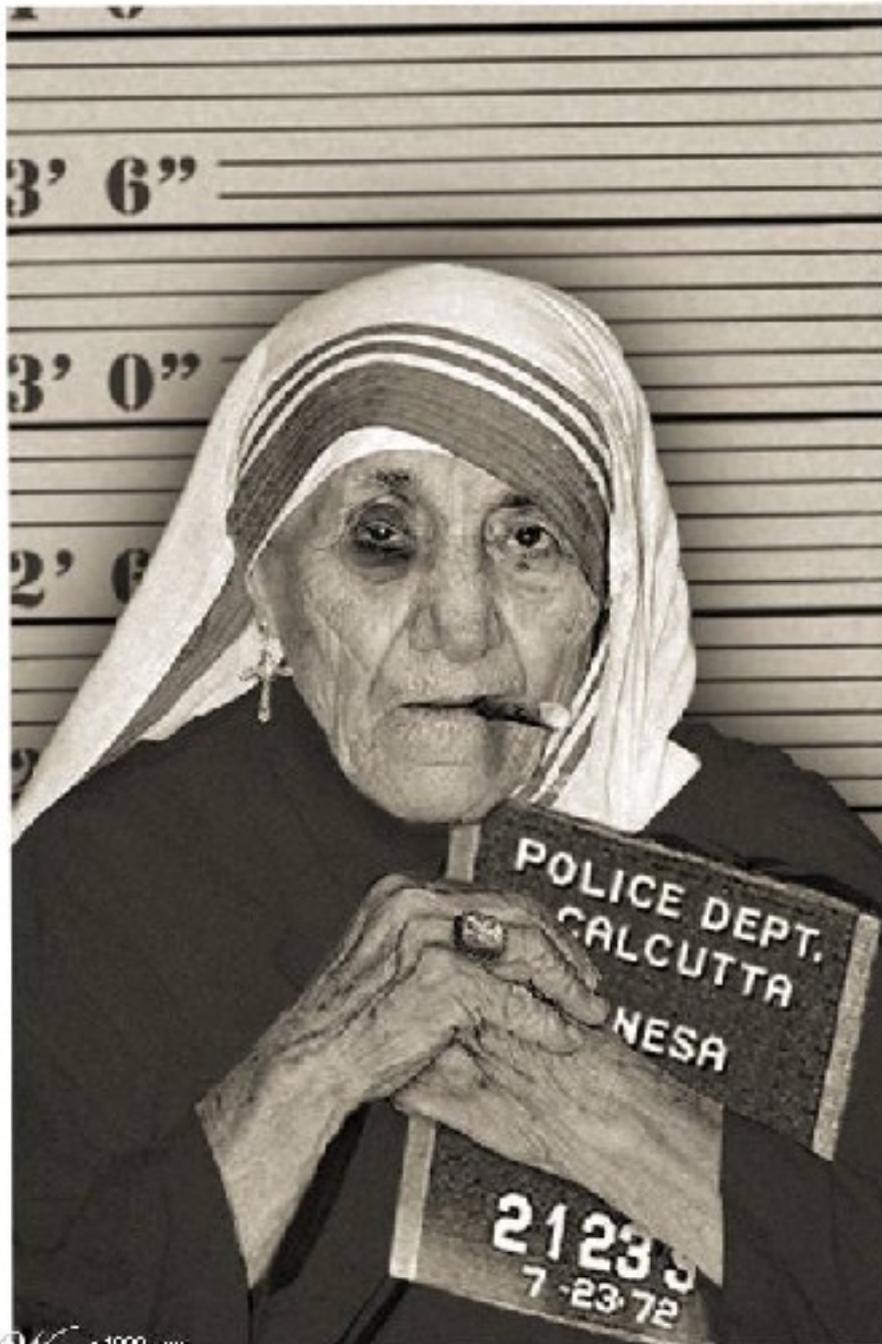


Figura 67. Madre Teresa de Calcutá atrás das grades.

Eis o objetivo deste capítulo, o último a preceder a análise dos filmes e personagens que são os objetos desta tese: analisar a preponderância da visualidade presente na geografia, no cinema, na análise geográfica de filmes e, enfim, no cotidiano. Também pretendo aqui fazer uma reflexão metodológica sobre os caminhos possíveis para proceder a uma análise geográfica de filmes que vá além da visão.

O objetivo, é claro, não é negar o papel crucial das imagens nas representações (dos filmes, mas não só nas deles), mas sim percebê-las e analisá-las como parte de ações no espaço ao longo do tempo e que se estruturam dentro e fora dos filmes também a partir de outros elementos.

GEOGRAFIA ALÉM DA VISÃO

A geografia é disciplina que tradicionalmente expressa sua relação com o mundo a partir do sentido da visão, podendo ser considerada uma “aventura quintessencialmente visual”. Ela é uma disciplina que observa em campo o real, dando significados à realidade a partir da visão do espaço que a caracteriza, categoriza e hierarquiza. A geografia seria, então, uma ciência condicionada preponderantemente pelo olhar, uma leitura do mundo baseada literalmente no “ver para crer” (Sui, 2000, p. 322-323). Além disso, os geógrafos expressam seus resultados também a partir de representações gráficas, ou seja, visuais:

“Geógrafos usam câmeras, fotos aéreas, imagens de satélite e, mais recentemente, o Sistema de Informações Geográficas, para se ganhar uma imagem clara da realidade. Nós mapeamos territórios desconhecidos e armazenamos conhecimento geográfico em vários tipos de textos escritos. Tanto os mapas quanto os textos – sejam em papel ou em mídia eletrônica – são essencialmente **mídias** para o olhar” (*ibid.*, p. 323, grifo meu).

Em trabalho recente, Gillian Rose (2003), experiente nas discussões sobre geografia, fotografia e metodologias visuais (Rose, 2000 e 2001), não só questiona o ocularcentrismo como forma preponderante de análise geográfica da realidade como

também a impregnação de imagens cotidianamente presentes no ensino e nos debates acadêmicos da disciplina. Para Rose, se a utilização de imagens, particularmente fotografias, sempre foi e é cada vez mais comum em salas de aula, simpósios, palestras e conferências geográficas, dever-se-ia preocupar com a atual massificação de sua utilização hoje. Para ela, as fotografias do espaço atingiram o incômodo estágio de poderem ser consideradas auto-explicativas: indiscriminadamente elas estariam tomando o lugar do referente real, havendo um claro agigantamento da sua aura a partir da banalização de sua utilização. As fotografias em abundância seduziriam a audiência, ao mesmo tempo em que trariam para si a autoridade da informação precisa das palavras do geógrafo que, a partir de então, mesmo que indissociáveis da narrativa de seu apresentador, o eximiriam da tarefa essencial de qualquer ciência: a de explicar.

Felix Driver (2003) e James Ryan (2003) responderam a esses argumentos com alguma reserva. O primeiro afirmou acreditar que a análise crítica de Rose é perigosa por se assemelhar a alguns dos argumentos conservadores dos círculos geográficos em fins do século XIX, que veementemente criticaram a utilização de tecnologias visuais nas performances da geografia acadêmica. Para Driver, Rose estaria opondo-se a certo essencialismo visual que caracterizou a geografia *per se* como disciplina moderna e que, mesmo quando criticado ou relativizado, não deveria ser descartado. Ryan, por sua vez, acertadamente percebe que Rose se equivoca ao tratar a visualidade das performances acadêmicas da geografia tendo como referência apenas as fotografias quando, na verdade, mapas, desenhos, esquemas, tabelas, gráficos e até mesmo filmes têm vez neste repertório visual da disciplina. Além disso, Ryan opõe-se a Rose por acreditar que a geografia não só pode como, segundo suas próprias palavras, deve ser visual. Para o autor não há por que a disciplina se eximir em utilizar abundantemente *slides*, projetores e *powerpoints*, mas ele sugere que o interesse por imagens, que acredita ser intrínseco ao fazer geográfico, se traduza também em trocas acadêmicas com as artes visuais. Sua defesa e certa apologia

teórica e performática da imagem tem como objetivo revelar a centralidade do olhar da disciplina e na esmagadora maioria das concepções do mundo. Revelar que o ocularcentrismo da análise geográfica e da vivência cotidiana só seria possível a partir da própria exacerbação do visual. Não se deveria, então, tentar extirpar o ocularcentrismo, mas sim compreender seus efeitos, fazendo-o perder, através de uma análise crítica, sua preponderância acachapante de única forma de inteligibilidade. Nesse sentido, as imagens não precisam ser temidas como algo que retire a autoridade do geógrafo: mais do que conseguir **explicar** um fenômeno, ele deve fazer seu ponto de vista ser **compreendido**, tarefa para a qual as imagens possuem enorme serventia.⁶⁵

Daniel Z. Sui (*op. cit.*, p. 323-324), em brilhante artigo, consegue detectar profundas e recentes mudanças epistemológicas que ao menos tentam romper com este monopólio da visão no saber geográfico. Para o autor, os geógrafos teriam, nos últimos anos, incrementado seus interesses para outros sentidos, percebendo a importância da comunicação entre os seres humanos para sua interação com o mundo. A mudança se manifestaria, primeiramente, a partir de uma maior atenção por parte dos pesquisadores às outras formas de apreensão sensorial do espaço e da paisagem como a partir do tato (Tuan, 1980 [1974]), dos sons (Porteous, 1985; Porteous & Martin, 1985; Pocock, 1989), do inconsciente (Gregory, 1995) e do corpo (McDowell, 1992 e 1999; Rodaway, 1994; Bell & Valentine [eds.], 1997; Pile, 1996; Brown, 2000). Apesar da contínua importância e, em muitos casos, dominância da visão em recentes representações epistemológicas como “mapas de significado” (Jackson, 1989), “texto” (Duncan, 1990), “espelho distante” (Haggett, 1990) e “mundo como exibição” (Gregory, 1994), alguns pesquisadores estariam se empenhando particularmente no uso de representações epistemológicas **auditivas** na elaboração de seus escritos geográficos.

⁶⁵ Mike Crang (2003), David Matless (2003) e John E. Thorne (2004) também responderam ao polêmico artigo de Rose, ao que se sucedeu uma réplica da autora (Rose, 2004). Particularmente Thorne levanta uma questão importante: o fato do chamado *visual turn* também ter afetado a geografia física.

Sui realiza um mapeamento tão interessante quanto abrangente desse momento: para ele, tem se desenvolvido entre os geógrafos o interesse em relação “ao que se quer dizer” e “para quem se quer falar” (Abler, 1987), nutrindo-se o espírito dos “diálogos” e das “conversas” (Olsson, 1983; Taylor, 1993, Jones, 1995), advogando-se, inclusive, pelo uso de narrativas pessoais como metodologia de pesquisa (Miles & Crush, 1993; Clark, 1998). A verdade, desse modo, está sendo concebida como uma constante negociação, nunca absoluta (Barnes, 1996) e, como consequência, os artigos e livros acadêmicos cada vez mais são elaborados a partir de uma mistura de estratégias orais e escritas (Reichert, 1987; Dixon & Jones, 1996 e 1998; Laurier, 1999). As discordâncias acadêmicas, por sua vez, tornam-se freqüentemente descritas como “cacofonia”, “dissonância” ou “sinais no ruído”; ao invés de simplesmente apresentarem um ponto de vista, os geógrafos cada vez mais se mostram a favor da quebra dos “silêncios” e das múltiplas “vozes” (Watts, 1983; Olsson, 1987; Harley, 1988; Jacobs, 1992; McDowell, 1992; Roszak, 1992; Bullard [ed.], 1993). O sentido dos espaços tem sido definido, portanto, cada vez mais pelo que se ouve e o que se fala do que simplesmente por aquilo que se vê ou observa, levando o discurso geográfico literalmente “do olho para o ouvido”. Tal movimento não seria manifestação de um mero jogo semântico, mas sim da influência sobre os escritos de profundas e contestadoras correntes filosóficas e científicas pós-positivistas e pós-cartesianas, que atacam o fato da visão ser o principal sentido da modernidade e sua utilização como instrumento que entende o objeto de estudo de forma separada do conhecimento que se produz e de quem o produz. Contesta-se, assim, a crença implícita de que o ocularcentrismo é dotado de uma objetividade neutra e livre de fatos sociais, políticos e culturais.

Por outro lado essas representações auditivas seriam também uma tardia adesão às polêmicas afirmações que avaliam o quanto as “novas” tecnologias da era eletrônica da comunicação – o telégrafo (década de 1840) e o telefone (década de 1870), o cinema

(1895), a televisão (anos 1950) e a Internet (década de 1990) – restituiriam, ao menos em parte, o milenar poder da oralidade e da audição nas formas de comunicação (McLuhan, 1998 [1964]; Ong, 1998 [1982]). Pois, mesmo que se considere o cinema, a televisão e a Internet como mídias de preponderância visual, tratam-se, na verdade, de mídias **audiovisuais**, que também colocam o sentido da audição a serviço do entendimento da realidade e da interação interpessoal, mudando assim as formas de percepção na (pós-) modernidade.

Entretanto, é preciso tomar cuidado para não fazer com que a referência e uma possível adesão a essas novas epistemologias criem dualismo entre uma nova geografia e uma outra antiga e ultrapassada. Mais importante é se perceber que a inclusão epistemológica da audição é uma tentativa de dar conta da atual realidade midiática – eletrônica e digital – em que o mero registro de imagens não garante o registro e armazenamento da realidade:

“Indubitavelmente, nossa sociedade da informação está dominada por sinais e imagens em quase todas as facetas da vida, mas nós temos visto ser perdida a fé nesses sinais e imagens que usamos quando as direcionamos para o estoque material das mídias impressas. Pois o armazenamento e a exposição da mídia foram separados com sucesso no ambiente eletrônico, e tudo que é armazenado pode ser manipulado, distorcido e deturpado com facilidade” (Sui, *op. cit.*, p. 330).

São inúmeros os exemplos relacionados à explanação de Sui, já que no que diz respeito à visualidade inerente às tecnologias contemporâneas, o cotidiano tem feito com que seja claramente percebido que “nem tudo é o que parece”, questionando-se o quanto de fato existe de verdadeiro nas imagens e em tudo o que é apenas visto.⁶⁶ Ao colocar a

⁶⁶ Por exemplo, o homem e a mulher (pós-)modernos podem ver fotos “envelhecidas” que, captadas recentemente por uma máquina fotográfica digital, são manipuladas em *softwares* conhecidos e acessíveis, fazendo-as parecer de épocas mais longínquas; podem assistir no cinema a filmes que apresentam mundos inteiros, inexistentes no “real”, criados a partir de tecnologias digitais; podem retocar sua própria imagem no *Photoshop*; ao entrarem em sites de relacionamento como o Orkut, podem ter em seu conjunto de “amigos” Darth Vader, Mickey Mouse e Odete Roitman, dentre outros personagens fictícios; podem “ver” o mundo todo e “viajar” por ele através do *Google Earth*; podem se espantar ao ver Nossa Senhora de Calcutá fichada pela polícia (Figura 67, no início deste capítulo),

visão não mais em primeiro plano, ou melhor, como único plano, a geografia estaria se empenhando em resignificar parte de seus valores, simplesmente se adaptando ao contemporâneo mundo que é apreendido e representado não somente como algo escrito, lido e visto, mas também como algo falado, ouvido e dialogado.

Além disso, ver é uma atividade solitária, distanciada, autoritária e, antes de tudo, instantânea. Ouvir, necessariamente, exige que alguém fale, podendo haver um diálogo, sendo, por isso, uma forma de interação com o mundo literalmente mais comunicativa e participativa, que necessariamente prevê a inclusão do Outro, aproximando-se dele e dando-lhe mais tempo (conversações e múltiplas vozes precisam de tempo para que sejam proferidas e trazem a possibilidade da convivência das divergências e das mudanças de opinião). Dessa maneira, pode-se incluir, respeitar e ouvir todos aqueles que antes estavam antes marginalizados pelo olhar classificatório e homogeneizador. O meio geográfico e sua análise, ao se tornarem mais sonoros e preenchidos de tempo, tornam-se também mais sociais, repletos de Outros que agora ganham relevo e importância. Neste espaço mais temporalizado, inclusivo e participativo, há também constantes mobilidades, sejam contínuas e, sobretudo, descontínuas. Assim, movimentos, conexões, jornadas, orientações e desorientações, encontros, viagens, deslocamentos, nomadismos e diásporas têm se tornado não só fenômenos a serem avaliados, mas também formas novas de representação epistemológica (Gregory, 1994; Doel, 1996; Lavie & Swedenborg [eds.], 1996; Aitken & Lukinbeal, 1997; Brown, 1999; Duncan, 1999; Gregory, 1999; Phillips, 1999; Patton & Epler, 2000; Coles, 2004; Knopp, 2004; Silvey, 2005; Yeoh, 2005, só para citar alguns dos inúmeros exemplos).

imagem vencedora de um concurso da rede que motivava os internautas a utilizar *softwares* para pôr “celebridades” atrás das grades – digitalmente, é claro.

GÊNEROS DE VIDA ALÉM DA VISÃO: CIRCULAÇÃO, TÉCNICAS E DIVERSIDADES, OU QUANDO A GEOGRAFIA POP SE TORNA QUESTIONADORA.

Uma mulher branca, ornada com colares de flores canta com ar inocente, tendo um vulcão ao fundo. Ela está com saudades de seu companheiro, o também branco Dr. Jones, um aventureiro que foi a um lugar distante e pouco se comunica e a deixou cuidando da casa sozinha. Ela decide então ir com um grupo de amigos atrás do seu amado: em meio a uma paisagem selvagem, com flores tão exóticas quanto cheirosas, enfrentam inúmeros perigos – uma cobra no estilo “anaconda”, uma aranha de proporções assustadoras – até serem capturados por nativos negros que praticam vodu e canibalismo. Quando a heroína e seus companheiros estão em um imenso caldeirão, prestes a virar a janta da tribo, surge Dr. Jones (ele sempre estivera alojado em uma barraca dentro da aldeia e mostra bastante intimidade com os aborígenes). Imediatamente convertido em herói, Dr. Jones convence a tribo a libertar sua amada e seus amigos, ao que se sucede uma festa em que brancos e negros dançam juntos, tocam instrumentos de percussão e usam as vestimentas da tribo, uma interação finalmente harmoniosa (ver Figuras 68 a 79).

Este é o resumo do videoclipe da música *Dr. Jones*, do grupo escandinavo Aqua, que a partir de uma debochada narrativa de viagem – e de uma clara referência ao personagem Indiana Jones – apresenta estereótipos sobre as diferenças entre europeus e não-europeus, brancos e negros, homens e mulheres.



Figuras 68 a 79. Imagens do videoclipe da canção *Dr. Jones*, da banda Aqua.

Segundo Marc Brosseau (1997), a tão controversa “condição pós-moderna” (Harvey, 1994 [1989]) causou conseqüências contundentes para a geografia. Pois, no campo do fazer científico, a pós-modernidade e todas as nuances e imprecisões que carrega trouxe consigo um questionamento sobre os limites do saber e sua aplicabilidade universal. Na geografia, como em outras ciências sociais, tal questionamento manifestou-se, como já foi apresentado, não só através da adoção de novas estratégias discursivas e posicionamentos autorais e de inovações terminológicas e conceituais, mas também da análise e do questionamento do discurso científico geográfico em si.

Linda McDowell (1995) já apresentou o ataque de teóricos feministas, pós-positivistas, pós-estruturalistas, pós-modernos e pós-coloniais aos discursos humanista-liberais e marxista-socialistas que, mesmo quando advogando sobre equidade de direitos, justiça social e progresso, carregam na noção genérica de “indivíduo” um olhar bastante particular: ocidental, masculino, heterossexual e burguês. Segundo a autora, as “grandes narrativas” destes discursos supostamente universais, na verdade excluíam as experiências particulares de mulheres, gays, colonizados, loucos, prisioneiros e outros “desviantes” da sociedade esquematizada por este mesmo olhar. Tal movimento foi acompanhado de perto por alguns geógrafos que, desde a década de oitenta e com maior intensidade nos anos noventa, se interrogaram sobre o papel ativo da linguagem e dos discursos geográficos que elaboram e comunicam idéias sobre os ambientes, lugares, paisagens, regiões e cidades.⁶⁷ Para McDowell, esta situação de extrema contestação dentro dos estudos sociais é particularmente positiva para a geografia, pois a necessidade de se reavaliar a ciência em função de uma pluralidade de conhecimentos e culturas e de uma diversidade de “verdades” coincidiu com o interesse pela diferenciação espacial de longa data foca da

⁶⁷ Ver, por exemplo, os textos de Berdoulay (1982, 1988) que fazem análise da linguagem e do discurso em geografia. No mesmo campo desta análise mais lingüística, uma postura claramente inspirada na que Clifford (1986) utiliza para rever os métodos e formas de escrita da antropologia, está presente em Duncan (1994). Investigações críticas a respeito do uso de matrizes teóricas também são freqüentes, sendo bons exemplos os trabalhos de Archer (1993) e Livingstone (1984) sobre o lamarckismo na geografia e o de Peet (1985), sobre o determinismo ambiental.

análise geográfica (p. 285). Todas estas intensas desconstruções e reconstruções geográficas acabaram por provocar uma intensa reavaliação dos fundadores da geografia. Alçada ao estatuto científico no auge da colonização, a disciplina contou com autores como Humboldt, Ritter, Passarge, Ratzel, Ellen Semple, Vidal de La Blache e Mackinder que, além de estarem “equivocados no momento em que acreditaram que o melhor caminho para atingir a sua meta era construir a teoria de uma ciência do homem sobre uma base analógica estabelecida nas ciências naturais” (Santos, 2002b [1978], p. 43), direta ou indiretamente abraçavam o projeto imperialista vigente tendo, para isto, graus diferenciados de determinismo ambiental em seus discursos, comprometendo politicamente suas formulações teóricas.

Se a geografia, como qualquer ciência, é uma prática social e sobretudo política, ela necessariamente é parte da cultura (Peet, 1985, p. 309), ou melhor, de **uma cultura ocidental**, mais precisamente europeia, e como tal está sujeita a discriminar **outros** “padrões de cultura” (Benedict, s.d. [1934]) que organizam e dão inteligibilidade ao mundo de **outra** maneira. Esta questão vai interessar particularmente aos geógrafos de filiação pós-colonial (Crush, 1994; Driver, 2001; Jackson & Jacobs, 1996; Nash, 2002; Robinson, 2003; Sidaway, 2000). Tendo como bases fundadoras as discussões de Said (1990 [1977], 1994 [1993]), tais autores têm forte filiação à crítica literária, à antropologia, à história e à geografia, e possuem um discurso político bem mais evidente do que os de outras correntes integrantes do chamado “*cultural turn*”. Eles apontam a ligação direta do Imperialismo da Europa com o capitalismo monopolista e com a conseqüente necessidade de se criar colônias em uma relação de exploração de matérias-primas e mão-de-obra; criticam o quanto o colonialismo teria sido um ato de **violência geográfica** pelo qual estas outras terras além-mar – de natureza exuberante e em **situação máxima e literal de alteridade** (por contarem com novas formas e paisagens, e estarem em uma enorme distância espacial) – foram exploradas, reconstruídas, renomeadas e controladas (Crush, *op. cit.*, p. 337); e,

finalmente, discutem o fato de que a geografia da época teria sido um importante instrumento político, uma disciplina que diante do mundo já conhecido e dominado em sua totalidade, formulava conceitos e teorias de diferenciação dos ambientes, lugares e paisagens, sempre em comparação à Europa e por isso mesmo úteis na hierarquização dos espaços em escala global, definindo assim superiores e inferiores, avançados e primitivos, dominantes e dominados, além de “graus de civilização” (Ratzel, 1990b [1882-1891]) que justificavam as práticas coloniais.

Assim, não faltam críticas às geografias inglesa (Livingstone, 1994, 1999, 2003), espanhola (Capel, 1994), italiana (Gambi, 1994), francesa (Heffernan, 1994; Soubeyran, 1994) e alemã (Sandner & Rössler, 1994). Particularmente em relação às duas últimas, fica evidente que o esforço de Febvre (1991 [1922]) em dicotomizar as figuras de Vidal de La Blache e Ratzel na oposição entre possibilismo – termo por ele forjado – e determinismo ignorou completamente as semelhanças destes autores em sua postura perante o Novo Mundo colonizado. Mais ainda, Febvre não percebeu que, se de fato havia um determinismo ambiental nas teorias de Ratzel, havia também certo determinismo tecnocultural na noção de gêneros de vida de Vidal de La Blache e que ambos estavam envolvidos, com certeza, em um projeto de civilização.

De toda a obra de La Blache, o gênero de vida é talvez o conceito de maior destaque e que influenciou, por certo, várias gerações de geógrafos, dentro e fora da Europa. O gênero de vida pode ser definido como um conceito dinâmico que resume um processo: é a forma específica de cada grupo, sua “maneira de ser”. Recorrendo-se a *Princípios de geografia humana* (s.d., [1921]), obra publicada após o falecimento de La Blache e que resume as suas principais idéias, pode-se perceber que a cada gênero de vida, que possui sua localização específica na superfície da terra e sua específica adaptação ao meio, corresponderia uma paisagem. Correntes como a geografia quantitativa, de base positivista, e a geografia crítica, de base materialista histórica/ marxista, nos anos 50 e 60, passaram a

atacar a geografia tradicional, acusando-a de ultrapassada, e a considerar que os gêneros de vida não possuíam mais utilidade analítica no mundo contemporâneo já que as técnicas de adaptação já haviam se uniformizado largamente. Em defesa do conceito, Max Sorre realizou uma leitura atualizada dos gêneros de vida, dando-lhe novos contornos ao pôr em evidência o fato da **circulação** ser elemento marcante na sua formação, mesmo daqueles tradicionais e rurais:

... “a estabilidade [de um gênero de vida] não significa imobilidade. Muitos dos camponeses [dos maciços montanhosos da Europa] só subsistiam mantendo os rebanhos na planície nas partes mais elevadas das montanhas durante o inverno; o gado nutrido, no estábulo, não esgotava os recursos. Eles combinavam a transumância com a criação de gado na montanha. De outra parte, o excedente da mão-de-obra era empregado nas planícies vizinhas: a renda com a prestação de serviços, obtida algumas vezes a grandes distâncias, trazia algum alívio a uma economia precária, que dificilmente subsistiria com seus próprios recursos. O movimento constante dos homens e dos animais estabelecia uma espécie de equilíbrio. Assim, gêneros de vida praticados em regiões vizinhas, como na planície e na montanha, são complementares: sua existência está ligada à atividade dos intercâmbios regionais” (Sorre, 2002 [1948], p. 44-45).

Sorre deixava claro que, inerente a cada gênero de vida, há uma circulação que possibilita sua existência e estabilidade, assim como os efeitos sobre o espaço. Para o autor, no caso dos gêneros de vida urbanos, a circulação tem caráter ainda mais importante, porque define sua própria criação, já que a cidade existe em função dela: partindo do exemplo extremo do maquinista da estrada de ferro, o autor vê que, na cidade, pessoas, veículos e mercadorias circulam incessantemente, conformando a localização de portos e indústrias, a distribuição de atividades e o desígnio de funções, fazendo gerar uma paisagem correspondente. Mas o autor reconhece que, na cidade, muitas das atividades antes destinadas às pessoas são mais e mais delegadas às máquinas, iguais em seu desempenho, o que cria uma uniformização – dos utensílios, dos hábitos alimentares, do vestuário. Sorre via que formas de circulação teriam sido acrescidas à necessidade de adaptação através das técnicas e que estas transformavam o meio geográfico, sendo tarefa do geógrafo se

debruçar sobre sua variedade, em uma localidade para se delinear os gêneros de vida, cada vez mais universais, mas ainda passíveis de diferenciação (*ibid.*, p. 61-62).

A partir destas afirmações, acredito que seja possível, hoje, a partir da abordagem da geografia *pop* já sugerida, fazer várias leituras do conceito de gênero de vida, que vão além da descrição visual de suas singularidades. Por um lado, é nítido que os objetos da cultura de massa são, em certa medida, substituições contemporâneas das monografias regionais da geografia clássica, permanentemente descrevendo o mundo através de uma distribuição cada vez mais global: uma gama variada de povos, costumes, credos, tecnologias e relações com o meio físico e social é constantemente apresentada em filmes, videoclipes, fotografias, guias de viagens, cartões-postais, desenhos animados, quadrinhos, dentre outros objetos. Assim, ganha destaque a análise **diacrônica** desses objetos que representam e fazem circular mundo afora as paisagens e relações sociais de cada um dos gêneros de vida. Sorre, no já longínquo ano de 1948, ao evidenciar o elemento da circulação como intrínseco na formação dos gêneros de vida, foi um pesquisador totalmente *avant-la-lettre*, percebendo a temporalidade inerente à mediação do ser humano com o espaço e a necessidade da geografia de também percebê-la. Ao falar do poder transformador das técnicas, abriu a possibilidade de se igualar a imagem de um espaço captada por uma câmera de cinema àquela feita a pincel pelo pintor ou outra descrita pelo bico-de-pena do escritor: todas são conseguidas por meio de artefatos técnicos acessíveis e banais em seu contexto geo-histórico, que auxiliam e influenciam ao longo do tempo a leitura humana de seu meio geográfico. E, se a circulação e as técnicas caracterizam os gêneros de vida, o que circulam hoje através das técnicas são suas representações midiáticas carregadas de valores, categorizações e hierarquizações.

A geografia *pop* produzida pela cultura, pelos espaços e pelos grupos dominantes, quando representa a cultura, os espaços e os grupos dominados possui grande vantagem em termos de abrangência, inerência no cotidiano e poder de persuasão, se comparada a

uma situação em que a relação de produção/ representação dos sítios seja inversa. Ao se perguntar sobre quem produz a representação, do quê, aonde e para que fim, não se deve ter a preocupação em se descobrir sujeitos, grupos ou locais a serem vilanizados e punidos, pois insisto que tais representações são produzidas coletivamente e que são em grande medida compartilhadas até mesmo por quem nelas se vê injustamente representado. A análise destas representações deve possuir, sim, a preocupação de revelar as estruturas e circunstâncias geo-históricas que as produziram e continuam a reproduzi-las, em que se incluem tanto as representações da ciência quanto as da cultura de massa para que as mesmas, gradativamente, sejam desnaturalizadas ou ao menos apresentadas sob outras perspectivas.

É neste ponto que a geografia *pop* propicia, também, certo “engajamento”, não se esquivando de intenções políticas e – por que não? – transformadoras. Muito pelo contrário, ao se avaliar criticamente os objetos produzidos em massa e para a massa, tão naturalizados e tão cotidianos, pode-se e deve-se expor as estratégias em que um espaço ou um gênero de vida são rebaixados, mesmo que “apenas” simbolicamente em representações, para que determinados grupos tenham garantida sua hegemonia. Ao avaliar tais representações, estar-se-á revelando quais grupos e quais espaços detêm mais poder e autoridade no ato de representar o Outro e que gênero de vida está sendo em cada situação – global ou local – construído e, direta ou indiretamente, imposto como aquele que deve ser aceito por todos ou, por outro lado, como o diferente a ser discriminado. Finalmente, ao revelar os objetos midiáticos que difundem, mesmo que involuntariamente, esta geografia excludente, a geografia *pop* estará contribuindo para que representações do espaço **diferentes, marginais e transgressoras**, dissonantes em relação ao *status quo*, possam ganhar terreno e serem também objetos de avaliação dela.

Nesse sentido, pode-se dizer que o estudo destas formas de representação do Outro e seus espaços visa a um “meio ambiente saudável”, para se usar um jargão da mídia

e do senso comum. No entanto, para se alcançar este estado, não se deve apenas proteger e valorizar a biodiversidade, mas sim **qualquer diversidade**. O equilíbrio do meio não é somente aquele avaliado em relação à ação humana em contraposição à preservação do meio físico, mas também em relação ao equilíbrio das estruturas e estratégias de poder entre gêneros, classes sociais, credos, culturas, povos, nações e espaços, aos que se incluem as representações das mídias e seus objetos, como os filmes.

FILMES ALÉM DA VISÃO: A PRODUÇÃO DE SENTIDOS

Apesar dos filmes não serem apenas construídos por imagens, é inegável que neles há uma preponderância visual. Por isso, como objetos que representam o meio geográfico, podem em si mesmos apresentar visões de mundo que também medem, classificam e diferenciam de forma arbitrária. Como afirmado por Michel Foucault, em obras como *As palavras e as coisas* (2002 [1966]) e *A arqueologia do saber* (2005 [1969]), o olhar não só “coisifica” como mede, classifica e diferencia o objeto visto em relação a outros objetos. E tal olhar evidentemente é repleto de intenções.⁶⁸ É preciso, então, tentar escapar de algumas armadilhas.

A primeira delas é **apenas ver** os filmes, literalmente, analisando-os arbitrariamente apenas pelo que têm a revelar em sua superfície: a tela. Nesse sentido, cabe destacar o papel da paisagem como superfície visual dos acontecimentos do filme, que tem muito a dizer, mas nem tudo a dizer. Tampouco é suficiente fazer uma mera descrição do espaço do filme que, por mais bem elaborada que seja, pode carecer de um significado mais profundo, isto é, o de entender a relação constante e dialógica entre o espaço em tela e o espaço concreto. Por outro lado, não se deve tentar compreendê-los a partir de uma

⁶⁸ A leitura de Foucault esclarece, porém, que este ato classificatório não é um projeto solitário de um indivíduo, de um povo ou de uma nação. A Modernidade, esta sim, como desejo **coletivo** de uma época, teria como projeto a extensiva ordenação, diferenciação, classificação e hierarquização do mundo, diferente de épocas anteriores em que a realidade era entendida mais por meio de semelhanças do que por diferenças, em que poderiam conviver, ao mesmo tempo e sem problemas, o desenvolvimento de instrumentos de navegação e a crença genuína na existência de monstros marinhos, só para se citar um exemplo.

comparação ingênua entre representação e realidade, pois analisar filmes não é analisar a sua veracidade, por mais que os mesmos visem normalmente a ser verossímeis e carreguem, por isso, uma forte “impressão de realidade” (Metz, 1977 [1965]).

O fundamental é entender os filmes como formas de produção de sentido que, preponderantemente espaciotemporais, atuam no cotidiano como constituintes da inteligibilidade que os mais diversos grupos podem dar ao mundo. A análise de filmes, portanto, é uma análise das suas representações do espaço e do tempo e até bem mais das causas e conseqüências das mesmas. Por isso, é preciso que não se entenda as representações apenas a partir de seu caráter pictórico/imagético, mas também como práticas que vão além da visão:

“[n]as imagens veiculadas por vários filmes de ficção, e até mesmo em documentários, diversas sociedades são expostas por meio de leituras redutoras e reprodutoras de preconceitos ... Elas reificam as sociedades que não partilham dos mesmos valores e objetivos da matriz ocidental e as condena, invariavelmente, à condição de ‘fora da humanidade’. Não é incomum, nos filmes de ficção que tomam a África como cenário ou tema, encontrarmos figuras já lendárias: o caçador, o aventureiro e o colonizador ... [que] representam heróis solitários ... em um ambiente misterioso e não menos hostil que precisa ser domado ... Repete-se nos filmes documentários dedicados à África, em sua imensa maioria, a tomada de posição dos conquistadores ... por meio de um olhar aparentemente neutro e realístico da câmera ... Assim, num jogo de oposições distintivas – natureza/ cultura, barbárie/ civilização, bizarro/ maravilhoso – , os estereótipos nos filmes ... reproduzem o etnocentrismo sem sutileza” (Barbosa, 1999, p. 120-122).

É preciso que seja compreendido que os filmes e outras obras audiovisuais são colaboradores bastante atuantes em favor da hierarquização do mundo através de grupos de representação como aqueles descritos e analisados no Take 1: trazem em si pontos de vista – no sentido literal e simbólico – que sublinham (e potencialmente naturalizam) a dominação de uns sobre outros. Para a geografia, deve importar o fato destas representações fílmicas simultaneamente manipularem e reproduzirem tecnicamente o espaço e o tempo, ao passo em que criam zonas de contato indiretas, em cenários ou

locações, e nelas encenam o encontro entre personagens de culturas e espaços distintos. Ao apresentar aventuras sobre gêneros de vida “exóticos” de “mundos antigos” e “inóspitos”, localizados em “terras distantes”, o cinema ordena o espaço e classifica o Outro.

Os filmes também têm muito a dizer sobre as contraposições espaciais, sobre o Oriente e o Ocidente, os Trópicos, o Novo e Velho Mundos. Também levam a audiência para deslocamentos espaciais e temporais, configurando assim heterotopias e heterocronias. Mas, se tais deslocamentos são proporcionados à audiência de forma indireta através da imersão na sala escura que é própria da sétima arte, dentro da tela e na narrativa fílmica os deslocamentos no tempo e no espaço são conduzidos por **personagens**, que devem merecer atenção analítica.

PERSONAGENS GEOGRÁFICOS: A ARTICULAÇÃO DAS ESCALAS DA PAISAGEM E DA EXPERIÊNCIA

Em artigo sobre as representações distópicas do ambiente rural em filmes de terror, o geógrafo David Bell (1997) demonstra a importância do personagem Leatherface, o assassino de *O Massacre da Serra Elétrica*,⁶⁹ para o gênero. De fato, o psicopata que veste uma máscara de peles humanas e retalha corpos com uma serra elétrica definiu o que se convencionou chamar *slasher film*.⁷⁰ Bell, porém, percebe uma contribuição do personagem que vai além do roteiro: para ele, Leatherface traz em si mesmo uma contundente representação do espaço, pois a partir dele se materializa um mundo rural oposto às bucólicas e patrióticas representações que povoam o imaginário norte-americano sobre as *small towns*. O rural originado a partir do personagem, e conseqüentemente dos assassinos

⁶⁹ *The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, EUA, 1974. O filme narra a viagem de cinco adolescentes ao Texas, onde encontram uma casa assustadora de uma família de canibais. O “prato” é cortado vivo pela serra elétrica de Leatherface.

⁷⁰ Típica história em que um psicopata, geralmente mascarado, portando uma arma “preferida” e dotado de características físicas e/ou psicológicas monstruosas, mata de forma tão seriada quanto sádica adolescentes ou jovens adultos envolvidos em sexo, drogas ou ambos.

dos filmes de terror que o seguiram⁷¹ (ver Figuras 80 a 82), é um espaço de horror completamente antiidílico que possui uma paisagem constante: estradas, poeira, fazendas decadentes, postos de gasolina, casas e pousadas desertas, ou seja, um cenário de abandono que se opõe à mítica celebração do alargamento das fronteiras norte-americanas.



Figura 80. Leatherface, de *O Massacre da Serra Elétrica*, é psicopata mascarado que mata adolescentes da cidade grande.



Figura 81. Jason Voorhees é um psicopata mascarado sanguinário que mata jovens urbanos em colônia de férias rural.



Figura 82. Samara sai de um poço na fazenda para matar jovens de Seattle.

A maior parte destes personagens herda também de Leatherface a violenta contraposição espacial que carregam: nestes filmes, o patriotismo, representado pelo espaço rural das *small towns*, é transformado na intolerância encarnada nos assassinos seriais que não só repudiam a presença do Outro da cidade como decidem eliminá-lo. Assim, “como os antropólogos que encontram por acaso uma tribo perdida, os urbanos encontram uma cultura estranha em que as normas de sua sociedade não contam para nada” (Bell, *op. cit.*, p. 99). Não seria leviano dizer que grande parte destes assassinos seriais, personagens emblemáticos de filmes de terror, é, em si, uma forma de representação destes dois espaços em profunda relação de alteridade, o rural e o urbano. Cada um deles representa visões de mundo particulares, o que permite à audiência compreender o espaço e o Outro a partir de

⁷¹ De uma extensa lista, destacam-se: Michael Myers, de *Halloween* (John Carpenter, EUA, 1978), que depois de matar sua irmã e permanecer anos no manicômio, se vinga matando sua família e os habitantes de sua pequena cidade; Jason Voorhees, de *Sexta-Feira 13 (Friday the 13th)*, Sean S. Cunningham, EUA, 1980), que mata jovens urbanos em colônia de férias rural; Fred Krueger, que volta do mundo dos mortos para assombrar os sonhos de adolescentes rurais, em *A Hora do Pesadelo (A Nightmare on Elm Street)*, Wes Craven, EUA, 1984); e, por fim, Samara, menina de *O Chamado (The Ring)*, Gore Verbinski, EUA, 2002) que, ao ser jogada no poço da fazenda de sua família adotiva, ressurgiu dos mortos para matar jovens de Seattle que assistem a uma fita VHS em que ela aparece.

valores que, mesmo que amorais e sem sentido quando descontextualizados da trama cinematográfica, podem exprimir conflitos e anseios vividos coletiva e subjetivamente no “mundo concreto”. Leatherface, Jason, Samara e tantos outros representam, cada um a seu modo, a xenofobia cotidiana e interna de um país cujos grupos possuem identidades sócio-territoriais distintas e conflitantes, particularmente as ranhuras dos imaginários urbano e rural que definem o que é ser norte-americano.

Seriam personagens, então, representações do espaço?

Não só no cinema, mas em outras formas de arte como a literatura ou os quadrinhos, existem personagens aos quais estão indissociavelmente ligados determinados espaços (não se pode pensar em Diadorim sem seu Grande Sertão; em Robinson Crusoe sem a ilha onde ele se perdeu; em Frodo sem a Terra Média; em Zé Pequeno sem Cidade de Deus; em Batman sem sua Gotham City ou no Super-Homem sem o extinto planeta Krypton, em contraposição direta à cidade de Metrópolis que o acolheu). Personalidades do “mundo real” também podem se tornar personagens de associação direta a espaços com significados específicos: Lucio Costa e Oscar Niemeyer estão diretamente ligados ao ideal de modernidade específico do Movimento Moderno do qual fizeram parte e que teve sua síntese espacial na Brasília desses arquitetos; Chico Mendes representa por si mesmo não só a Amazônia, mas também uma forma sustentável de lidar com a natureza e tornou-se um emblema dos conflitos socioeconômicos dessa complexa região do planeta que acabaram por resultar em seu assassinato; Osama Bin Laden acabou por se tornar um personagem que vai muito além de sua personalidade ou importância histórica (*grasso modo*, as narrativas ocidentais, sobretudo norte-americanas, a respeito de seu poder, influência, periculosidade e a conseqüente necessidade de capturá-lo e eliminá-lo tornam indissociável sua figura à marcante contraposição ideológica contemporânea entre o Ocidente e o Oriente (ver Figuras 83 a 91).

A partir destes exemplos, estabeleço aqui o termo **personagens geográficos**, considerando-os como personalidades, reais ou não, que estão intrinsecamente relacionados a determinado(s) espaço(s) e suas práticas. O personagem geográfico é, em si mesmo, uma forma de representação espacial, pois a ele se associa um ou mais espaços cuja singularidade se revela a partir de sua constante relação com o(s) mesmo(s).

Considero, ainda, que o personagem geográfico, no cinema, ganha novas geograficidades, por conta de sua imensa circulação global na contemporaneidade. Nesse sentido, o personagem geográfico, no cinema, caracteriza-se como tal por representar um espaço dentro da tela, ao mesmo tempo em que carrega tal representação em uma circulação mundo afora. Por fim, cabe lembrar que, no que diz respeito à narrativa, o personagem geográfico apresenta-se como uma escala específica de análise dos espaços através da articulação de duas escalas de representação apriorísticas: a escala da paisagem e a escala da experiência.

O debate conceitual sobre escalas não é assunto novo nem exclusivo da geografia, no entanto, Castro (2001 [1995]) já evidenciou o quão cada vez mais central se tornou a discussão na disciplina, desprendendo-se do sentido de mera mudança de tamanho e abrangência e ganhando outras leituras. Goodchild e Quattrochi (1997), por exemplo,



Figuras 83 e 84. Zé Pequeno e sua Cidade de Deus.

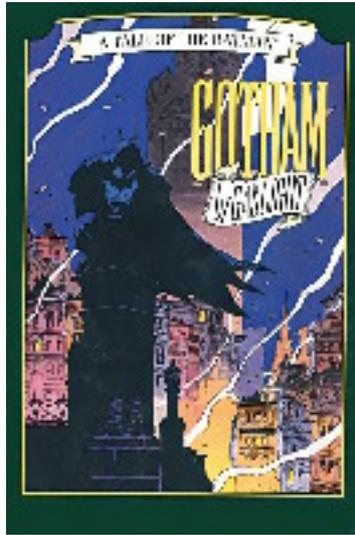


Figura 85. O herói Batman e sua cidade Gotham City.



Figuras 86 e 87. Frodo e sua Terra Média



Figuras 88 e 89. Osama Bin Laden, hoje é personagem que representa fortemente a contraposição entre Oriente e Ocidente.

Figuras 90 e 91. Oscar Niemeyer representa de forma metonímica a cidade que ajudou a erguer.



percebem três formas de escala distintas: a primeira delas seria a **escala cartográfica**, mais evidente aos olhos e na prática profissional dos geógrafos, e que trataria basicamente de uma diferença entre o tamanho representado em mapa e aquele existente na realidade; a segunda forma de escala seria a **escala geográfica**, ou seja, a da abrangência, referindo-se à extensão espacial dos fenômenos – global, nacional, regional, local, etc.; por fim, a terceira

e última forma de escala seria a **escala operacional**, que corresponderia ao nível no qual um processo relevante opera. Esta terceira forma rompe com a escala como sendo algo ontológico e inexoravelmente ligado a dimensões e, portanto, àquilo que pode ser medido pelo olhar. Neste sentido, a escala não deve ser entendida como algo inerente ao objeto, mas como uma forma de se conceber o mundo, de se relacionar com o meio geográfico e seus Outros. Assim, torna-se clara a argumentação de Marston (2000) a respeito da escala não ser necessariamente um quadro hierárquico fechado e previamente estabelecido para o ordenamento do mundo, mas algo constante e socialmente construído como foco para o entendimento de processos que delinham e constituem práticas sociais em diferentes níveis de análise.

Alinhados a esta interpretação, alguns autores têm direta ou indiretamente reavaliado o conceito de escala. Por um lado, revelando que as diferenças de tamanho e de posicionamento frente a um objeto necessariamente modificam sua análise e interpretação (Bellavance, 1999; Castro, *op. cit.*; Corrêa, 2002/04); por outro lado, informando que a escala não é apenas uma forma de representar o espaço, seja (carto)gráfica ou indicadora de abrangência, nem é um dado prévio da realidade, mas sim um *constructo social* que articula ou isola sincronia e diacronia e permite que interajam com o espaço os mais diversos grupos com seus diferentes pressupostos ideológicos – como o econômico, o político, o partidário, ou o utópico – e as mais variadas filiações culturais, sejam de gênero, classe, etnia ou idade (Aitken & Lukinbeal, 1997; Delaney & Leitner, 1997; Duncan, 1994; Egler, 1990; Marston, *op. cit.*; Smith, 2002 [1992]). A partir desse entendimento, a escala finalmente se desprende da visão e da representação gráfico-pictórica, podendo ser entendida como uma **prática de representação**. Dito de outro modo, o ato de representar tem suas diferentes escalas ligadas a tamanho, abrangência e nível de análise, assim como escalas diferentes geram representações distintas. A escala, enfim, está associada a processos cotidianos que dizem

respeito à necessidade humana de dotar o meio geográfico, repleto de diferentes espaços e de diferentes Outros, de inteligibilidade.

Nos filmes, múltiplos espaços são apresentados e representados – densas florestas e inóspitos desertos, grandes e pequenas cidades e até mesmo o espaço sideral. Nessas inúmeras representações, sincronia e diacronia configuram escalas de representação distintas: enquanto a sincronia prioriza a escala de representação ocularcêntrica, totalizante e estática da **paisagem**, com seus diferentes pontos de vista, a diacronia normalmente se debruça sobre a escala de representação da **experiência** do espaço, que o singulariza ao dotá-lo de tempo.

As sempre discutidas contraposições entre paisagem urbana e paisagem natural, cidade e campo, civilização e natureza, avançado e primitivo, constituem-se como um poderoso instrumento de hierarquização e auto-elogio do Ocidente, que tem no cinema e suas paisagens talvez um de seus maiores porta-vozes. Pois, se a paisagem, como argumenta Cosgrove (1998 [1984]), é, em sua origem renascentista, um modo do Ocidente ver o mundo e de se ver no mundo, dando literalmente visibilidade aos espaços de determinados grupos e indiretamente revelando o que esses grupos pensam sobre os espaços de Outros, o mesmo pode-se dizer da sétima arte em sua origem moderna. Pois, por mais que outras culturas (marginais) também produzam filmes, destacando-se a Índia pela quantidade, não seria leviano dizer que a produção cinematográfica com maior entrada nos mercados do mundo atual é a norte-americana, seguida de filmografias da Europa como a francesa e britânica. Em conjunto, configuram uma maneira do Ocidente se ver no mundo, tendo como um de seus principais suportes imagético-discursivos a eleição de determinadas paisagens a serem apresentadas – ou não – em contextos narrativos específicos. Desta forma, são arbitrados e paulatinamente naturalizados o civilizado e o selvagem, o belo e o feio, o exótico e o normal.

Parafrazeando Berque (1994a, 1994b e 1998 [1984]), a paisagem no cinema é ao mesmo tempo marca e matriz: marca, porque de fato expressa uma sociedade a partir de sua materialidade e que por isso pode e deve ser descrita e inventariada; matriz, porque participa dos esquemas de percepção, concepção e ação, isto é, da cultura. Constitui-se, assim, como parte de um contínuo processo cultural que diz respeito à relação dos seres humanos com o(s) seu(s) mundos conhecido(s) e desconhecido(s). Por isso, uma análise geográfica dos filmes deve, por um lado, levar em conta o caráter incondicional da paisagem-marca como uma representação, tanto em sua condição meramente gráfica, quanto em sua condição cultural e identitária comparável aos emblemas e bandeiras que caracterizam a toponímia regional; por outro lado, deve entender o espaço em tela como uma junção de paisagens-tipo reproduzidas tecnicamente, portanto, paisagens-matrizes que, ao compor uma geografia singular a partir de recortes visuais, não reproduz os espaços apenas como objetos, mas também como sínteses de valores que vão além de sua inerente visualidade. A partir desta geografia criada pela seletividade das paisagens, os espaços ganham significados que estão no discurso visual que acabam por configurar, mas não necessariamente em sua materialidade física.

As paisagens do cinema também criam novas geografias: por um lado, a partir da apresentação de paisagens de lugares imaginários e/ou deslocalizados, resultantes de construção de cenários em estúdio, criação digital ou alteração de locações reais; por outro lado, a partir da justaposição de paisagens não-contínuas, que pode gerar uma geografia reducionista que se apresenta ou através da exacerbação no uso de ícones que são síntese de lugares ou, ao contrário, a partir da exibição planejada daquilo que é considerado como normalmente não-visto ou não-revelado. Não se trata, aqui, de ridicularizar certo desconhecimento ou inventividade geográfica dos realizadores de filmes a partir da “denúncia” de sua geografia “imprecisa” uma vez que a análise geográfica de filmes não deve buscar uma “verdade” do espaço. Relevante é saber o porquê de se querer

representar espaços e paisagens que não são contínuos como justapostos, o quê em conjunto eles significam para quem produz a representação e o quê se deseja transmitir como significado através deles. Em outras palavras a paisagem não é apenas o que se vê, mas, principalmente, é o que se escolhe para que outros vejam, sempre com intenções de significado.

Mas nem tudo se explica através das paisagens. As representações cinematográficas também podem visar, sobretudo, a dar inteligibilidade à **experiência** do espaço, seja experimentado pela audiência, seja pelos personagens, seja por ambos, o que se traduz tanto pela linguagem quanto pela narrativa cinematográfica. A representação do espaço, deste modo, não diz mais respeito à capacidade da câmera de filmar nem da montagem em justapor espaços e paisagens. Um filme pode proporcionar ao espectador parte da espantosa experiência de alteridade que antropólogos e geógrafos do passado descreveram sobre seu trabalho de campo nas colônias: aos olhos da audiência são reveladas vestimentas, utensílios, culinária, ritos, festas e cultos de povos distintos – em outras palavras, gêneros de vida. Desfilam nas telas desde as representações dos povos mais urbanos e cosmopolitas (bem como suas “tribos” específicas) até os mais supostamente “primitivos”, havendo difusão e troca deste repertório audiovisual em nível global. Além disso, de forma ainda mais particular, a própria dramaturgia do filme – o que é dito pelos personagens, seus conflitos físico-territoriais ou sociais no meio geográfico representado em tela – pode tornar indissociável a experiência do espaço representado dos embates culturais, políticos ou sociais, muitas vezes relacionados a identidades territoriais, de gênero, de etnia ou de *status* social, por exemplo.

Há nos filmes, portanto, duas vias de representação do espaço, que não se excluem. Enquanto a escala de representação da paisagem tenta reproduzir a situação de quem observa de longe, colocando-se **fora** do espaço e, por isso, minimizando o contato com o Outro, a escala de representação da experiência é a de quem já está **dentro** da zona de

contato (seja o personagem em seu meio geográfico, seja o espectador imerso na sala escura e frente à tela de cinema). Em suma, enquanto a escala da paisagem prioriza o **meio físico** (natural ou construído) do qual é a superfície visual, a escala da experiência prioriza a dramatização do **meio social**, com suas relações humanas no espaço e no tempo.

Nesse sentido, são os personagens que atuam de forma transversal, participando ativamente da construção e da decodificação espacial dessas duas escalas. Em que paisagens estão inseridos? Onde estão e aonde vão? O que falam, fazem e o que pensam? As respostas a todas essas perguntas estão nos filmes e dizem respeito não só aos personagens, mas também aos espaços (na medida em que fornecem as localizações, deslocalizações e deslocamentos espaciotemporais, revelam as interações socioespaciais, valores e desejos de topofilia e topofobia). Tem-se, a partir dos personagens, um entendimento mais completo e multiescalar dos espaços, unindo imagem e som, paisagem e experiência, sincronia e diacronia. Seguir as pistas de um personagem geográfico, percorrer o espaço junto com ele, observar seus atos e seus diálogos, com quem interage e dialoga, portanto, torna-o um instrumento metodológico, uma escala de análise. Em outras palavras, as análises que se seguirão nos próximos capítulos de maneira alguma renunciarão às paisagens e tudo que se apresenta como visual nos filmes, mas, centrando o foco sobre os personagens geográficos, se esforçarão para ir além da visão, ganhando relevo a inter-relação dos filmes e personagens com outros filmes e discursos geo-históricos, e também os deslocamentos, os atos a serem percebidos, os diálogos a serem escutados e o entendimento de quais são as vozes ouvidas, as vozes caladas e as omitidas.

Take 4

KING KONG E INDIANA JONES: O AVANÇO DO OCIDENTE E O DOMÍNIO DO OUTRO

“O Ocidente, assim como sua contrapartida oriental, é uma construção fictícia baseada em mitos e fantasias”.

Ella Shohat & Robert Stam, 2006 [1994], p. 37.

... “evidentemente, é preciso que alguém saia e vá além do território familiar. Essa terra desconhecida é estranha e nos enche de medo, mas a pressão sobe e é preciso fazer alguma coisa, enfrentar riscos, para que a vida possa continuar”.

Joseph Campbell *apud* Christopher Vogler, 2006 [1998], p. 161.

A geografia considera notáveis as imagens dos chamados *Archives de la Planète*, comandados por Jean Brunhes e pelo banqueiro Albert Kahn a partir de 1909, e ativo até 1931. Ele é exclusivamente visual, contendo 72.000 autocromos, 180.000 metros de filmes, 4.000 pranchas estereoscópicas e um número significativo de imagens panorâmicas. Intimamente ligado aos conceitos da geografia humana francesa – *milieu* e *genre de vie* – tais imagens têm como tema principal o cotidiano de pequenas cidades e vilarejos ao redor do mundo.⁷² Vistas hoje, além de seu imenso valor estético e documental, são uma pulsante amostra daquilo que Shohat e Stam (2006 [1994]) chamam de “projeção do império”, função a que foram alçados a fotografia e o cinema na metrópole *fin-de-siècle*: fotos e filmes eram utilizados para revelar aos olhos ocidentais paisagens, nativos, hábitos e costumes de “terras distantes”, reforçando a consciência planetária e tornando palpável e cognoscível o alcance do projeto de colonização perpetuado pelo imperialismo.

Essas viagens ilusórias mobilizavam as massas metropolitanas e geravam uma fervorosa guerra de patentes entre os inventores. Dado o caráter ilusório de reprodução do tempo e do espaço de forma verossímil, as “distrações” que utilizavam a tecnologia do recém-inventado cinema ganhavam destaque. Na exposição universal de Paris, em 1900, por exemplo, uma simulação de viagem ocorria por meio do *Cinéorama*: engenhoca projetada pelo francês Raoul Grimoin-Sanson, era dotada de dez projetores de setenta milímetros sincronizados entre si que exibiam em uma tela de 360 graus, para uma platéia localizada em uma plataforma circular, imagens de paisagens européias gravadas em filme a partir de um balão e coloridas à mão (Costa, 1995; Machado, 1996). Os Irmãos Lumière, que inventaram o cinematógrafo em 1895, também apresentaram na mesma exposição universal os filmes que seus operadores de câmera realizavam desde 1896 ao redor do mundo. Por erroneamente julgarem que sua invenção seria moda passageira, os irmãos enviaram de imediato diversos operadores para viajar mundo afora registrando fotogramas

⁷² Sobre os *Archives de la Planète*, ver Rohdie (1997) e Castro (2006).

de lugares como Nova Iorque, Londres, Rio de Janeiro, Moscou, Gênova, Veneza, Turim e Beirute. A idéia visava à obtenção de lucro garantido por duas formas de curiosidade despertadas no espectador: por um lado, reconhecer sua cidade e a si mesmo na película e, por outro lado, conhecer outros lugares do mundo sem sair da sala escura (Costa, *op. cit.*, p. 6). Nesse sentido, faziam ainda mais sucesso os chamados *travelogues*: conferências sobre viagens a terras distantes e exóticas, que existiam antes mesmo da chegada dos filmes, pressupondo uma proposta de educação para conhecimentos gerais reveladora da mentalidade do período, mas que só atingiram o auge da popularidade a partir da utilização das imagens em movimento gravadas pelo cinematógrafo. Apesar de se sustentarem como discurso a partir da neutralidade do “registro do real”, as imagens exibidas faziam apologia ao imperialismo, à superioridade cultural e racial da Europa, ao sexismo e ao darwinismo como concepção de sociedade (*ibid.*, p. 27).

A fotografia e, de forma ainda mais preponderante, o cinema foram em sua origem artes itinerantes e viajantes, com intenção documental e, por vezes científica (etnográfica, zoológica e botânica), que registravam e reproduziam imagens dos mais diversos lugares, povos, faunas e floras, promovendo uma organização imperialista do planeta a partir de um regime pan-óptico:

“se, por meio da viagem e do turismo, a cultura imperialista nos permitiu desfrutar vislumbres efêmeros das nações que se situam na chamada periferia do império, a invenção da fotografia no século XIX e, posteriormente, da câmera de cinema nos possibilitou documentar tais vislumbres. Ao invés de se confinar ao espaço local europeu, a câmera iniciou a ‘exploração’ de novos territórios geográficos, etnográficos e arqueológicos. Ela visitou ‘maravilhas’ naturais e humanas ... e descobriu civilizações que estavam enterradas ..., imbuindo cada paisagem com o frescor do olhar perplexo de uma nova tecnologia. Contudo, raras foram as vezes em que os pioneiros da imagem gravada questionaram a esfera das relações de poder que lhes permitiam representar outras terras e culturas. Ninguém questionou, por exemplo, como a terra, a história e a cultura egípcias deveriam ser representadas ou indagou acerca do que o povo egípcio teria a dizer sobre o assunto. Desse modo, fotógrafos que se aventuraram pelo majestoso circuito oriental puderam registrar suas próprias visões subjetivas mas, ao fazê-lo, eles também estabeleceram os

limites claros entre o observador e o observado, entre o viajante e a terra visitada ... À câmera coube documentar as inúmeras expansões do império” (Shohat & Stam, 2006 [1994], p. 149-150).

Máquina fotográfica e câmera de filmar penetravam territórios estrangeiros até então desconhecidos, apropriando-se de imagens: se na época de Colombo e dos sucessivos conquistadores que o seguiram era o nativo, em sua própria corporeidade, que era comumente transportado para a metrópole para servir de escravo ou entretenimento para a corte, foram as imagens de seus hábitos, costumes e territórios, decodificados através da superficialidade das paisagens, que passaram a ser aprisionadas nos enquadramentos de fotografias e filmes, tornando-se divertimento nas grandes cidades. E, se o desejo imperialista já podia desde muito tempo ser saciado através de épicos da literatura de viagem, eles eram uma forma de entretenimento individual e letrado, enquanto o cinema era arte coletiva que não necessitava de instrução. Na sala escura, com inúmeros espectadores compartilhando as mesmas imagens, os filmes ajudariam a emoldurar um senso comum de nação imperial.

Desde os primórdios do cinema, produziram-se obras cujo cenário (documental ou ficcional) era uma *terrae incognitae* a ser explorada por protagonistas e espectadores ocidentais, forma de naturalização do domínio colonial. É o caso de filmes como *Le Musulman rigolo*,⁷³ *Les aventures de Robinson Crusoe*,⁷⁴ *Grass: a nature's battle for life*,⁷⁵ *Chang a drama of the wilderness*,⁷⁶ *Tabu: a última viagem*⁷⁷ (ver Figuras 92 a 95), *A ve do paraíso*,⁷⁸ *King*

⁷³ Georges Méliès, França, 1897.

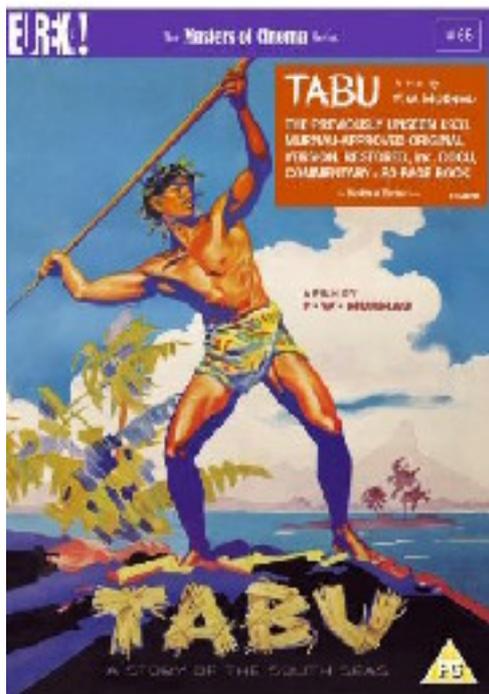
⁷⁴ Georges Méliès, França, 1902.

⁷⁵ Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, EUA, 1925.

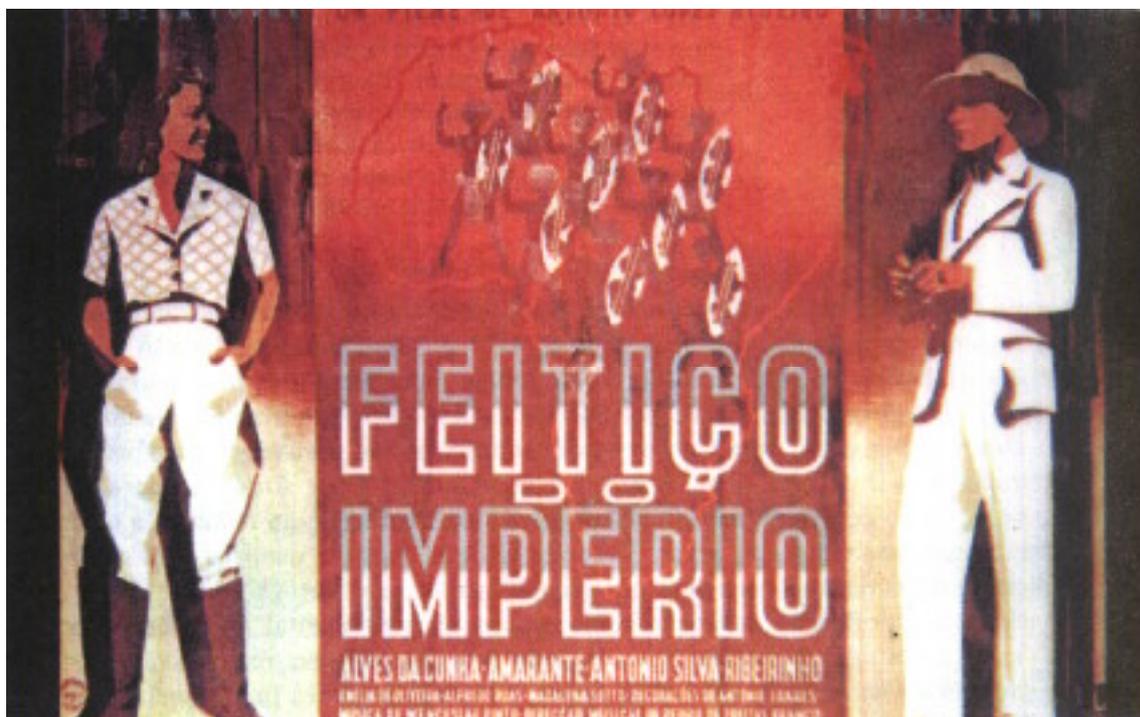
⁷⁶ Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, EUA, 1927.

⁷⁷ *Tabu, a story of the South Seas*, F. W. Murnau, EUA, 1931.

⁷⁸ King Vidor, EUA, 1932.



Figuras 92 a 95: Apesar de certa ousadia em apresentar um casal de nativos de uma ilha do Pacífico Sul como protagonistas, *Tabu* mostra a própria cultura na qual o casal está inserido como uma força perversa que permeia a trama: a moça está prometida a um feiticeiro e o amor proibido está por isso fadado à tragédia. Além disso, o filme mostra claramente a presença colonial na ilha e a subserviência do nativo a este poder – exímio nadador, ele trabalhará para a administração colonial procurando relíquias no fundo do mar.



Figuras 96. Cartaz de *Feitiço do Império*.



Figura 97: *Viagem à lua* narra a conquista do satélite da Terra, ação que levará os protagonistas a lutarem contra fantasmagóricos seres que, de lança em punho, tentam proteger seu território, sendo fantasticamente destruídos pelas armas dos conquistadores em forma de guarda-chuvas. O filme, portanto, não deixa de ser uma potente narrativa sobre o expansionismo do processo de colonização, reencenando de forma fantasiosa não só os conflitos territoriais como a falta de equilíbrio inerente à contraposição dos poderes de ataque e defesa, respectivamente dos invasores e dos conquistados.

Kong,⁷⁹ *A s minas do Rei Salomão*,⁸⁰ *Gunga Din*,⁸¹ *Fetiço do Império*⁸² (ver Figura 96), *Lawrence da Arábia*⁸³ e, de forma análoga, até mesmo *Viagem à lua*⁸⁴ (ver Figura 97). Em todos eles, a presença ocidental em terras estrangeiras é apresentada menos como invasão e mais como um legítimo exercício do chamado à aventura, própria do *ethos* ocidental heterossexista, ou ainda como mera forma filantrópica e descompromissada de ajuda ao Outro – colonizado,

⁷⁹ Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, EUA, 1933.

⁸⁰ *King Solomon's mines*, Robert Stevenson, Reino Unido, 1937.

⁸¹ George Stevenson, EUA, 1939.

⁸² Antonio Lopes Ribeiro, Portugal, 1940.

⁸³ *Lawrence of Arabia*, David Lean, Reino Unido, 1962.

⁸⁴ Georges Méliès, França, 1902.

inferior, bárbaro, desprovido de cultura e civilização –, o que justifica a gerência de seu território.

Mesmo a partir do momento em que oficialmente não havia mais colônias européias no mundo, continua não sendo raro filmes euro-americanos apresentarem o ocidental em territórios estrangeiros fazendo valer suas crenças e necessidades. Por um lado, têm-se aquelas obras audiovisuais que, seja por um suposto desejo de “reconstrução histórica” como, por exemplo, *Gandhi*,⁸⁵ *Passagem para Índia*,⁸⁶ *Entre dois amores*,⁸⁷ *A missão*,⁸⁸ *Indochina*,⁸⁹ *O paciente inglês*,⁹⁰ *A sombra e a escuridão*,⁹¹ *O americano tranqüilo*⁹² e *O despertar de uma paixão*,⁹³ seja por um claro recurso de pastiche ou revitalização de gêneros cinematográficos “antigos”, casos de *Os caçadores da arca perdida*⁹⁴, do *remake* de *A s minas do Rei Salomão*,⁹⁵ de *Tudo por uma esmeralda*,⁹⁶ *A jóia do Nilo*,⁹⁷ *A múmia*⁹⁸ e *Sahara*,⁹⁹ localizam suas narrativas justamente em períodos de domínio colonial/imperial. Trata-se de filmes, poderia-se dizer, que sofrem de certa nostalgia geo-histórica, apresentando de forma romanceada a relação entre invasores e nativos em uma zona de contato. A lista faz perceber que, particularmente em relação aos Estados Unidos, apesar das revoltas contra o domínio colonial inglês serem parte de sua origem, tais formas de narrativa e representação do

⁸⁵ Richard Attenborough, Reino Unido/Índia, 1982.

⁸⁶ *A passage to India*, David Lean, Reino Unido/EUA, 1984

⁸⁷ *Out of Africa*, Sidney Pollack, EUA, 1985.

⁸⁸ *The mission*, Roland Joffé, Reino Unido, 1986.

⁸⁹ *Indochine*, Régis Wagnier, França, 1992.

⁹⁰ *The english patient*, Anthony Minghella, EUA, 1996.

⁹¹ *The ghost and the darkness*, Stephen Hopkins, EUA, 1996.

⁹² *The quiet american*, Phillip Noyce, EUA/Alemanha/Austrália, 2002.

⁹³ *The painted veil*, John Curran, China/EUA, 2006.

⁹⁴ *Raiders of the lost ark*, Steven Spielberg, EUA, 1981.

⁹⁵ *King Solomon's mines*, J. Lee Thompson, EUA, 1985.

⁹⁶ *Romancing the stone*, Robert Zemeckis, EUA, 1984.

⁹⁷ *The jewel of the Nile*, Lewis Teague, EUA, 1985.

⁹⁸ *The Mummy*, Stephen Sommers, EUA, 1999.

⁹⁹ *Breck Eisner*, Reino Unido/Espanha/Alemanha/EUA, 2005.

espaço têm grande domínio sobre a produção cinematográfica, sendo-lhes caras, além das representações sobre a ocupação de terras alheias por norte-americanos, as reencenações de momentos da história colonial inglesa e francesa, formas de se legitimar o espírito nacionalista de alargamento de fronteiras.

Não seria errôneo dizer que narrar e reproduzir a história e as práticas coloniais no cinema construiu algumas das bases para que os Estados Unidos pudessem configurar seu próprio imperialismo cultural. Pensando-se no mercado atual de cinema, a onipresença norte-americana por todo o globo se apresenta de duas formas: por um lado, pela criação de zonas de contato indiretas através dos filmes em que personagens norte-americanos se inserem em variados territórios e entram em contato com o Outro; por outro lado, através da farta distribuição e exibição de filmes norte-americanos nos diversos países.

Escolho agora dois personagens geográficos de peso como objetos de análise: King Kong e Indiana Jones, cujos filmes hollywoodianos são apoiados em narrativas que essencialmente giram em torno da constituição de uma zona de contato e das formas pelas quais os personagens ocidentais se relacionam com o meio geográfico apresentado, tanto físico quanto social. Têm-se, na contraposição entre os personagens e os espaços por eles percorridos, representações do nativo “tropical/oriental” e do conquistador ocidental.

Originalmente filmado em 1933, em plena Grande Depressão dos Estados Unidos, *King Kong* reproduz a então corriqueira presença euro-americana em terras estrangeiras, ação imbuída de desejo de registro cinematográfico e de espetacularização. O gorila gigante é descoberto, domado, capturado e levado à metrópole como consequência do desejo de um diretor de cinema em transformar em cenário para seu filme um território até então inexplorado e, por isso mesmo, sem registro gravado. O filme é metalingüístico no que diz respeito à função do cinema como pan-óptico eurocêntrico e metafórico no que diz respeito à relação geo-histórica entre colonizadores e nativos e, através da narrativa de

certo heroísmo norte-americano em terras estrangeiras, transformou-se instantaneamente em um entretenimento escapista para uma época de profunda crise, obtendo grande êxito.

Refilmado duas vezes,¹⁰⁰ *King Kong* passou por inevitável revisionismo histórico, tanto do filme em si quanto das práticas imperialistas que apresenta e representa. As versões que se sucederam ao original se, por um lado, tentam lhe render homenagens, ao mesmo tempo acrescentam novas camadas de significado que se tornam indissociáveis do personagem geográfico. Em outras palavras, por mais que o processo de análise dos filmes que aqui se seguirá, por questões metodológicas, direcione-se a eles a partir da comparação e da distinção, pode-se afirmar, sem sombra de dúvida, que o personagem geográfico King Kong constitui-se como tal, estruturando sua força e magnetismo como objeto e ícone cultural, à custa de um intrincado somatório de simbolismos presentes nos seus três filmes, aparentemente iguais, mas tão diferentes. Não há hierarquização de pesos relacionada às questões sobre o “original autêntico” ou aquele dotado de maior qualidade, que defina maior preponderância de um filme sobre outro, e isso será levado em consideração em minha análise.

Já o arqueólogo Indiana Jones talvez seja o mais claro exercício de pastiche a serviço de uma nostalgia imperialista. Produzidos nos anos oitenta, *Os caçadores da arca perdida*, *Indiana Jones e o templo da perdição*¹⁰¹ e *Indiana Jones e a última cruzada*¹⁰² têm suas tramas transcorridas em meados da década de trinta e transformam a tela de cinema e os espaços nela representados em uma potente e fragmentada zona de contato. Viajando mundo afora, os territórios percorridos pelo protagonista ocidental são na maioria das vezes colônias ou ex-colônias. Sempre em busca de objetos sagrados, Indiana Jones interage com nativos subservientes ou traiçoeiros, trava contato com culturas “exóticas” e cultos

¹⁰⁰ *King Kong* (John Guilhaermin, EUA, 1976) e *King Kong* (Peter Jackson, Nova Zelândia/EUA/Alemanha, 2005).

¹⁰¹ *Indiana Jones and the temple of doom*, Steven Spielberg, EUA, 1984.

¹⁰² *Indiana Jones and the last crusade*, Steven Spielberg, EUA, 1989.

“estranhos” e desafia poderes políticos não-laicos e corruptos. Desse modo, o personagem geográfico justifica e celebra a presença europeia e norte-americana na África, na Ásia e na América do Sul.

Além da década de trinta ser o contexto temporal das narrativas dos dois personagens, estes foram escolhidos também pela força como objetos culturais tecnicamente reproduzíveis. A exemplo do que Bayard (2007) comenta sobre os livros, afirmando não ser preciso necessariamente se ler *Hamlet*, por exemplo, para se saber sobre seu conteúdo e poder opinar sobre ele (dado o fato de que a onipresença da peça de Shakespeare na cultura vai muito além da obra escrita), também se pode dizer que não é preciso assistir aos filmes de King Kong e Indiana Jones para se saber sobre boa parte de seus enredos e reconhecer, filiar-se e ser influenciado por seus significados. Como consequência da força de suas auras, desprendem-se das obras a que estão ligados e fazem parte de um repertório cultural mais amplo. O que não impede, porém, que se analise seus filmes, para se compreender filiações a discursos geo-históricos que em parte os tornam tão persuasivos com o imaginário coletivo.

KING KONG

“Merian C. Cooper foi o verdadeiro Indiana Jones!”. No documentário *Eu sou o King Kong! As façanhas de Merian C. Cooper*,¹⁰³ é dessa forma efusiva que James D’Arc se refere ao diretor que assina os filmes da coleção da qual é o curador. Nascido em 1893 na Flórida, Merian Caldwell Cooper, o homem que viria a ser um dos diretores de *King Kong*, mostrava-se desde cedo fascinado por romances de aventura em terras distantes e por máquinas modernas como o avião. Talvez seja por isso, e também por uma sempre admitida limitação intelectual quando comparado ao pai e ao irmão, que tenha resolvido tornar-se piloto de aviões quando jovem, lutando na Primeira Guerra Mundial (forma

¹⁰³ *I’m King Kong! The exploits of Merian C. Cooper*, Kevin Brownlow e Christopher Bird, EUA, 2005.

encontrada para se destacar na família). A partir de 1919, já como capitão, foi voluntário americano na guerra de independência da Polônia, ocasião em que sofreu grave acidente de avião e foi capturado por soviéticos. Após fugir do campo de prisioneiros, o Capitão Cooper conheceu, na Ucrânia, o também norte-americano Ernest Beaumont Schoedsack (que fora operador de câmera oficial na Primeira Guerra), com quem compartilhava a idade e personalidade aventureira, históricos de guerra semelhantes e fascínio pelo cinema, além de um fervoroso espírito nacionalista e, sobretudo, antibolchevique.

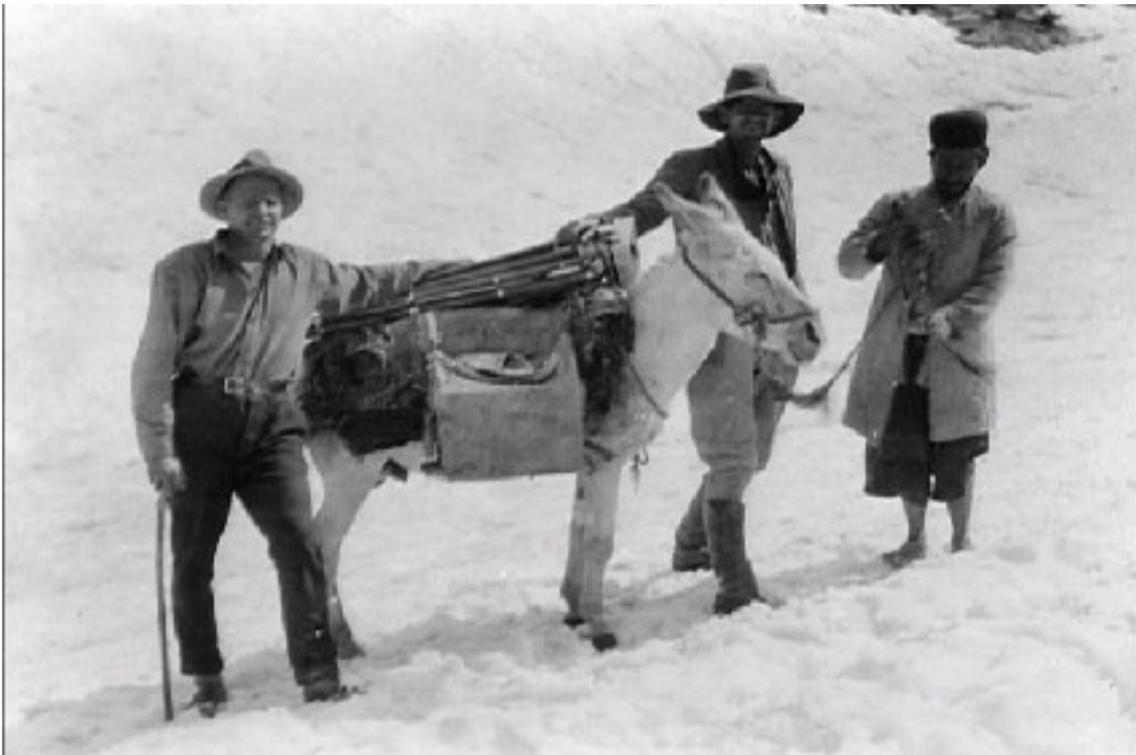


Figura 98. Merian C. Cooper , Ernest B. Schoedsack e um peregrino no cenário de neve de *Grass*.

Juntos se lançaram à aventura de dirigir *travelogues*, financiados pela Paramount Pictures. Os já citados *Grass*, sobre o extenso e penoso deslocamento de uma tribo persa durante um rigoroso inverno, e *Chang*, registro sobre a cotidiana e perigosa relação de nativos do Sião com a selva por eles habitada, são até hoje ao mesmo tempo celebrados, por conta dos reais riscos aos quais os diretores se submeteram na realização das tomadas – frio, fome e o enfrentamento de animais selvagens que eram registrados de muito perto pela câmera – e criticados, por conta de certo sadismo inerente ao registro dessas imagens,

sejam as do caminhar dos peregrinos descalços na neve, em *Grass*, do menino fugindo desesperado de um tigre, em *Chang*, ou da destruição completa de uma aldeia por uma manada de elefantes, no mesmo filme (ver Figuras 98 a 112).



Figuras 99 a 104. Cenas de *Grass*.



Figura 105. Ernest B. Schoedsack entre nativos e animais no Sião, durante as filmagens de *Chang*.



Figura 106. Ernest B. Schoedsack, durante as filmagens de *Chang*.



Figuras 107 a 112. Cenas de *Chang*.

King Kong, que dirigiram juntos em 1933, conta a história de Carl Denham (Robert Armstrong), um diretor de *travelogues* que, na então contemporânea Nova Iorque da Grande Depressão, está de posse do mapa de uma ilha inexplorada, a oeste de Sumatra. Recebendo pressão de investidores para incluir conteúdo romântico a seus registros documentais, Denham convence a ingênua Ann Darrow (Fay Wray), moça de luminosos cabelos louros que encontra faminta perambulando pela cidade, a se tornar a protagonista de seu filme, embarcando consigo em um navio rumo ao desconhecido. Chegando à Ilha da Caveira, são surpreendidos por um meio geográfico hostil e assustador, onde uma tribo primitiva realiza sacrifícios de nativas em adoração a Kong, um feroz gorila gigante que tem

supremacia territorial. Os nativos capturam Ann Darrow para oferecer seu exotismo platinado ao animal gigante, que de fato se encanta pela moça. Ao ser capturado e levado a Nova Iorque, o monstro se revolta e avança sobre a cidade e seus habitantes a procura de sua amada, até ser fuzilado por aviões de caça no topo do edifício mais alto da cidade.

O filme é imbuído, portanto, da forma pan-óptica e desbravadora de representar o Outro e seus espaços, própria do auge do imperialismo que é seu contexto histórico. Ir a uma *terrae incognitae* é o que dá início à ação. Em *Eu sou o King Kong* afirma-se que Carl Denham, o entusiasmado e destemido diretor de filmes interpretado por Robert Armstrong, e Jack Driscoll, o marinheiro taciturno representado por Bruce Cabot que se torna o herói de *King Kong*, teriam sido respectivamente inspirados nas figuras de Cooper e Schoedsack, que possuiriam as mesmas personalidades dos personagens e as características físicas dos atores. Tal fato seria um claro indício de que a fantasiosa história do gorila gigante na verdade teria primariamente uma sustentação na biografia dos diretores, que transmitiram para a narrativa o espírito desbravador, nacionalista e conservador que caracterizara seus desempenhos nas guerras e nas viagens para a execução dos *travelogues*. Nesse sentido, cabe ressaltar que são os próprios diretores que aparecem como os aviadores que abatem Kong quando o animal está no topo do Empire State Building – Cooper é quem aparece pilotando o avião e Schoedsack é o atirador. Reforçando o heroísmo de suas biografias individuais, os criadores optaram por matar eles mesmos sua própria criatura, corroborando para deixar às claras o tropos discursivo da superioridade ocidental, da inferioridade descartável do nativo e do conseqüente e inevitável domínio do Outro pelo aparato técnico.

As refilmagens de 1976 e 2005 efetivam, cada uma a sua maneira, reverências e contrastes em relação à obra original. A primeira, de John Guilhaermin, tem sua ação transcorrida na sua contemporaneidade, isto é, a trama é transferida da década de trinta para a década de setenta. Assim, seu pano de fundo é a crise energética que caracterizou o

período, sendo a busca por petróleo o motivo para ir à Ilha da Caveira. Em uma narrativa que claramente visa a ser mais realista, politizada e verossímil, e que também humaniza a figura do gorila, o cineasta Carl Denham é transformado no inescrupuloso executivo Fred Wilson (Charles Grodin), representante da Petrox, multinacional de petróleo; Jack Driscoll é agora Jack Prescott (Jeff Bridges), um paleontólogo que tem conhecimento de relatos de viajantes que no período colonial descreveram uma força monstruosa e sobrenatural presente na ilha; e, por fim, Ann Darrow recebe o nome de Dwan (a então estreante Jessica Lange), uma extremamente sexualizada sobrevivente de um naufrágio de iate de luxo, que aspira à celebridade, é resgatada do mar pelos tripulantes da Petrox e acaba por se afeiçoar ao gorila monstruoso. Já a recente refilmagem de Peter Jackson, de 2005, opta por novamente localizar a trama no ano de 1933, decisão que dá ao filme um discurso dicotômico, ao mesmo tempo de homenagem e revisionismo. Nesse sentido, retorna a trama do mapa que dá acesso à ilha cheia de perigos e que se quer tornar cenário de filme, sendo o conteúdo fantástico de seu meio físico exponenciado através dos inesgotáveis recursos digitais hoje disponíveis. Por outro lado, para que fossem mais críveis e contemporâneos, Carl Denham (Jack Black) é apresentado como um cineasta lunático e inescrupuloso (claro reflexo de seu antecessor Fred Wilson); Ann Darrow (Naomi Watts) adquire um lado destemido e tem agigantada sua afeição a Kong; e, finalmente, Jack Driscoll (Adrien Brody) deixa de ser um misógino marinheiro para se tornar um romântico roteirista de teatro e cinema.

King Kong, como personagem geográfico, é não só um ícone do cinema, que influenciou direta ou indiretamente outras construções de monstros da tela grande como os de *Godzilla*,¹⁰⁴ *Tubarão*,¹⁰⁵ *Piranha*,¹⁰⁶ *Alligator: o jacaré gigante*,¹⁰⁷ *Parque dos Dinossauros*¹⁰⁸ e

¹⁰⁴ *Gojira*, Ishirô Honda, Japão, 1954. Curiosamente, há um filme em que os monstros King Kong e Godzilla se enfrentam, intitulado *King Kong vs. Godzilla (Kingu Kongu tai Gojira)*, Ishirô Honda, Japão, 1962).

¹⁰⁵ *Jaws*, Steven Spielberg, EUA, 1975.

¹⁰⁶ Joe Dante, EUA, 1978.

Anaconda (ver Figuras 113 a 118), como também povoa a mente ocidental como provavelmente a mais entranhada contraposição entre o meio urbano, representado pela cidade de Nova Iorque, e o meio natural, representado pela própria figura do gorila gigante.



Figura 113. Cartaz de *Godzilla*.

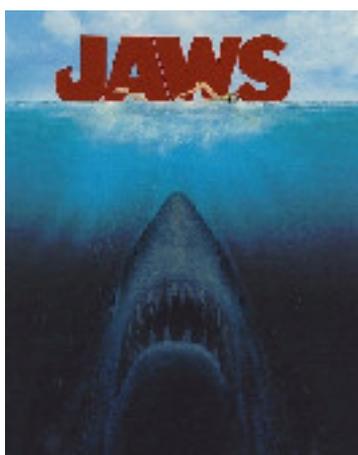


Figura 114. Cartaz de *Tubarão*.



Figura 115. Cartaz de *Piranha*.



Figura 116. Cartaz de *Alligator*.

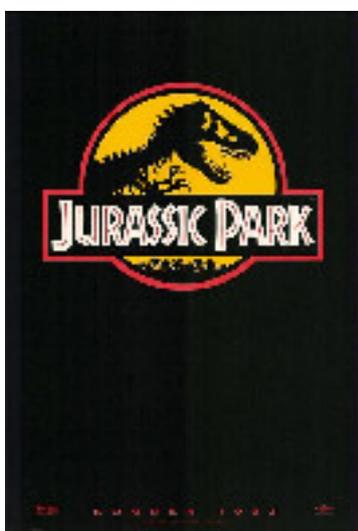


Figura 117. Cartaz de *Parque dos Dinossauros*.

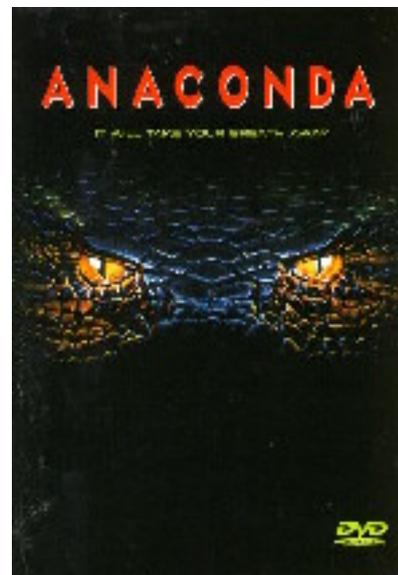


Figura 118. Cartaz de *Anaconda*.

¹⁰⁷ *Alligator*, Lewis Teague, EUA, 1980.

¹⁰⁸ *Jurassic Park*, Steven Spielberg, EUA, 1993.

“Isso parece tão velho quanto as pirâmides”:¹⁰⁹ King Kong e a justaposição de espaços e tempos na Ilha da Caveira.

A Ilha da Caveira, por sua condição insular, é de fato o inverso especular de uma outra ilha – a Manhattan apresentada nos filmes. Por outro lado, é também “lugar nenhum”, dada sua inexatidão cartográfica e seu caráter fantástico e fragmentado: mesmo que os filmes de 1933 e 2005 apresentem o personagem Carl Denham de posse de um mapa da ilha (ver Figura 119), ele traz coordenadas em menor ou maior medida vagas, não fornecendo sua localização precisa na imensidão do mar, o que leva os personagens à experiência de estarem perdidos e à deriva. E, se na versão de 1976, Fred Wilson possui fotos secretas tiradas por precisos satélites espaciais, é sob a forma de uma imprecisa mancha de névoa e sem nitidez que ela se apresenta à sua tripulação e à audiência.

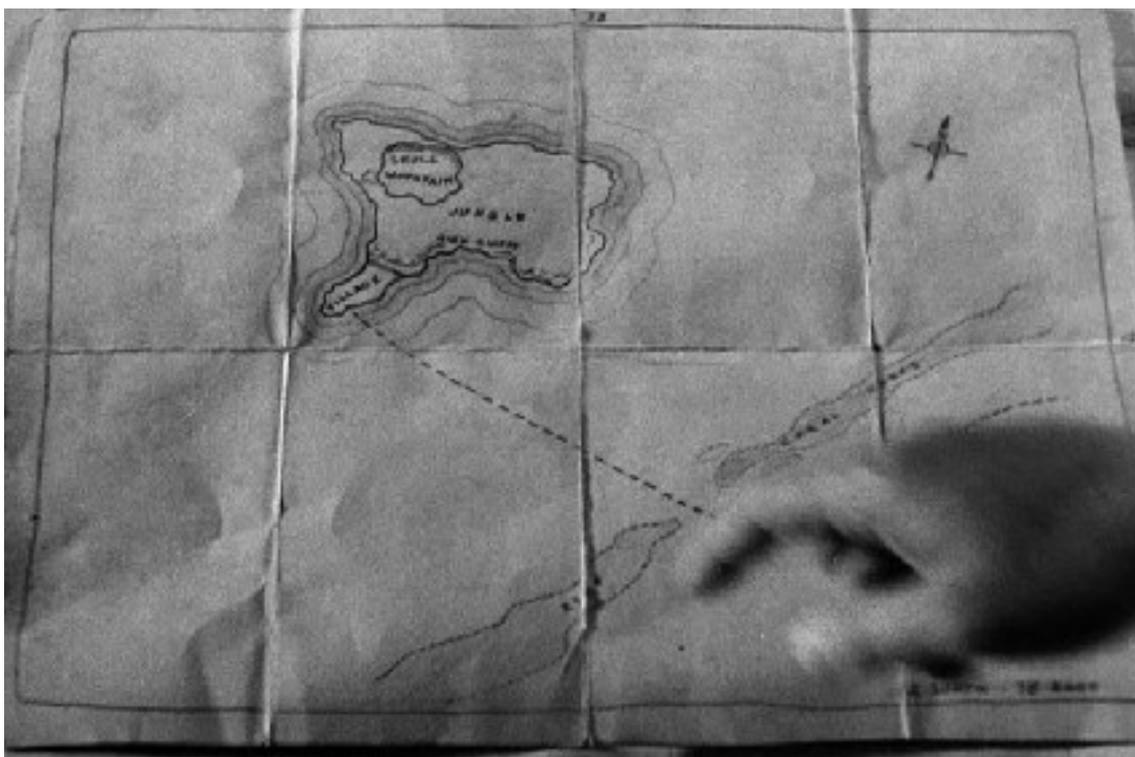


Figura 119. O mapa da Ilha da Caveira apresentado no *King Kong* de 1933 claramente mostra os seus limites. Na pequena área da península localiza-se a aldeia, que tem como limite uma grande muralha, uma selva, e a Montanha da Caveira ao fundo.

A ilha também é um espaço que causa encantamento inicial. Nos três filmes, chama a atenção dos personagens e, por conseqüência, da audiência, sua deslumbrante

¹⁰⁹ Diálogo do vilão Fred Wilson, sobre a muralha que corta a Ilha da Caveira, na versão de 1976 de *King Kong*.

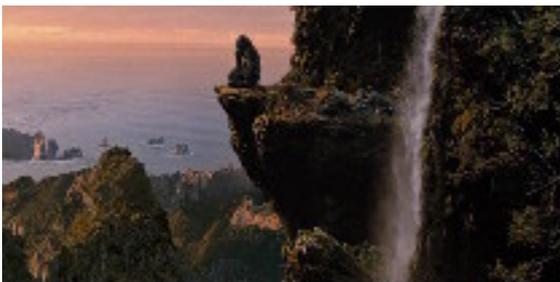
paisagem tropical, que ascende sua condição de meio físico singular. No *King Kong* original, de 1933, tal exuberância consegue ser exprimida, mesmo que fotografada em preto e branco, através da justaposição de cenários construídos em estúdio – que acabaram sendo concomitantemente usados em outro filme: *O caçador de vidas*¹¹⁰ –, miniaturas em maquete e pinturas sobre vidro utilizadas como fundo (ver Figuras 110 a 127). Em 2005, a ilha também foi representada a partir da colagem de processos técnicos distintos: aos cenários em estúdio e às miniaturas foram acrescentadas criações digitais de última geração (ver Figuras 128 a 135). Por fim, no filme de 1976, optou-se por usar um espaço real, de forma a prover a Ilha da Caveira de caráter mais realista e tangível: as tomadas vislumbradas pela audiência são da ilha de Kauai, no Havaí (ver Figuras 136 a 140).

Logo após a chegada e o primeiro contato com os nativos, os personagens são confrontados com a condição agigantada de King Kong, anomalia partilhada pelos três filmes. Este é o momento em que a constituição do deslumbrante meio físico tropical ganha conteúdos distópicos. Apesar da densa vegetação corresponder às expectativas ocidentais do que se pensa ser um mundo tropical, não se vêem papagaios, tucanos, periquitos, micos ou outros animais do repertório estereotípico – e por isso mesmo mais comumente utilizado – da tropicalidade. No filme de 1933, em particular, além do gorila gigante, constituem o meio físico animais pré-históricos como brontossauros, estegossauros, tiranossauros e pterodátiles (ver Figuras 141 a 146). A dissonância da fauna local chega ao seu clímax, porém, no filme de 2005: a equipe de arte de 2005 se baseou na constatação de que animais como o celacanto, o dragão-de-komodo e até mesmo o gorila, permaneceram desconhecidos por séculos, considerados extintos ou mero alvo de especulação, sendo reconhecidos como espécies muito tardiamente, somente no início

¹¹⁰ *The most dangerous game*, Irving Pichel e Ernest B. Schoedsack, EUA, 1932. Fay Wray e Robert Armstrong atuaram neste filme ao mesmo tempo em que rodavam *King Kong*.



Figuras 120 a 127 As paisagens tropicais presentes no *King Kong* original de 1933 são uma junção de maquetes, pinturas em vidro e cenários em tamanho real.



Figuras 128 a 135. As paisagens tropicais presentes na versão de 2005 de *King Kong* foram elaboradas em grande parte a partir de computação gráfica. Cenários em tamanho real e maquetes também foram utilizados.



Figuras 136 a 140. A versão de 1976 para *King Kong* pretende ser mais realista. Assim, suas paisagens tropicais foram majoritariamente feitas em locação, na ilha Kauai, no Haváí.

do século XX. Nesse sentido, se a Ilha da Caveira, seja por que razão for, é uma forma geológica que teria conseguido salvar da extinção alguns exemplares de dinossauros e outros animais pré-históricos, eles teriam naturalmente seguido um processo evolutivo específico e singular que geraria espécies hoje totalmente desconhecidas pela humanidade.¹¹¹ Por isso, se em sua caracterização de uma tropicalidade adversa o *King Kong*

¹¹¹ Informações obtidas no documentário *A Ilha da Caveira: uma história da natureza* (*Skull Island: a Natural History*, Michael Pellerin, EUA, 2006).

de 2005 de fato inclui insetos e parasitas gigantes que exponentializam o discurso de Gourou, apresenta também diversas outras formas de seres que amedrontam não só por seu gigantismo ou similaridade com a pré-história, mas também por sua total ausência de sentido de classificação: o que se apresenta são anomalias de um processo evolutivo que teria ocorrido desde a pré-história, separado do resto da humanidade, que resultou em animais inclassificáveis e profundamente assustadores aos olhos da audiência (ver Figuras 147 a 155).

Por conta de reunir, no mesmo meio físico, pré-história, evolução de espécies, gigantismo e anomalia, pode-se dizer que nas versões de *King Kong* de 1933 e 2005 convivem, mesmo que de forma fluida, fragmentada e por vezes descontextualizadas no tempo e no espaço, as simbologias do monstro e do fóssil. Ambas analisadas por Foucault:

“[a] partir do poder do contínuo que a natureza detém, o monstro faz aparecer a diferença: esta é ainda sem lei e sem estrutura bem definida; o monstro é o fulcro da especificação, mas não é mais que uma subespécie na obstinação lenta da história. O fóssil é aquilo que deixa subsistir as semelhanças através de todos os desvios que a natureza percorreu; funciona como uma forma longínqua e aproximativa de identidade; marca um quase-caráter no mover-se do tempo ... [A]ssim, sobre o fundo do contínuo, o monstro narra, como em caricatura, a gênese das diferenças e o fóssil, na incerteza de suas semelhanças, as primeiras obstinações da identidade” (Foucault, 2002 [1966], p. 217-218).

As paisagens de *King Kong* potencializam ao mesmo tempo em que subvertem o que Berque chama de “paisagem-marca” (1998 [1984]). São paisagens que de fato justapõem as marcas de períodos históricos anteriores, mas que se apresentam visualmente como confuso acúmulo de elementos, hipérbole da heterotopia e da heterocronia – os seres pré-históricos; as ruínas de uma civilização milenar escondidas na vegetação; o gorila gigante que, por seu estágio de evolução, provavelmente não remonta à pré-história; a tribo estereotipicamente “primitiva” que é semelhante àquelas dos relatos de exploradores europeus em zonas de contato coloniais.



Figuras 141 a 146. Além de Kong, a ilha da caveira, do *King Kong* original de 1933, é habitada por dinossauros de diversas espécies.



Figuras 147 a 155. As possibilidades dos recursos digitais proporcionaram a caracterização de uma fauna ainda mais amedrontadora na versão de 2005 para *King Kong*: dinossauros, exóticos insetos, aranhas e lesmas gigantes.

“Ele era um deus em seu mundo, mas veio para a civilização em cativoiro”:¹¹² King Kong entre meios geográficos opostos.

King Kong é um filme sobre limites que não devem ser ultrapassados. E sobre a punição direcionada a quem ousa cruzar determinadas fronteiras e romper seus inerentes tabus, inserindo-se em espaços que não são seus. De forma oposta à fruição espacial e ao desejo de liberdade de personagens como Hitlodeu, Indiana Jones ou até mesmo pelos diretores Merian C. Cooper e Ernerst B. Schoedsack, em suas aventuras reais nas guerras ou filmagens de seus *travelogues*, King Kong, como personagem geográfico, trata da necessidade de se impor restrições à mobilidade e às trocas culturais entre pessoas de espaços, raças e até mesmo gêneros distintos.

O ir e vir de um espaço para seu outro especular é marcado pela desgraça. Seja sob o ponto de vista do explorador que vai à *terrae incognitae* ou do nativo que vai à metrópole, as três versões de *King Kong* demonstram que o deslocamento espacial rumo ao desconhecido leva ao aniquilamento individual frente a um espaço cuja coletividade é ameaçadora. Há nessas representações uma versão do discurso sobre os “inadaptáveis”, presentes na análise do conceito de “meio” feita por Max Sorre: mesmo que destemidos, ao serem jogados na Ilha da Caveira, a esmagadora maioria dos aventureiros é devorada pelos animais selvagens; jogado à metrópole, Kong é visualmente devorado por ávidos espectadores e fotógrafos entusiasmados, o que provoca sua fúria, uma destruição sem precedentes do espaço urbano e o seu próprio extermínio quando sobe ao ícone da arquitetura e da engenharia civil, conceitos que lhe são estranhos, e é executado pelo poder bélico que desconhece. Um imenso oceano é o limite entre a Ilha da Caveira e sua contraposição simbólica representada por Nova Iorque. Separado pela imensidão azul, tão uniforme quanto ameaçadora, o “meio artificial” nova-iorquino, composto por arranha-céus e um desconcertante formigueiro humano, é a contraposição exata do “meio natural”

¹¹² Do personagem Carl Denham, na versão de 1933, apresentando o gorila gigante para uma platéia de metropolitanos em um teatro.

praticamente intocado da Ilha da Caveira. Ambos são dotados de paisagens igualmente deslumbrantes e singulares, mas que opõem de forma marcante Oriente e Ocidente, Trópicos e Civilização, natureza e cultura, antigo e novo. Através da contraposição entre paisagens urbanas (ver Figuras 156 a 160) e naturais, o filme parece querer dizer que estas não devem ser vislumbradas por um mesmo olhar, seja ele ocidental ou oriental.



Figuras 156. Paisagem de Nova Iorque em *King Kong* (1933)



Figuras 157. Paisagem de Nova Iorque em *King Kong* (1976).



Figuras 158 a 160. Paisagens de Nova Iorque em *King Kong* (2005).

Em uma escala mais aproximada, mais um limite pode ser delineado: a imensa muralha (ver Figuras 161 a 163) que corta a ilha, separando e protegendo os nativos humanos de Kong dos outros seres monstruosos. Relegados a um trecho diminuto do território, os nativos elegem o sacrifício humano oferecido a Kong como uma forma do monstro jamais ultrapassar esse limite. Mas a transgressão acaba sendo cometida: desesperado de amor por Ann Darrow, o gorila destrói a muralha e, em seguida, a aldeia. A quebra de tabu, representada pela destruição de uma clara fronteira espacial, fragiliza Kong, tornando-o alvo fácil dos invasores, que conseguem finalmente abatê-lo.



Figuras 161 a 163. Nas três versões de *King Kong*, uma imensa muralha é o limite que separa os habitantes da ilha de uma selva repleta de monstros. Ela também é uma marca na paisagem que denota a ocupação do território, no passado, por uma civilização avançada em engenharia, mas que por algum motivo desapareceu.

O transporte de Kong para Nova Iorque só é esclarecido na versão de 1976: o animal é trancado em um dos tanques de óleo do imenso navio da Petrox. Wilson promove seu transporte entusiasmado com a fortuna que pensa poder arrecadar transformando o monstro em distração urbana, uma compensação por não ter encontrado petróleo na ilha. Prescott, por sua vez, permite o deslocamento do animal de seu meio natural para o meio urbano visando à identificação de uma nova espécie animal. Dwan, por fim, já nutre alguma afeição por Kong e, por isso, reluta em aceitar a proposta de assinar contrato com a Petrox para fazer parte do show com a besta. O diálogo do trio revela camadas simbólicas interessantes:

Dawn: “Como posso me tornar uma estrela à custa de alguém que foi arrancado de sua ilha e trancado num tanque de óleo vazio?”

Wilson: “Esse alguém é um monstro que quis te violentar.”

Dawn: “Não é verdade. Ele arriscou a vida para me salvar.”

Wilson: “Ele tentou te violentar. Você deveria perguntar para os nativos da ilha se eles sentirão a falta dele”.

Prescott: “Sim, eles sentirão. Ele era o terror, mas era a magia de suas vidas. Em um ano será uma ilha cheia de bêbados perdidos. Ao levarmos Kong, tiramos deles seu deus”.

O diálogo apresenta conteúdos ausentes na versão original do filme. Há uma clara contestação da lógica ocidental capitalista, representada por Wilson, pelo reconhecimento da legitimidade da cultura e das tradições do Outro, seja a partir da tímida indagação de Dwan ou da análise etnográfica do paleontólogo. Além disso, através do discurso ao mesmo tempo científico e subjetivo de Prescott, é demonstrado que o rompimento dos limites é efetivamente um destabilizador cultural: ao sair da ilha, não é somente Kong que está destinado à tragédia, mas todo seu povo. Mesmo que também proclame os perigos da mobilidade espacial, a versão de 1976 transforma completamente o discurso conservador e repressivo de 1933: ao lançar seu foco na direção dos valores nativos e do descaso ocidental, denuncia a violência que se constitui o desenraizamento forçado a que muitos nativos foram historicamente submetidos. Em 1933, Kong era um monstro selvagem,

destituído de emoções e indigno de piedade. Em 1976, é transformado em vítima. Nesse sentido, a subsequente destruição de Nova Iorque pelo gorila gigante ganha ares de legítima defesa, enquanto seu fuzilamento transmuta-se de ato heróico e clímax da aventura para se tornar um opressivo exercício de incompreensão, força bruta e covardia ocidentais, que caracterizam um final dramático.

No original de 1933, elegeu-se o então maior edifício do mundo, o Empire State Building, inaugurado em 1931, como cenário para a seqüência em que Kong é abatido por aviões, o que se repete na versão de 2005. Em 1976, porém, o edifício foi substituído pelo ainda mais alto World Trade Center. Na metrópole que não é sua, Kong não teme subir ao agudo limite entre o vazio e o espaço construído que arranha os céus. Nessa seqüência o cinema realizou uma das mais contundentes e polissêmicas contraposições espaciais: através de recursos metonímicos, o gigantenco Kong e o enorme edifício simbolizam respectivamente a selvageria e a fúria da Natureza *versus* a imponência da Cidade Moderna; a irracionalidade dos Trópicos e do Oriente *versus* a racionalidade do Ocidente (ver Figuras 164 a 166).

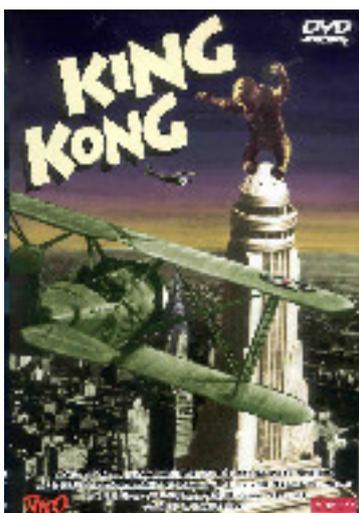


Figura 164. Cartaz do *King Kong* de 1933.

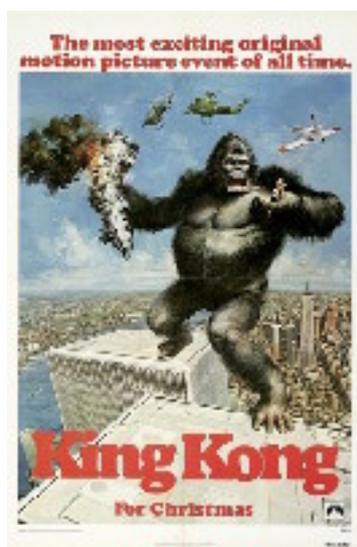


Figura 165. Cartaz do *King Kong* de 1976.



Figura 166. Cartaz do *King Kong* de 2005.

“Há algo naquela ilha que nenhum homem branco conhece. Se estiver lá, eu o filmarei”:¹¹³ **King Kong como o Outro registrado e espetacularizado.**

Uma das seqüências mais importantes de *King Kong*, e que se apresenta de forma distinta em cada uma das versões do filme, é aquela que mostra o desembarque do navio, ao que se sucede um rápido passeio pela ilha e o primeiro contato com os nativos. Mesmo que o gorila gigante não seja ainda apresentado à audiência, as respectivas seqüências dos filmes de 1933, 1976 e 2005 são significativas no que diz respeito ao estabelecimento dos graus de alteridade e autoridade inseridos nas representações do Outro e seus espaços. Nesse momento, os filmes estabelecem o olhar ocidental que vislumbra e se encanta ao mesmo tempo em que perscruta e investiga o espaço, tomando-o como seu; um olhar invasor que se confunde com o olhar da audiência.

Nesse sentido, os personagens Carl Denham, permanentemente de câmera cinematográfica em punho nos filmes de 1933 e 2005, e Jack Prescott e Fred Wilson, paleontólogo e executivo que tudo fotografam e observam na versão de 1976, ganham extrema importância por se apresentarem como materializações hiperbólicas desse olhar. Denham, Prescott e Wilson realizam o registro imagético tão comum aos períodos colonial e neocolonial, caracterizado por uma prática de representação que se apropria do Outro sem sua autorização: através dos aparatos da câmera de filmar e da máquina fotográfica, a visualização do Outro e seus espaços torna-se espólio de imagens.

No filme original, ao desembarcarem na ilha, logo os ocidentais percebem a realização de um ritual local que oferece uma nativa a Kong. A observação dos nativos acontece, evidentemente, sem seu consentimento prévio e, por isso, os personagens liderados por Denham permanecem à espreita, camuflados na folhagem (ver Figuras 167 e 168). Eis a situação: os nativos, invariavelmente negros, vestem trajes típicos e gritam a plenos pulmões o nome de Kong; enquanto mulheres cuidam da jovem prometida, em

¹¹³ Diálogo de Carl Denham, ao se referir aos misteriosos boatos que cercam a Ilha da Caveira, no *King Kong* original.

trajes florais, alguns dos nativos usam fantasias de macaco e realizam danças em que utilizam o gestual do animal; um negro com cetro e cocar parece ser o líder e feiticeiro da tribo (ver Figuras 169 a 174). Logo os ocidentais são percebidos e a cerimônia é interrompida: agora são eles os observados pelos nativos. O amarelo dos cabelos de Ann Darrow chama a atenção do líder feiticeiro, que tenta trocar seis nativas pela ocidental. A oferta é recusada, ao que se segue um diálogo áspero – o capitão do navio sabe a língua local! – e os personagens norte-americanos conseguem, por fim, retornar à embarcação sem um confronto direto e violento. Somente mais tarde, Ann Darrow será capturada de forma traiçoeira pelos nativos, na calada da noite, para então ser oferecida em sacrifício a Kong.

O primeiro dado a ser analisado na seqüência diz respeito às desproporcionais autoridades oculares propostas pela narrativa. De forma contundente, a observação do nativo pelo olhar ocidental é apresentada como uma prática natural e objetiva de reconhecimento e inserção territorial, tomando o registro cinematográfico de Denham como mera apropriação objetiva da realidade. No entanto, o fato dos nativos passarem a observar os ocidentais é apresentado como um ato extremamente inapropriado, quase obsceno: desejar trocar Ann Darrow por seis negras é uma alta infração. Para a audiência, a interrupção do ritual tem menos relação com o ato ocidental de escutar sornateiramente o Outro do que com uma despropositada proposta do nativo de também se tornar um ente observador e desejante.

A seqüência também promove uma inevitável associação entre as figuras do macaco e do negro. Apresentando nativos negros fantasiados de macacos que por sua vez reverenciam o rei Kong, um gorila gigante, o filme realiza analogias entre uma espécie animal, um tom de pele e um suposto estágio evolutivo “primitivo” da humanidade.



Figura 167. À esquerda: os personagens ocidentais, liderados por Carl Denham, observam o ritual dos nativos em *King Kong* (1933).



Figura 168. À esquerda: em *King Kong* (1933), Carl Denham captura imagens dos nativos com sua câmera cinematográfica.



Figuras 169 a 174. Os ocidentais assistem a um ritual em que alguns dos nativos negros estão de rostos pintados, enquanto outros estão fantasiados de macacos. O líder utiliza vistoso cocar, enquanto uma menina é ornada com flores por outras mulheres.

Nesse sentido, ganham relevo dois dos comentários feitos pela atriz Fay Wray no documentário *Eu sou o King Kong*, para que aceitasse fazer o filme, Merian C. Cooper teria lhe dito que ela contracenaria com “o alto mais moreno de Hollywood” – ela pensou ser Cary Grant, mas na verdade era Kong; e justamente porque Kong era “muito moreno”, a atriz de cabelos escuros resolveu usar a peruca loura que cristalizou Ann Darrow na memória coletiva ocidental, tornando mais agudo seu contraste em relação ao gorila. Desse modo, *King Kong* pôde alinhar os dados superficiais de cor da pele aos de cor do pêlo, e os de cor do pêlo aos de cor do cabelo, deslocando características meramente visuais para o

campo da moral e do caráter, do campo estético para o biológico, tornando ontológica e irreversível as diferenças entre Kong e Ann Darrow, Oriente e Ocidente, o Outro e o *self*.

Foi justamente a partir do delineamento de deslocamentos conceituais e simbólicos desta natureza que, não muitos anos antes da realização do primeiro *King Kong*, Franz Boas proferiu críticas severas ao racismo nos Estados Unidos (2004a [1931] e 2004b [1894]). Contrapondo-se ao discurso científico que, originado na Europa, invadira o país afirmando que negros descendentes dos “primitivos” da África e das Américas eram biologicamente inferiores, Boas lançou argumentos sólidos sobre a similaridade biológica entre as raças e sobre a ausência de “pureza” no branco caucasiano. Acertadamente, defendeu que a hierarquização entre brancos e negros como entes biológicos respectivamente superiores e inferiores era uma distinção preconceituosa que se apoiava na tênue e superficial observação das diferenças de aparência: como nos casos de membros de seitas religiosas que precisam vestir roupas singulares que facilmente o identificam, o negro estaria sendo classificado e discriminado apenas pelo dado visual, ou seja, a cor da pele, sendo necessário um discurso biológico e pretensamente científico que legitimava essa arbitrária hierarquização racial. Contemporâneo ao debate, *King Kong* ativa de forma contundente os tropos desse discurso amplamente visual. Os heróicos protagonistas caucasianos são aprioristicamente superiores aos negros que formam a indistinta massa de nativos da *terrae incognitae* por conta dos dados biológicos que se revelam à audiência pela cor negra da pele, pêlos e cabelos; enfim, sua aparência tão forçosamente representada como próxima a de macacos. Do mesmo modo que os dados visuais da paisagem da Ilha da Caveira apresentam um abismo temporal no que diz respeito a seu processo de evolução histórico, geológico e biológico, seus habitantes revelam através desses dados visuais o suposto atraso biológico de sua raça. Paisagem e raça, enquanto dados superficiais capturados pelo olhar, corroboram para o rebaixamento do Outro e seus espaços que, como inferiores, devem ser

tutelados pela superioridade ocidental, consolidando-se na zona de contato a distinção entre heróis e vilões, comandantes e comandados.

Cabe lembrar, portanto, que o filme assim estabelece mais um potente limite proibitivo que não pode ser desprezado: a zona de contato em que se transforma a Ilha da Caveira é potencialmente uma zona de miscigenação. O contato entre o Ocidental e o Oriental, o branco e o negro, os Trópicos e a Civilização, pode produzir uma indesejada mistura de raças que enfraquece a ordem biológica. Desse modo, o desejo dos nativos e sobretudo o de Kong por Ann Darrow é uma perigosa pulsão sexual combatida não só por sua audácia, mas por não se querer de forma alguma que as combinações da biologia promovam mudanças no *status quo*. A relação entre Kong e Ann Darrow, o “moreno” e a loura, é, portanto, a história de um proibitivo romance inter-racial, apresentado de forma muitíssimo sutil no filme de 1933, mas que se tornou mais evidente nas versões subsequentes, sobretudo na de 1976.

No filme de John Guilhaermin, a seqüência do desembarque e do primeiro contato com os nativos ganha novos contornos. O ritual exótico é apresentado a partir do mesmo discurso racista que associa negros a macacos (ver Figuras 175 a 180), mas a observação e captura de imagens do Outro se assumirá contundentemente como forma de controle territorial, através dos personagens Prescott e Wilson. O herói da versão de 1976 usa compulsivamente sua máquina fotográfica e, desse modo, o filme comenta de forma exemplar os argumentos de Virilio (2005 [1984]) sobre a estreita relação entre o desenvolvimento técnico dos aparatos fotográfico e cinematográfico e a arte militar, que utilizou e ainda utiliza fotos e filmes para o reconhecimento de áreas de combate. Lente e diafragma fotográficos atuam como mira e calibre e, como se portasse uma metralhadora, Prescott dispara sua máquina ininterruptamente em direção ao Outro e seu espaço. A paisagem se torna um campo de observação estratégica e o Outro uma presa a ser abatida, capturada pela máquina que aprisiona sua imagem sem seu consentimento.



Figuras 175 a 180. A versão para o ritual dos nativos, no *King Kong* de 1976, mantém os nativos negros e a noiva oferecida a Kong, mas agora apenas o líder veste a fantasia de macaco.

Nesse sentido, é análogo o uso de mapas e fotos de satélites, binóculos, sinalizadores e intercomunicadores pela Petrox (ver Figuras 181 a 187): a chegada da equipe de Wilson à ilha é uma ostensivamente admitida proposta de conquista territorial que, como nos primórdios da colonização, visa à obtenção imediata de recursos naturais, no caso o petróleo. Pouco importam os nativos, para Wilson em nada ameaçadores, quando se tem como contexto uma guerra capitalista entre multinacionais que disputam de forma feroz os territórios remanescentes. E a paisagem frente aos olhos, à máquina fotográfica e aos binóculos ganha, assim, um indissociável conteúdo político-econômico. Para se obter o lucro desejado, utiliza-se todo o aparato tecnológico disponível para tornar o espaço um campo de guerra, com estratégias e táticas estabelecidas e comunicadas aos parceiros.



Figuras 181 a 187. A versão de 1976 para *King Kong* apresenta projeções de slides, máquinas fotográficas, binóculos, sinalizadores e intercomunicadores, dentre outros artifícios para a conquista territorial ocidental.

O emoldramento do espaço a partir de artefatos óticos visando ao controle territorial permite fazer também uma associação direta com argumentos de Lacoste (1990) sobre a constituição e observação de paisagens: em consonância com Virilio, o autor

defende que o uso popular do binóculo, da máquina fotográfica e da câmera cinematográfica nada mais é do que o resultado de um deslocamento do olhar militar relacionado à observação estratégica de paisagens em guerras e batalhas para o campo da massificação industrial e do uso individual e doméstico, o que influenciou o senso estético comum e a sua indagação curiosa direcionada ao espaço. Desse modo, a tensão política inerente à forma de observação escolhida por Prescott e Wilson claramente norteia a tentativa de diálogo e negociação que sucede a descoberta dos invasores pelos nativos: nenhum dos ocidentais, dessa vez, conhece a língua dos nativos, ou vice-versa, e a possibilidade de retorno ao navio só é conseguida a partir do disparo de tiros para o alto. A violência é inerente à zona de contato estabelecida.

Já na versão de 2005, a seqüência do desembarque transcorre de maneira completamente diferente das versões anteriores, acrescentando inéditas camadas de significado à narrativa. Tão logo pisam e fazem rápido reconhecimento da ilha, os ocidentais surpreendem-se com a presença de uma menina negra, magra, que os observa fixamente e estende em sua direção a mão. A situação é amedrontadora, mas Denham se aproxima da garota, oferecendo-lhe ostensivamente uma barra de chocolate. Ele a obriga a pegar o alimento, ela se torna raivosa, o que inicia pequena luta corporal. Logo se percebe que há outros nativos, todos negros, escondidos entre as ruínas da paisagem, incluindo uma velha de aparência horrorosa que, com ares de bruxa, se dirige a Ann Darrow proferindo em altos brados dialeto incompreensível (mas em que se pode compreender o nome “Kong”). Repentinamente uma flecha atravessa o corpo de um dos membros da equipe de cinema, que desfalece no chão. Em cenas desfocadas que denotam o pavor dos ocidentais e sua confusão cultural, os nativos então cercam a loura, imobilizam os rapazes e matam mais um ocidental com o golpe de um tacape, destino que também é quase dado ao cineasta, que é salvo pela chegada do capitão do navio e da execução de vários dos nativos a tiros de revólver (ver Figuras 188 a 205).

A partir dessa nova seqüência, o filme inverte a lógica ocular dos seus antecessores provendo a audiência de novas possibilidades de interpretação: não são os nativos os espreitados, mas os ocidentais, tornando-se, por isso, alvo e presas fáceis; a figura da menina negra, que nos filmes anteriores é passivamente oferecida a Kong, é substituída por outra que amedronta personagens e audiência, que não permite ser ludibriada, sequer tocada, por Denham e que, por fim, é parte da emboscada contra os ocidentais; o cineasta, que na versão de 1933 tem incontestada sua condição de observador que age em função de um suposto direito ocidental de registrar os locais “exóticos” que “descobre”, assume em 2005 o paradigma perverso do conquistador/ colonizador que avança sobre o território e sobre o corpo do Outro e que, repetindo práticas da presença ocidental no Novo Mundo, tenta conquistar a confiança a partir do oferecimento de bens manufaturados; por fim, não há mediações para o conflito que desde cedo se mostra latente, pois, de forma ainda mais contundente que na versão de 1976, o filme indica que somente o uso de armas de fogo pode evitar o aniquilamento dos ocidentais, dada a supremacia dos nativos em seu próprio território. Em outras palavras, a versão contemporânea para *King Kong* traduz à audiência a presença ocidental como uma invasão: foram os ocidentais que cometeram a maior de todas as transgressões de limites espaciais ao cruzar o mar e inadvertidamente adentrar um território que não era seu, gravar imagens que não foram autorizadas e tocar os corpos de nativos que não desejavam ser tocados. Pode ser imputada a culpa pelas tragédias apresentadas ao longo da narrativa à pretensão dos personagens ocidentais em desbravar o desconhecido em busca de novos territórios.



Figuras 188 a 196. Cenas do primeiro contato seguido de conflito travado entre os ocidentais e os nativos na Ilha da Caveira, na versão de 2005 de *King Kong*.



Figuras 197 a 205. Cenas do primeiro contato seguido de conflito travado entre os ocidentais e os nativos na Ilha da Caveira, na versão de 2005 de *King Kong*.

Talvez por isso, só mais tarde, depois dos nativos raptarem Ann Darrow e a levarem de volta para a ilha, a audiência se torne a única testemunha de seu apavorante oferecimento a Kong em cerimônia, ocasião que finalmente desmantela a associação direta entre negros e macacos – não há vestígio dos trajés e gestuais dos primatas que a marcaram nos filmes de 1933 e 1976. As nativas, por sua vez, participam de forma muito mais ativa no ritual: parecem na verdade ser as condutoras da cerimônia, dançando seminuas, em transe, seus corpos se contorcendo de forma ao mesmo tempo lasciva e assustadora. Aos homens cabe a execução dos vários instrumentos de percussão que tornam o ritual ruidoso e corroboram na configuração do transe feminino. Ann Darrow é tratada de forma violenta – chega a ser esbofeteada, inclusive – para ser finalmente amarrada, como nas versões anteriores, a um altar rudimentar que se move, ultrapassando a muralha e se aproximando da densa floresta à frente, deslocamento que faz com que o transe, o ruído e a expectativa dos nativos aumentem. Até Kong sair da escuridão da floresta, para o delírio dos nativos e o desespero da loura.

O ritual da versão de 2005 permite, por fim, mais duas análises. Se, por um lado, o transe e a lascividade dos nativos, tão documentados nos filmes e fotografias de caráter etnográfico que caracterizaram a presença ocidental em colônias e ex-colônias, atingem nestas cenas certo grau exacerbado, essas características são utilizadas como mobilizadoras do medo na audiência; aos nativos não deve ser direcionado um olhar que classifica seus costumes como algo meramente curioso ou exótico uma vez que estes estão ali representados para serem temidos – na luta pela manutenção de seu exíguo território e de sua sacrificada sobrevivência, constituem-se como uma real ameaça aos ocidentais. Além disso, o aumento da participação feminina na liderança e condução ritualística da tribo corrobora para que a audiência conclua, por analogia, que a personagem de Ann Darrow também terá uma participação mais ativa do que a de ser mero objeto sexual disputado por Jack Driscoll e Kong.

Nos três filmes, Kong é capturado pelos ocidentais e levado à metrópole para ser apresentado como “a oitava maravilha do mundo”, idéia de Denham/ Wilson que causa tragédias: o animal escapa das correntes que o prendem, atacando Nova Iorque e sendo em seguida morto. O tom crítico se mantém na versão de 2005. No palco do teatro, a encenação musical do ritual nativo utiliza exatamente a mesma trilha sonora da cena do mesmo ritual da Ilha da Caveira no original de 1933, além de figurinos e maquiagem muito parecidos. Porém, é um espetáculo patético, uma forma irônica do filme criticar a visão de mundo racista e eurocêntrica do original de Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack (ver Figuras 206 a 208, comparando-as com as Figuras 169 a 174). Dessa forma singular e bastante sofisticada, o filme afirma o quão irracional e desumana é a captura e exibição de Kong à entusiasmada e estupefata platéia ocidental, erodindo os limites entre os que são selvagens e os que são civilizados.

O filme de 1976, por sua vez, também já se solidarizara com a criatura: a partir do mesmo tom político-econômico, que caracteriza muitas de suas representações, Kong se torna espécie de símbolo da multinacional Petrox, sendo apresentado à massa de metropolitanos no espetáculo montado por Fred Wilson como uma entidade monstruosa que sai de dentro de uma imensa bomba de gasolina com a logomarca da empresa; e, ali, quando se enfurece ao ser fotografado por jornalistas, Kong ao menos tem a oportunidade de se vingar do seu principal agressor, esmagando Wilson com um de seus pés.



Figuras 206 a 208. Imagens do espetáculo promovido por Carl Denham antes da exibição da besta para os metropolitanos, no *King Kong* de 2005. Música, figurinos e maquiagem que referenciam diretamente o original de 1933.

“Você é boazinha, mas as mulheres não conseguem evitar confusão”:¹¹⁴ King Kong entre espaços masculinos e femininos.

É com essa epígrafe, indicada como um provérbio árabe, que se inicia o *King Kong* original: “O profeta disse: a fera fitou o rosto da bela e resolveu frear sua mão assassina. A partir desse momento, estava destinada à morte”. Repetida nas versões posteriores em diálogos dos personagens, a escolha reforça a contraposição entre Ocidente e Oriente que permeará o filme, já que o tão antigo quanto conhecido conto de fadas ocidental de *A bela e a fera* é de imediato sugerido a partir de um discurso oriental antigo. Por outro lado dá o tom da representação do papel feminino na narrativa.

A personagem vivida por Fay Wray é a estereotípica mulher indefesa, dependente da tutela e auxílio masculinos, que se seduz pelo herói Jack Driscoll mesmo que ele a hostilize. O navio, no primeiro filme, é representado como um espaço absolutamente masculino, que assim deve permanecer (tanto observar quanto querer ajudar nos afazeres cotidianos do convés são desejos de Ann Darrow, duramente repreendidos por seu par romântico). Mesmo que a partir de comentários entusiasmados ela se mostre claramente seduzida pela aventura em que aceitou inserir-se, é negada à heroína qualquer decisão sobre a empreitada, ficando restrita a seu quarto, cantos do navio e às tomadas capturadas pela câmera de Denham que fazem questão de filmá-la em profundo terror. Masculino também é o espaço da Ilha da Caveira: ela possui um rei, Kong, e nativos liderados por um homem feiticeiro, cujo ritual apresenta uma mulher que é conduzida passivamente à morte. A decisão da heroína de sair do navio para desbravar a ilha como os homens tem como resultado o temerário incômodo de ser desejada pela tribo de negros como objeto a ser devorado por seu rei. Ao ser inevitavelmente capturada e levada para dentro da floresta por Kong, resta a Ann Darrow somente gritar e aguardar ser salva pela bravura masculina representada por Jack Driscoll. Não há absolutamente nada que a personagem faça por si

¹¹⁴ Do marinheiro Jack Driscoll, hostilizando Ann Darrow no navio a caminho da Ilha da Caveira, na primeira versão de *King Kong* (1933).

mesma que colabore, tanto na ilha quanto na metrópole, para que se livre da ameaça que Kong representa.

“As mulheres não conseguem evitar confusão” é o que Jack Driscoll lhe dissera ainda no navio e, nesse sentido, a narrativa de *King Kong* ganha o tom misógino que é inerente a seu herói. Através do provérbio árabe e do conto de fadas, do caráter enxerido da heroína e da sua passividade diante do perigo, as tragédias que se abatem sobre a Ilha da Caveira e de Nova Iorque podem ser interpretadas como uma das “confusões” em que se mete a única mulher que possui destaque na narrativa. À audiência é permitido pensar que a morte dos vários personagens ocidentais na Ilha da Caveira não é resultado da selvageria do meio físico, do próprio Kong, ou dos desmandos de Denham ao querer desbravar o mundo com sua câmera cinematográfica; tampouco a destruição da metrópole norte-americana e o violento destino fatal da besta-fera podem ser vistos como o simples resultado da disputa territorial entre machos de espécies distintas ou de uma inerente selvageria do nativo. É permitido imaginar que todo o mal ocorreu, na verdade, porque, ao querer se sustentar por si mesma em plena Grande Depressão norte-americana, Ann Darrow ousou penetrar em espaços masculinos do além-mar, bem longe do ambiente doméstico e da tradicional tutela masculina da família tradicional. Além disso, a miscigenação, alvo de condenação no filme, é um limite sexual potencialmente rompido pelo seu poder de sedução feminino, inato e incontrolável. O filme, portanto, antes de ser uma racista e imperialista narrativa sobre o desejo ocidental de conquistar territórios e se apoderar do Outro, é um discurso androcêntrico que condena a mobilidade tanto física quanto social e sexual da mulher.

Nesse sentido, há diferenças na caracterização da Ann Darrow de 2005. No navio, ela participa ativamente dos momentos de diversão coletivos, marcando presença em momentos de canto e dança realizados com os marujos. O desconforto do navio é comum a todos e ela não é impedida de circular nem é paparicada ou protegida por ser mulher –

ganha um quarto tão desconfortável quanto o do ator de filmes de aventuras Bruce Baxter (Kyle Chandler), enquanto ao herói Jack Driscoll é oferecida a mais nauseante acomodação – uma jaula nos imundos porões do navio, local dividido com diversos animais selvagens capturados para o tráfico de animais que o filme denuncia. Na ilha, a personagem, mesmo que ainda um pouco tutelada à proteção masculina de Jack Driscoll e até mesmo de Kong, consegue por si mesma determinadas conquistas: é a partir da sua experiência como artista de *vaudevilles* que ela conquista a simpatia de Kong, fazendo acrobacias e números cômicos, evitando assim ser devorada. Ao mesmo tempo, ela não permite ser molestada pelo animal, gritando e se defendendo, dando os limites do que ele pode ou não fazer. Nas ilhas da Caveira e de Manhattan, cabe a ela desenvolver estratégias de sobrevivência, como também fazem os homens, o que aproxima o filme rumo a um equilíbrio de gêneros. Entretanto, à cena final, Denham, ao olhar o animal morto, repete o que fora dito na primeira versão: quem matou a fera não foram os atiradores que o abateram, mas sim a bela pela qual se encantou.

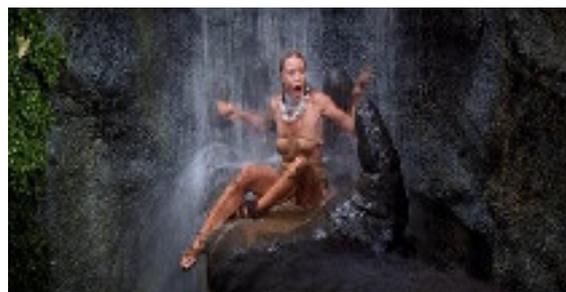
Dwan, a personagem ao mesmo tempo sensual e ingênua que Jessica Lange interpretou em 1976, é emblemática justamente pela ambigüidade de sua representação do feminino. Ela se apresenta à tripulação e, conseqüentemente à audiência, como uma mulher que sobreviveu a um naufrágio porque se recusou a assistir ao filme *Garganta Profunda*,¹¹⁵ deslocando-se para uma área não-atingida pela explosão e, por isso, mostra repúdio contra a condição de mulher-objeto, intrínseca ao voyeurismo masculino ligado aos filmes pornográficos. Por outro lado, sua intensa sexualidade a reposiciona justamente como mulher-objeto ao longo de todo o filme: intelectualmente limitada, ela deseja fama e sucesso, utilizando os atributos do seu corpo para se exhibir para Prescott, a tripulação como um todo e Kong. Como os nativos, é também uma presa dos disparos da máquina

¹¹⁵ *Deep throat*, Gerard Damiano, EUA, 1972. É talvez o filme pornográfico mais bem-sucedido de todos os tempos: tendo custado apenas 24 mil dólares, arrecadou cerca de 20 milhões de dólares somente nos EUA. Estima-se que o valor tenha chegado a 600 milhões no mundo inteiro.

fotográfica de Prescott (ver Figura 213), que a tem como alvo constante. Ao ser capturada por Kong, sobrevive por conta do que sua própria inconstância causa ao primata:

Dwan: “Seu porco chauvinista, o que está esperando? Não vai me comer? Coma-me! Vamos, me come! (pausa) Oh, não quis dizer isso, às vezes parto para a agressão por insegurança, como quando você derruba árvores. (pausa) Que belo macaco, que belo e doce macaco... Sabe de uma coisa? Seremos bons amigos. Sou de libra, qual é o seu signo? Não, não me diga... Você é de Áries! É claro que é de Áries, eu já sabia”.

Mesmo confuso por conta das inúmeras variações de humor da moça que, ora o ataca, ora abertamente o seduz, Kong acaba se atraindo de forma definitiva pela loura ocidental. Em uma ousada seqüência, ele a toca entre as pernas com um de seus imensos dedos. Depois, ela é delicadamente lavada por ele sob as águas de uma exuberante cachoeira tropical: ele sopra o seu corpo para secá-la e ela se contorce em um misto de frio, pânico e prazer (ver Figuras 209 a 212). Em conjunto, tais tomadas realizam uma transgressora metáfora de sexo inter-racial em plena zona (tórrida) de contato, sobre a qual pode-se levantar dúvidas sobre a existência de violência por parte do macho e provocação, consentimento e gozo femininos.



Figuras 209 a 212. Sexualidade tropical: o gorila gigante toca Dwan entre as pernas, a molha sob uma cachoeira e depois a seca. Medo e prazer na versão de 1976 de *King Kong*.



Figura 213. Assim como faz em relação aos nativos, Jack Prescott desde os primeiros contatos com Dwan também a transformou em alvo de sua máquina fotográfica. Fotografar a desinibida garota que almeja a fama é ao mesmo tempo um exercício de sedução e de dominação.



Figura 214. Ao final do filme de 1976, Dwan é condenada à imensidão de flashes que finalmente a tornam famosa, mas infeliz.

Após a morte de Kong, Dwan fica emocionalmente dilacerada, ao mesmo tempo em que retoma de forma agigantada sua condição de alvo da câmera fotográfica que tanto a devora como mulher-objeto: imediatamente após a queda do animal do alto do edifício, uma horda de fotógrafos a cerca disparando uma enormidade de flashes (ver Figura 214), condenando-a ao espetáculo da sua própria desgraça por ter rompido inúmeras fronteiras – de gênero, espaciais, sociais, raciais e sexuais. Mulheres, afinal, não conseguem evitar confusão.

INDIANA JONES

No documentário *Indiana Jones: Desenvolvendo a trilogia*,¹¹⁶ o produtor executivo George Lucas conta que em sua juventude, à mesma época em que pensara a trilogia futurista que se iniciou com *Guerra nas estrelas*¹¹⁷ e o consagrou nos fins dos anos setenta, também criara outra sobre um arqueólogo aventureiro que na década de trinta rodaria o mundo atrás de relíquias religiosas. Preferindo dirigir a trama *sci-fi*, o jovem Lucas passaria a direção dos três filmes do arqueólogo para seu amigo Steven Spielberg, outro jovem talento também naquela época reconhecido como diretor de filmes de bilheterias milionárias, por conta de seu *Tubarão*. Os filmes de Indiana Jones viriam a se transformar em uma das franquias mais rentáveis do cinema norte-americano da década de oitenta,¹¹⁸ período que estabeleceu os parâmetros para que a indústria cinematográfica cada vez mais apostasse, como até hoje, em histórias de ação voltadas para o público jovem e masculino. O herói vivido por Harrison Ford tornou-se tão paradigmático que influenciou diretamente a construção de outros personagens de sucesso como Allan Quatermain (Richard Chamberlain), de *A s minas do Rei Salomão* e *Allan Quatermain e a cidade do ouro perdido*,¹¹⁹ *Crocodilo Dundee*¹²⁰ (Paul Hogan), Jack Colton (Michael Douglas), de *Tudo por uma esmeralda* e *A jóia do Nilo*, Rick O'Connell (Brendan Fraser), de *A múmia*, Benjamin Gates (Nicholas Cage), de *A lenda do tesouro perdido*,¹²¹ e até mesmo a personagem de Angelina Jolie em *Lara Croft: Tomb Raider*¹²² (ver Figuras 215 a 220).

¹¹⁶ *Indiana Jones: making the trilogy*, Laurent Bouzereau, EUA, 2003. Faz parte do material extra da caixa de DVDs brasileira com todos os filmes da trilogia do personagem Indiana Jones.

¹¹⁷ *Star Wars*, George Lucas, EUA, 1977.

¹¹⁸ Os *caçadores da arca perdida* ocupam a posição de 48ª maior bilheteria de Hollywood, com 242,10 milhões de dólares. Já *Indiana Jones e o templo da perdição* ocupa a 104ª posição, com 179,90 milhões de dólares, enquanto *Indiana Jones e a última cruzada* ocupam a 84ª, com 197 milhões de dólares. Os dados são do site e-pipoca (<http://epipoca.uol.com.br/>).

¹¹⁹ *Allan Quatermain and the lost city of gold*, Gary Nelson, EUA, 1986.

¹²⁰ *Crocodile Dundee*, Peter Faiman, Austrália, 1986.

¹²¹ *National treasure*, Jon Turteltaub, EUA, 2004.

¹²² Simon West, Reino Unido/Alemanha/EUA/Japão, 2001.



Figura 215. Cartaz de *As minas do Rei Salomão*.



Figura 216. Cartaz de *Crocodillo Dundee*.



Figura 217. Cartaz de *Tudo por uma esmeralda*.



Figura 218. Cartaz de *A múmia*.



Figura 219. Cartaz de *A lenda do tesouro perdido*.



Figura 220. Cartaz de *Tomb Raider*.

A escolha da década de trinta como o tempo da ação dos filmes de Indiana Jones foi uma clara referência de Lucas e Spielberg, também esclarecida em *Desenvolvendo a trilogia*, ao período áureo dos filmes de aventuras, que eram exibido de forma seriada nas salas de cinema. Mais especificamente, era uma homenagem à Republic Pictures, produtora de filmes baratos que, criada em 1935, levou para as matinês de cinema séries heróicas como as de Zorro,¹²³ Dick Tracy¹²⁴ e Capitão Marvel,¹²⁵ dentre outras (ver Figuras 221 e 223). As

¹²³ *Zorro rides again*, John English e William Witney, EUA, 1937 (12 episódios).

¹²⁴ *Dick Tracy returns*, John English e William Witney, EUA, 1938 (15 episódios).

¹²⁵ *Adventures of Captain Marvel*, John English e William Witney, EUA, 1941 (12 episódios).

aventuras de Indiana Jones, portanto, transferiram para o período em que os Estados Unidos estavam imersos nas políticas conservadoras de Ronald Reagan e George Bush o tom farsesco e escapista dos filmes de cinquenta anos antes: sob a proteção da supostamente descompromissada e inocente narrativa de pastiche, a trilogia apresenta a onipresença ocidental mundo afora, reproduzindo boa parte das contundentes fantasias presentes nos filmes de apologia imperialista que, desde o início do século, entretinham a



Figura 221. Cartaz de As aventuras do Capitão Marvel.



Figura 222. Cartaz de Dick Tracy returns.



Figura 223. Cartaz de Zorro rides again.

cada vez maior massa de espectadores cinematográficos, e atingiram seu auge justamente na década de trinta, contexto temporal do personagem.

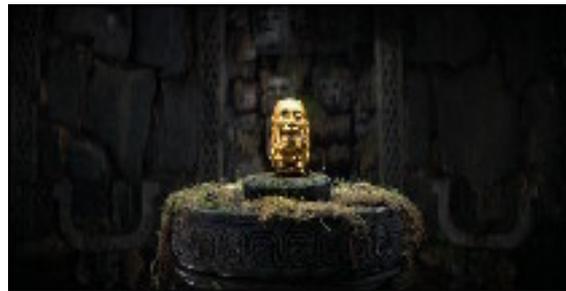
Os caçadores da arca perdida inicia com a imagem de um vulto masculino de chapéu, à frente de uma montanha. Uma legenda anuncia à audiência que a ação se passa na América do Sul, no ano de 1936. E, se presumivelmente tal montanha é algum dos montes andinos, é também uma clara referência ao símbolo da Paramount Pictures, o estúdio que produziu a trilogia. A alusão metalingüística é feita também no início de *Indiana Jones e o templo da perdição* e *Indiana Jones e a última cruzada* (ver Figuras 224 a 227), comunicando de forma metonímica o poder da indústria cinematográfica em representar os diversos lugares e culturas do globo. Na tela, homens caminham em uma densa floresta – os ruídos da mata, com a colaboração de uma sombria música de fundo, contribuem para dar um clima assustador à expedição, que tem à frente o mesmo homem de chapéu. Um sul-americano, de gorro e poncho estereotipicamente andinos, encontra uma carranca de traços pré-colombianos camuflada na folhagem. Foge apavorado, indicando à audiência a presença do mal. Em árvores mais à frente são encontradas flechas envenenadas de alguma tribo indígena pouco amistosa: “se soubessem que estamos aqui, já teriam nos matado”, diz um dos outros nativos. O homem de chapéu consulta um mapa, sem que ainda seja possível identificá-lo, enquanto traiçoeiramente um dos sul-americanos aponta-lhe um revólver pelas costas. Mas ele reage, sacando rapidamente um chicote que arranca a arma de seu agressor, que também foge. Vê-se pela primeira vez o rosto de traços caucasianos de Harrison Ford: o então famosíssimo Han Solo, de *Guerra nas estrelas*, é apresentado agora não como um guerreiro intergaláctico, mas como o arqueólogo Indiana Jones em plena ação na *terrae incognitae*.



Figuras 224 a 227: À esquerda e acima, o acidente geográfico que é o símbolo, até hoje, da Paramount Pictures. Ele é referenciado logo na primeira tomada de *Os caçadores da arca perdida*. Tal recurso se repete nos filmes seguintes, sendo a mesma montanha reproduzida no gong chinês que anuncia a cidade de Xangai, no início de *O templo da perdição* e através de uma montanha do Grand Canyon, de forma semelhante, no início de *A última cruzada*, que retrata a juventude de Indiana Jones.

O herói entra em uma caverna com um dos nativos, Satipo (Alfred Molina). No caminho, são atacados por repulsivas tarântulas de tamanho avantajado e armadilhas mortais são prontamente desarmadas pelo arqueólogo. Ao final do percurso, chegam a um salão onde reluz um ídolo de ouro que, ao ser retirado por Indiana Jones de seu altar rústico, faz acionar mais uma armadilha: a caverna começa a desmoronar. Satipo trai o herói e rouba o ídolo de ouro, deixando o arqueólogo dependurado à beira de um precipício. Mas o sul-americano é inábil e Indiana Jones, depois de facilmente se livrar do abismo, acha-o morto, crânio e corpo transpassados por estacas afiadas de mais uma das armadilhas da caverna. Recuperado o ídolo de ouro, Indiana Jones agora tem que se desvencilhar de uma pedra gigante que ameaça esmagá-lo. Em seguida, depara-se com dezenas de índios apontando-lhe flechas envenenadas, comandados pelo Dr. Rene Belloq (Paul Freeman), arqueólogo francês e rival do herói, que lhe toma o objeto sagrado (ver Figuras 228 a 234). O herói foge desesperadamente dos índios até encontrar um pequeno avião pousado sobre as águas de um rio. O piloto, seu amigo, lhe presta socorro e levanta

vô. No avião, o herói encontra uma serpente e se apavora: “eu odeio cobras”, diz raivoso.



Figuras 228 a 234. Imagens da seqüência inicial de *Os caçadores da arca perdida*.

Esta seqüência inicial, de cerca de treze minutos, resume questões bastante importantes dos três filmes da série. Somos apresentados a Indiana Jones em seu ambiente de ação que, por sua vez, legitima sua busca científica por objetos sagrados em terras estrangeiras – colônias ou ex-colônias européias. Nesses espaços que sempre apresentam incalculáveis perigos ao Ocidental, o herói só conta com sua bravura, virilidade e conhecimento, pois os nativos revelam-se covardes e traiçoeiros. Além disso, o protagonista já porta, em sua cena inaugural, os três elementos que caracterizam seu traje de herói: o chapéu, o chicote e o casaco de couro (ver Figura 235).



Figura 235. Desenho do traje de Indiana Jones apresentado no documentário *Desenvolvendo a trilogia*.

Na cena seguinte, o espectador saberá que, nos Estados Unidos, Indiana Jones é um professor universitário de arqueologia, perito em ciências ocultas: com fala pausada e polida, desengonçados óculos, terno xadrez e gravata borboleta, ele tem em sua sala de aula inúmeras moças que parecem suspirar por sua beleza e sabedoria. Como o Super-Homem, Indiana Jones é um herói obrigado a assumir, com certo enfado, a faceta de um homem comum. Como herói, também tem seu “uniforme”, que utiliza em suas aventuras nas terras distantes, mas nunca no Ocidente, nas salas de aula. Tem também seu ponto fraco, o

medo de cobras, como o Super-Homem teme a kryptonita, mas enfrenta sem medo outros animais asquerosos, como as tarântulas. A face heróica de Indiana Jones também se apresenta através da alteridade geográfica e cultural características das zonas de contato, onde a ação sempre o insere, cuja hostilidade de determinados meios geográficos (entendidos como extremamente diferentes daqueles do Ocidente) enfrenta com bravura e desenvoltura. Para isso, ele utiliza habilmente tanto seu conhecimento acadêmico quanto seu chicote, arma utilizada para se defender dos “selvagens”, uma metáfora pouco sutil de seu poder imperial.¹²⁶ Mas não cabe apenas impor sua ação humana ao meio físico e sua sabedoria ocidental ao meio social: legitimando-se por meio da ciência, é preciso arrancar desse meio geográfico um objeto sagrado, o que simboliza a conquista ocidental. O arqueólogo aventureiro é, portanto, uma representação contundente do Ocidente em permanente avanço sobre o Oriente (onde se inclui a América do Sul), da fé ocidental concomitantemente na religião e na ciência e de seus pressupostos eurocêntricos sobre raças.

“O X nunca marca o local”:¹²⁷ construindo o espaço e o tempo de Indiana Jones

A certa altura do documentário *Desenvolvendo a trilogia*, Robert Watts, produtor associado dos filmes de Indiana Jones, declara: “a primeira coisa que perguntei [a Spielberg] depois que li o roteiro [de *Os caçadores da arca perdida*] e vi que o filme se passaria no Egito foi: ‘vamos ver a Esfinge e as pirâmides?’ Ele disse que não. Então eu disse que não iríamos ao Egito, então”. Ele sabe que o Egito perde grande parte de sua força imagética sem sua iconografia tradicional e, desse modo, preferiu procurar outras paisagens e lugares que causassem maior impacto estético e atendessem ao verossímil cinematográfico que a

¹²⁶ Em *Indiana Jones e a última cruzada*, fica-se sabendo que o chicote foi conseguido pelo herói quando jovem, em um trem de circo e para se defender de um leão feroz. De forma retrospectiva, a trilogia demonstra a prematura e pouco condescendente habilidade do personagem em lidar com “selvagens” de toda espécie.

¹²⁷ Diálogo de Indiana Jones em aula que fala a respeito da representação da letra “X” nos mapas de tesouro, em *Indiana Jones e a última cruzada*.

audiência espera. Sem a Esfinge e sem as pirâmides, o Egito poderia ser representado em qualquer lugar, o que de fato foi feito: a Tunísia foi o local escolhido para representar o país. A pequena cidade de Kairouan serviu de locação para as seqüências no Cairo sugeridas no roteiro¹²⁸ (ver Figura 236). A Tunísia, mais especificamente o deserto de Tozeur,¹²⁹ também serviu de locação para a representação de Tanis, cidade para a qual o herói se direciona em busca de uma relíquia religiosa. Já a floresta sul-americana da seqüência inicial é uma junção de tomadas feitas em Kauai, no Havaí, mesmo cenário “tropical” utilizado para a Ilha da Caveira no *King Kong* de 1976, com outras de cenários construídos em estúdio, na Inglaterra.

Em *Indiana Jones e o templo da perdição*, após breve passagem em Xangai, o herói toma um avião em companhia da cantora Willie Scott (Kate Capshaw) e do menino Shorty Round (Ke Huy Quan). Ocorre um acidente e o avião cai no território da Índia próximo a uma primitiva aldeia em que os habitantes acreditam que o roubo de uma pedra sagrada pelo governo local causou-lhes a desgraça. Na sede do governo, o Palácio Pankot, Indiana Jones entra em contato com membros de uma seita religiosa maligna, os tugues, que realizam sacrifícios humanos e escravizam crianças nos subterrâneos de Pankot.

Inúmeros locais foram pesquisados na Índia para servirem como locações “autênticas”. Entretanto, Watts também informa (com certa indignação) que o governo da Índia não gostou nem um pouco da história sombria sobre uma antiga e real fraternidade do país, subvertida a mera seita de sacrifícios humanos sob os olhos de um marajá manipulado por forças do mal. Várias mudanças no roteiro foram exigidas, desde a mudança de cenário para uma província próxima, para não haver referências diretas à Índia,

¹²⁸ Watts esclarece, no referido documentário, que houve dificuldades para se representar o espaço da década de trinta num momento em que a televisão já era um fenômeno globalizado. Não havendo no momento os recursos digitais, hoje tão comuns, mais de trezentas antenas de televisão tiveram que ser removidas uma a uma dos telhados, para que não estragassem as panorâmicas da cidade. Situação semelhante ocorreu nas tomadas de Veneza para *Indiana Jones e a última cruzada*, em que o olhar atento percebe que a câmera nunca filma por inteiro as fachadas dos edifícios à beira dos canais vienenses. O topo da maioria deles também estava tomado por antenas.

¹²⁹ Mesmo local onde anteriormente George Lucas havia filmado algumas seqüências de *Guerra nas estrelas*.



Figura 236. Hermenêutica oriental: a cidade de Kaouian, na Tunísia, se tornou o Cairo, no Egito, em *Os caçadores da arca perdida*.



Figura 237. Hermenêutica oriental: imagens de arquivo de Jaipur, na Índia, serviram para a localização do fictício Palácio Pankot, em *Indiana Jones e o templo da perdição*.

até a proibição de se utilizar a palavra “marajá”. Sem alternativas, a produção decidiu transferir as filmagens para o Sri Lanka, onde foram escolhidos os arredores da cidade de Kandy¹³⁰ para as tomadas da aldeia e das belíssimas paisagens vislumbradas por Indiana Jones, Willie e Shorty no caminho para Pankot. O palácio Pankot, por sua vez, é a junção de cenários e pinturas de fundo construídos em estúdio com imagens de arquivo de um

¹³⁰ O cenário é o mesmo de *A ponte do Rio Kwai* (*The bridge on the River Kwai*, David Lean, Reino Unido/EUA, 1957), que tem como trama a construção de uma ponte unindo os países de Burma e Sião.

palácio em Jaipur, na Índia, que servem como seu *establishing shot* (ver Figura 237). Os filmes estabelecem, portanto, uma permuta espacial reveladora: não importa quais os lugares escolhidos, sendo mais importante o repertório de signos que garantem a “autenticidade” dos Trópicos e do Oriente.

“Anything goes”,¹³¹ pois Indiana Jones está entre meios geográficos: a oposição entre o Oriente e o Ocidente

Um oriental bate seu bastão em um gongo no qual pode ser vista a montanha da Paramount Pictures. Após o estrondo, o ambiente é envolto em uma espessa fumaça vermelha. Uma dançarina de traços caucasianos, sensual, com seu cabelo louro e seu vestido vermelho brilhante, surge entoando uma canção que mistura o mandarim ao inglês. Uma legenda avisa: “Xangai, 1935”. Atrás dela, diversas bailarinas trajam roupas brancas, perucas negras e leques orientais, realizando coreografia ritmada. Atrás da loura, uma espécie de túnel volta a expelir a fumaça vermelha. Ela entra no túnel, onde todo o ambiente se transforma: agora, as dançarinas têm perucas que as deixam tão louras como ela, suas roupas são uma estilização de um fraque, a música é o *foxtrot* e a coreografia tem os passos do sapateado no estilo da Broadway. Quando a cantora retorna do túnel, volta-se ao que era antes: mandarim e inglês na canção, mulheres “orientais” ao fundo. Em seguida, a audiência pode ver Indiana Jones em um *summer* branco que contrasta com os *smokings* negros de todos os outros homens – todos orientais – que sentam às mesas do luxuoso Clube Obi Wan, onde Willie Scott acabou de apresentar seu número musical. Trata-se da seqüência inicial de *Indiana Jones e o templo da perdição* (ver Figuras 238 a 247), que localiza seus eventos um ano antes daqueles de *Os caçadores da arca perdida*.

¹³¹ Verso repetidamente cantado pela personagem Willie Scott no número musical de abertura de *Indiana Jones e o templo da perdição*.



Figuras 238 a 247. Imagens do número musical que dá início a *Indiana Jones e o templo da perdição*: Ocidente e Oriente separados por um túnel.

Já em seu início, o filme estabelece de forma singular as marcantes diferenças que a trilogia como um todo parece querer destacar entre Oriente e Ocidente. Quando a cantora entra e sai do túnel, alternam-se contrastantes e pitorescas representações do Oriente (fora do túnel, em que as dançarinas são orientais estereotípicas e a música tem

letra em mandarim) e do Ocidente (dentro dele, onde o mandarim é calado e as dançarinas tornam-se louras e dançam *foxtrot*). O ir e vir de fora para dentro do túnel é também o ir e vir entre Oriente e Ocidente, ao qual Indiana Jones e Willie submetem-se. As bailarinas ocidentais apresentam certa “aculturação”, mas a cantora permanece em seu vestido de lantejoulas vermelhas. Sua aculturação só se apresenta através da canção ensaiada em mandarim, mas que preserva um repetitivo refrão com a frase “*Anything goes*”, não deixando dúvidas sobre sua origem. Ao mesmo tempo, o caucasiano Indiana Jones destaca-se em sua elegantíssima roupa impecavelmente branca no salão onde não há outros rostos como o seu ou meios-tons de cinza nos trajes, tornando claro que há diferenças marcantes que devem ser mantidas para que a singularidade e a posição de destaque do ocidental estejam garantidas.

O deslocamento de Indiana Jones para os países do Terceiro Mundo revela espaços e sociedades que são o inverso especular de um referente “real”: o Ocidente, com seus espaços-modelo e seus ideais de civilização. É essa representação do espaço do Outro – o Oriente heterotópico, heterocrônico e distópico em seu atraso cultural e sua debilidade do meio físico – que fornece ao protagonista seu estatuto de herói uma vez que é no estabelecimento da zona de contato que ele pode demonstrar toda sua superioridade e virilidade ocidentais. Sem os espaços coloniais ou pós-coloniais que desbrava, restaria como única opção ao arqueólogo permanecer em sala de aula, com seus óculos, seus trajes desengonçados e sua polidez contida em gestos precisos e miúdos, tendo como única recompensa os suspiros de suas alunas. Viajando mundo afora para salvar o Outro dos diversos males que assombram seus meios geográficos, o pacato Henry Jones Junior tem a oportunidade de se transformar em Indiana Jones. Em outras palavras, o protagonista, mesmo mantendo sua distinção e evitando a aculturação, tem nas colônias e ex-colônias seu espaço de liberação, exercendo a função civilizatória de herói. Desse modo, ganha atributos viris que o auxiliam na conquista de mulheres ocidentais maduras e experientes, o

que o filme não apresenta no ambiente universitário. Para ser feliz, portanto, Indiana Jones precisa do espaço do Outro tanto quanto Hitlodeu precisava de sua *Utopia*.

Isso não impede, porém, que ele por vezes subjugu e trate com desprezo os nativos e sua cultura local, situação que ganha carga simbólica emblemática e agressiva em uma das mais famosas seqüências de *Os caçadores da arca perdida*: no mercado árabe, Indiana Jones é interpelado por um guerreiro local em trajes “típicos”, que embrenha sua indefectível espada árabe em forma de arco, chamando o adversário ocidental para a luta a partir de gestos coreografados. Demonstrando impaciência, o herói simplesmente empunha seu revólver e sem delongas executa o inimigo, vira as costas e vai embora (ver Figuras 248 a 253). Construída como um momento cômico do filme, a cena demonstra de forma cristalina que a assimetria de forças na zona de contato é algo que a trilogia de Indiana Jones não só representa como valoriza e legitima.

Seu percurso mundo afora é feito majoritariamente por avião, representado à tela superposto sobre mapas que indicam o avanço ocidental: é dessa maneira que a audiência é informada que Indiana Jones, após a visita à América do Sul, volta à Nova Iorque e de lá segue para o Nepal, deslocando-se em seguida para o Cairo, em *Os caçadores da arca perdida*; que em *O templo da perdição*, ele viaja de Xangai para algum local não-identificado na Índia; e que em *A última cruzada* realiza percursos que incluem a costa portuguesa, Nova Iorque, Veneza, Salzburgo e Iskenderum (ver Figura 254). A sobreposição da máquina de voar, símbolo da modernidade, aos deslocamentos de Indiana Jones em espaços ocidentais e não-ocidentais são uma forte representação do poder ocidental conquistando o globo (ver Figuras 255 a 262).



Figuras 248 a 253. Execução sumária: diante de um guerreiro que exhibe sua habilidade com a tradicional espada árabe, Indiana Jones apresenta a rapidez e a praticidade do revólver ocidental (cenas de *Os caçadores da arca perdida*).

INDIANA JONES AO REDOR DO MUNDO

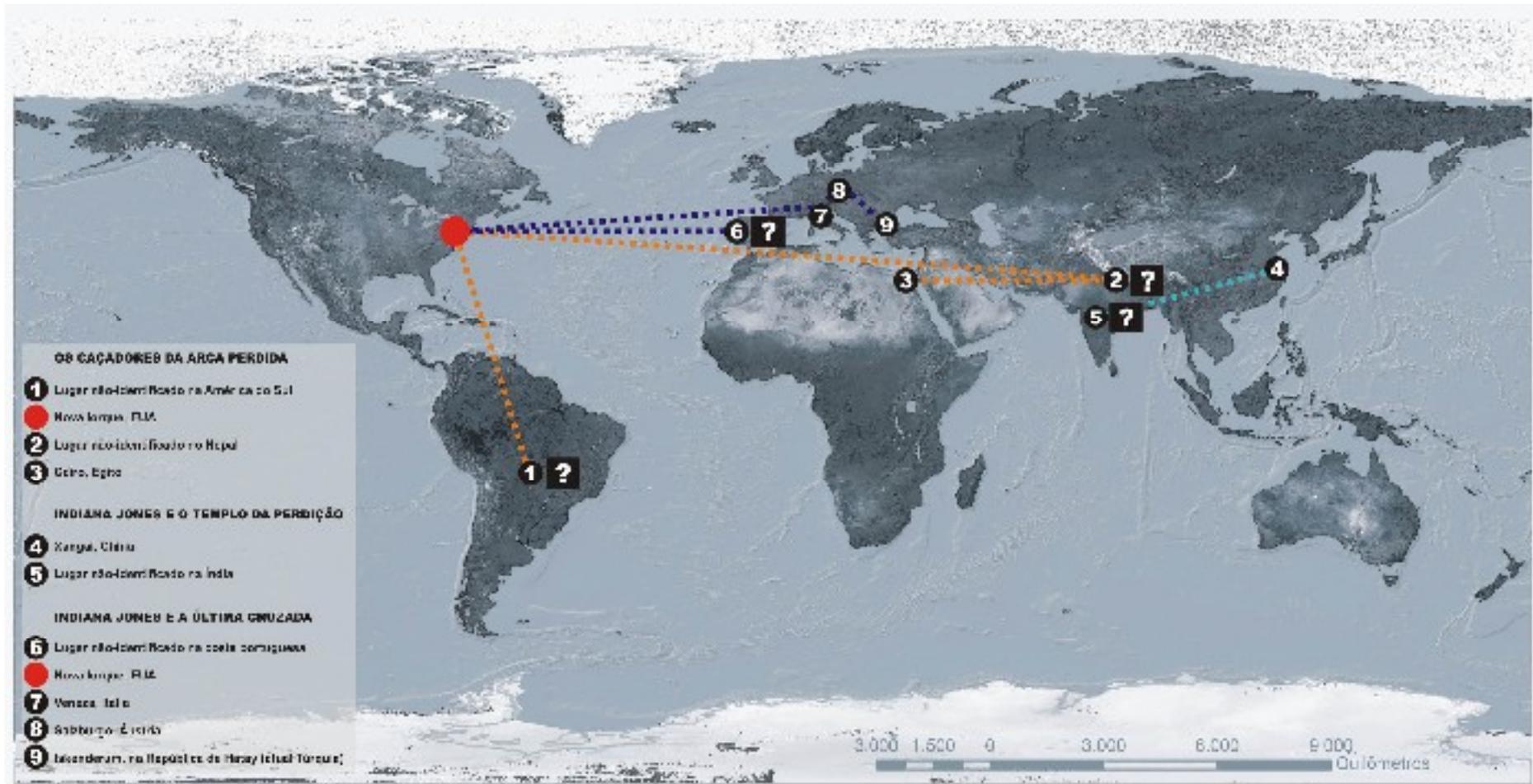


Figura 254. O avanço do Ocidente: o mapa apresenta os percursos de Indiana Jones sobre o globo terrestre em *Os caçadores da arca perdida* (laranja), *Indiana Jones e o templo da perdição* (verde) e *Indiana Jones e a última cruzada* (azul). A leitura da legenda fornece a ordem dos deslocamentos. Agradeço a Paula Garcia pela execução do belo mapa sob minha supervisão.



Figuras 255 a 262. Em todos os filmes de Indiana Jones, o avanço do Ocidente por ele representado é marcado pelo percurso de aviões sobre mapas geográficos. (cenas de *Os caçadores da arca perdida*).

Os filmes também realizam a oposição entre meio urbano e meio natural. O meio urbano norte-americano, na maioria das vezes, só pode ser visualizado em janelas no fundo dos ambientes (ver Figura 263), nunca se configurando como espaço para a aventura e, conseqüentemente, para o domínio masculino e ocidental. São paisagens tímidas, assépticas, desprovidas de humanidade, literalmente pinturas de fundo dos cenários; enquanto Xangai, em *O templo da perdição*, é tomada de néon, revelando seu contraste (ver Figura 264). Quanto às paisagens naturais, elas se apresentam de forma homogênea a

partir de uma série de paisagens-tipo, no sentido saueriano do termo. Para Sauer (1998 [1925]), a paisagem “única, desorganizada ou não relacionada, não tem valor científico”, cabendo ao geógrafo “descrever a paisagem individual como um tipo ou provavelmente uma variante de um tipo”, mas tendo sempre em mente o genérico e procedendo por comparação" (p. 24-25). A trilogia de Indiana Jones apresenta justamente tais generalizações do mundo oriental, tropical e tórrido, ora deslumbrante, ora aterrador: “a” floresta tropical, “a” savana e “o” deserto são retirados de um repertório reconhecível para serem lançados à tela (ver Figuras 263 a 270).

Além dessas paisagens, a representação deslumbrante do Oriente tropical e tórrido é complementada por elementos estereotípicos como palmeiras, elefantes, micos amestrados, frutas tropicais, turbantes, tapetes coloridos, cestos de palha, lanternas reluzentes, além do sol preponderante, ora inclemente, ora em um romântico entardecer. O Oriente assustador, por sua vez, apresenta-se através de outros elementos estereotípicos: totens e carrancas de traços pré-colombianos na América do Sul; caveiras, múmias, estátuas de Anúbis e as cobras que tanto amedrontam Indiana Jones, no Egito; mais uma vez totens e carrancas, além de bonecos de vodu, insetos e larvas de toda a natureza, na Índia (Figuras 271 a 295).



Figura 263. As paisagens urbanas, na trilogia *Indiana Jones*, aparecem raramente, de forma tímida, vistas pelas janelas dos ambientes internos. O meio urbano norte-americano não é espaço para aventuras (imagem de *Indiana Jones e a última cruzada*).



Figura 264. Xangai, repleta de néon, em *Indiana Jones e o templo da perdição*.



Figuras 265 e 266. Paisagens "genéricas" da selva sul-americana, em *Os caçadores da arca perdida*.



Figuras 267 a 270. Paisagens-tipo: a Índia, em *Indiana Jones e o templo da perdição*.



Figuras 271 e 272. Palmeiras e elefantes compõem a paisagem indiana de *Indiana Jones e o templo da perdição*.



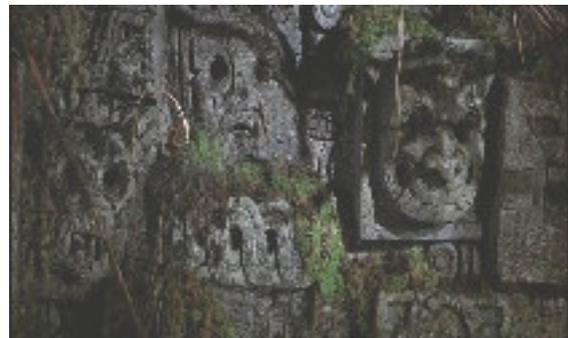
Figuras 273 e 276. Micos, frutas tropicais, luminárias, cestos, homens de turbantes e tapetes compõem o Cairo de *Os caçadores da arca perdida*.



Figura 277. As lanternas vermelhas de Xangai, em *Indiana Jones e o templo da perdição*.



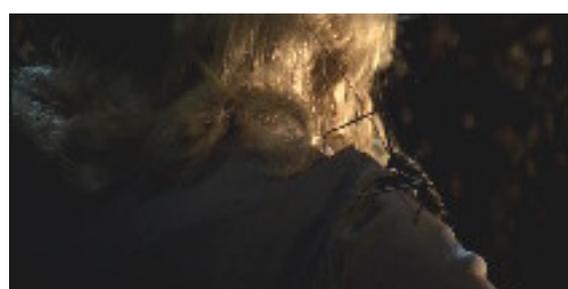
Figura 278. O sol inclemente, referência constante na construção do Oriente da trilogia *Indiana Jones* (imagem de *Os caçadores da arca perdida*).



Figuras 279 e 280. Carrancas escondidas entre as folhagens da selva sul-americana, em *Os caçadores da arca perdida*.



Figuras 281 a 286. Múmias, caveiras, Anúbis e cobras no Egito de *Os caçadores da arca perdida*.



Figuras 287 a 295. Totens, carrancas, bonecos de vodu, larvas e insetos, em *Indiana Jones e o templo da perdição*.

“Não o achei, eu o peguei”.¹³² Indiana Jones entre objetos sagrados e o Outro.

Logo no começo de *Indiana Jones e o templo da perdição*, a audiência é apresentada a Lao Che (Roy Chiai), um legítimo representante da máfia chinesa que controla o Clube Obi Wan onde se inicia a ação. Acompanhado de capangas, ele negocia com Indiana Jones a entrega de uma urna com as cinzas mortais de Nurhachi, primeiro imperador da dinastia manchú, missão para a qual o arqueólogo fora contratado. Enquanto bebe um drinque, Indiana Jones exige o pagamento combinado: um diamante de grandes dimensões. A troca da urna pela pedra é feita, mas o drinque revela-se envenenado. O herói começa a passar mal e Lao Che diz que só lhe dará o antídoto se Indiana Jones lhe devolver o diamante. Porém Wu Han (David Yip), um dos garçons, defende o herói apontando uma arma para a gangue de Lao Che, mas acaba atingido por um dos bandidos. Desfalecido nos braços do herói, diz: “eu o segui em muitas aventuras, mas na do grande mistério da morte irei primeiro, Indy!”.

Nessa única seqüência, apresentam-se elementos marcantes da construção de Indiana Jones e seus espaços: por um lado, temos a dualidade na representação dos “orientais” (em que se incluem os sul-americanos de *Os caçadores da arca perdida*) visivelmente caracterizada: Lao Che é um bandido sanguinário e, sobretudo, traiçoeiro; Wu Han é um “velho amigo” do herói, que não hesita em socorrê-lo à custa de qualquer sacrifício, até mesmo a própria morte; por outro lado, temos uma relíquia como alvo de disputas.

Através dos artefatos sagrados, contrapõem-se claramente na trilogia duas formas de culto: a ciência e a religião, contrapartes da experiência cotidiana dos espaços vividos pelo protagonista. A ciência traduz-se no espaço da universidade, em plena metrópole de Nova Iorque, onde Indiana Jones leciona. A busca pelos objetos sagrados e de conteúdo sobrenatural, por sua vez, impulsiona o deslocamento do protagonista ao redor do mundo, mas invariavelmente o levam a espaços coloniais. Em nome da ciência, Indiana Jones

¹³² Diálogo de Indiana Jones sobre o menino Shorty Round, em *Indiana Jones e o templo da perdição*.

precisa vivenciar o sagrado. Por outro lado, a busca pelo objeto é o que o obriga a entrar em contato com o Outro e seus gêneros de vida “arcaicos”, convivendo com costumes impregnados de misticismo e atendendo a prerrogativas relacionadas a lendas e credences religiosas.

Em *Os caçadores da arca perdida*, depois da busca frustrada pelo ídolo de ouro na América do Sul, a relíquia procurada pelo herói passa a ser a Arca da Aliança, descrita no Livro do Êxodo. Com uma intricada trajetória repleta de mistérios e aparentes conspirações supostamente ligadas a seu desaparecimento,¹³³ a Arca da Aliança é cercada até hoje por literatura sensacionalista e por boatos – a arca poderia ter estado sob os cuidados da Ordem dos Templários até ter sido roubada pelo faraó Shishak e, por isso, estar hoje perdida em algum lugar do Egito; ou ter sido trazida de Jerusalém pelo filho do Rei Salomão, Menelik, e pela Rainha de Sabá, estando hoje sob a guarda de cristãos na Etiópia.¹³⁴

No filme, Indiana Jones recebe a visita de representantes do governo norte-americano que interceptaram um comunicado de nazistas a respeito de escavações alemãs no Cairo. Adolf Hitler, informam eles, possui equipes de arqueologia que trabalham incessantemente para saciar seu fanatismo por objetos sagrados e sua obsessão por ciências ocultas. A mensagem mencionaria Tanis, cidade onde, segundo as lendas, o faraó Shishak teria construído uma câmara secreta, chamada Poço das Almas, para esconder a relíquia e o cetro do deus egípcio Rá que, por sua vez, teria o poder de indicar o local exato do Poço. Apropriando-se de lendas que indiretamente culpabilizam certo passado “incivilizado” do

¹³³ A construção do artefato religioso teria sido, segundo os escritos, orientada por Moisés a mando de Deus. Sua função era a de guardar as duas tábuas da lei dos Dez Mandamentos, a vara de Aarão e um vaso de maná, elementos que representariam a aliança divina com o povo de Israel. A Arca é envolta em relatos bíblicos sobre guerras – os hebreus teriam-na carregado frente a seus exércitos na conquista de Canaã, responsabilizando seu poder divino pela vitória –, percursos geográficos, expropriações, desaparecimentos e maldições: em Siló, teria sido roubada pelos filisteus; levada ao templo de Dagom, em Asdode, teria provocado doenças; em Bete-Semes, teria matado instantaneamente quem a abriu; mais tarde é abrigada e cultuada pelos levitas e reis no Templo de Salomão, em Jerusalém, mas a cidade é invadida por babilônicos que queimam o templo, sendo vago o relato bíblico sobre o seu destino.

¹³⁴ Ver, por exemplo, Phillips 2005 [2004] e Raffaele, 2007.

Oriente pelo desaparecimento de tal símbolo da presença divina na Terra, *Os caçadores da arca perdida* apresenta uma intrincada associação de um Oriente subserviente e corrompido com ocidentais “dissidentes” do projeto de civilização, como os seguidores de Hitler e Belloq, o arqueólogo francês. A ação heróica do protagonista é a de utilizar sua sabedoria científica e ocidental para a recuperação do objeto: vestindo trajes que lembram os de Peter O’ Toole, em *Lawrence da Arábia*, ele consegue utilizar o cetro de Rá para obter o local exato do Poço das Almas e, após inúmeras aventuras e perigos, recuperar a Arca da Aliança (ver Figura 296).



Figura 296. Faça-se a luz: Indiana Jones utiliza seu saber ocidental para acionar o cetro de Rá e localizar a Arca da Aliança.

Expropriada do solo egípcio, porém, ela retorna ao desaparecimento ao ser guardada em uma caixa, como um objeto qualquer, no imenso depósito de segredos militares do governo norte-americano, o que revela a assimetria de poderes entre o Ocidente e o Oriente. São os ocidentais – Hitler, Belloq, Indiana Jones e o governo norte-americano – que disputam a guarda e definem o destino da peça através de suas ações. Ao longo do filme ver-se-á que mesmo sendo o Egito o território transmutado em suposto detentor histórico da peça, não é concedida aos seus habitantes chance alguma de manter o artefato consigo. Tal como ocorrera com o ídolo de ouro, expropriado do seu templo histórico na América do Sul com a colaboração de nativos (que são considerados traidores

por tentarem tomar a peça para si), os egípcios são tratados ao longo da aventura ou como vilões, tão anônimos quanto passivos, que auxiliam sem questionamento os nazistas ou Belloq ou, como no caso de Sallah (John Rhys Davies), fiéis escudeiros do herói que o ajudam resignadamente, sem se importarem em ver o objeto sagrado ser retirado de seu local histórico. Todos possuem um motivo para querer retirar a Arca do solo egípcio: Hitler e seus seguidores, para usarem seu poder divino na conquista do mundo; o governo norte-americano, por temer seu uso por Hitler; Belloq, por estar embevecido com seu próprio saber arqueológico, deixando-se seduzir pelas propriedades mágicas da Arca; e, por fim, Indiana Jones, por querer levá-la a um museu, local onde a seus olhos ela será adorada da maneira correta, através da razão. Quanto aos egípcios ou quaisquer outros não-ocidentais, estranhamente são destituídos de desejos de poder ou da compreensão do real valor histórico dos objetos, abdicando da peça sem maiores questionamentos.

A luta contra os nazistas em prol da segurança de objetos sagrados também é o assunto principal de *Indiana Jones e a última cruzada*, terceiro filme da série. A busca, dessa vez, é por nada menos que o Santo Graal. O filme se apropria da mística do objeto, atendo-se apenas à sua condição mais simples de cálice da Última Ceia.¹³⁵ O protagonista é procurado por Walter Donovan (Julian Glover), um milionário excêntrico que gasta fortunas em buscas arqueológicas por peças antigas. Ele mostra um pedaço de uma tábua de arenito, desenterrada em Ancara e escrita em latim antigo e fala a respeito de uma lenda sobre três cavaleiros medievais franceses da primeira cruzada que teriam encontrado e escondido o Graal, deixando duas pistas para quem quisesse encontrá-lo. Por fim, informa

¹³⁵ Segundo a lenda, José de Arimatéia teria recolhido o sangue de Jesus Cristo no cálice usado por Ele na Última Ceia, no momento da crucificação em que recebera o golpe fatal dado pelo soldado romano Longinus com uma lança. Embora a Igreja Católica apresente o cálice como uma relíquia já recuperada, há controvérsias sobre sua veracidade: são muitas as tramas que fazem associações do Graal com os Cavaleiros da Távola Redonda e o Reinado de Artur; outras relacionam as Cruzadas com a busca pelo cálice sagrado; há também teorias que defendem que o Graal, na verdade, significaria Sangreal, isto é, Sangue Real, designando a ascendência da dinastia Merovíngia de Jesus; por fim, há aquelas que dizem que o cálice na verdade seria uma representação do corpo de Maria Madalena, que teria se casado com Jesus e conduzido a nova religião após Sua morte. Ver, dentre outros: Ralls, 2004 [2003]; Barber, 2007 [2005]; Joseph & Beaudoin, 2007.

que o líder da expedição por ele financiada era o também arqueólogo Henry Jones (Sean Connery), pai de Indiana Jones,¹³⁶ que desapareceu, assim como seu caderno de anotações com dados da busca.

Motivado pelo desaparecimento do pai e por seu desejo pessoal de sempre expor ao grande público relíquias religiosas perdidas, Indiana Jones aceita o desafio de ir atrás do Graal, tendo como parceira a Dra. Elsa Schneider (Alison Doody), pesquisadora austríaca que trabalhava com Henry Jones antes de seu desaparecimento. A busca se apresenta como uma clássica caça ao tesouro. Apesar de não haver mapas, tem-se o caderno de pesquisas de Henry Jones no qual há pistas como as descrições de acidentes geográficos do lugar onde repousa o Graal e informações que podem levar a seu paradeiro. Mais tarde, o herói descobrirá que o Graal é relíquia religiosa novamente escondida no Oriente, em Iskenderum, capital da República de Hatay (parte da atual Turquia); que novamente os nazistas procuram o mesmo objeto religioso; e que uma seita árabe, a Irmandade da Espada Cruciforme, visa a proteger o segredo do Graal custe o que custar. À exceção de Kazim (Kevork Malikyam), membro da Irmandade que não hesita em tentar matar Indiana Jones ou alemães para proteger o Graal, os personagens orientais novamente são coadjuvantes ou meros figurantes que não se envolvem ativamente na busca pelo objeto nem se importam com a varredura de seu território, motivada por maldade, vaidade ou fé na ciência.

No contexto dessa passividade oriental, há uma cena particularmente contundente: Donovan e os nazistas vão ao encontro do chefe de estado da República de Hatay, visando a conceder uma “compensação” pela retirada do Graal de seu território. Assim, os nazistas mostram-lhe um baú cheio de peças de ouro e jóias, que são completamente ignoradas pelo líder local, pois ele se interessa, na verdade, pelo carro de luxo estacionado no pátio de seu palácio, dizendo com desenvoltura: “Rolls Royce Phantom II, com 4.3 litros, trinta cavalos

¹³⁶ É de fato digno de nota que o papel do pai de Indiana Jones tenha sido dado ao mais consagrado ator que tenha interpretado o agente secreto 007, outro representante cinematográfico do poder imperial do Ocidente em suas aventuras ao redor do mundo.

de força, motor de seis cilindradas e um carburador Stromberg. Vai de zero a cem quilômetros em apenas 12.5 segundos. Eu inclusive gosto da cor”. Donovan prontamente entende a insinuação e lhe entrega as chaves do carro. O líder é apresentado à audiência, portanto, em um ato explícito de corrupção passiva: ao invés de usar do poder político de seu cargo para negociar diplomaticamente a retirada de um objeto de história milenar de seu território (mesmo que sua importância mística possa estar mais evidente somente no Ocidente), deixa-se facilmente seduzir pelas maravilhas tecnológicas do automóvel ocidental, potencializadas na ostentação inerente a um Rolls Royce, o que compra seu silêncio.

Em *Indiana Jones e o templo da perdição* saem de cena o contexto político da expansão nazista na década de trinta e as relíquias de valor simbólico para os cristãos. A ação se passa um ano antes de *Os caçadores da arca perdida*, isto é, em 1935, e é considerado pelos seus próprios realizadores como o mais sombrio e singular de toda a série.¹³⁷ O herói dessa vez vai para a Índia e nessa zona de contato expõe-se diretamente ao espaço e à cultura locais. Apropriando-se de histórias sobre os deuses hindus, o filme apresenta Sivalinga, uma pedra de poderes mágicos ligada a Shiva,¹³⁸ que é usada como proteção por uma aldeia. Ela teria sido roubada pela seita formada pelos “tugues” e, como consequência, “as plantações foram engolidas pela terra e os animais viraram pó”, explica o xamã da aldeia (D. R. Nanayakkara) a Indiana Jones. Ele acrescenta que os tugues também roubaram as crianças, levando-as ao Palácio Pankot, e que o roubo das crianças e da pedra, cuja ausência na aldeia traz a degradação do meio físico, teria sido uma vingança pelo fato de os aldeões

¹³⁷ Segundo Spielberg, em *Desenvolvendo a trilogia*, o filme enfrentou problemas para conseguir uma classificação etária mais branda e sofreu críticas da imprensa por ser inapropriado para crianças,

¹³⁸ Shiva é uma das entidades da trindade divina do hinduísmo, a *Trimurti*, que além dele incluem Brahma e Vishnu. Cada um destes deuses representa um dos aspectos primários de Brahman, o divino absoluto: Brahma é a força criadora, Vishnu é a força conservadora e Shiva a força destruidora ou transformadora.

terem se recusado a adorar o deus maligno Kali.¹³⁹ Por terem literalmente caído dos céus, os aldeões interpretam que Indiana Jones, Willie e Shorty são enviados de Shiva para recuperar a pedra da boa sorte, o que devolveria a harmonia ao espaço da aldeia. Comovido com o infortúnio de seus anfitriões amáveis, Indiana Jones é tomado por piedade ocidental e aceita o desafio de recuperar a pedra das mãos dos adoradores de Kali.

Convém esclarecer que os tuges são parte de uma controversa história do Imperialismo Britânico na Índia. O termo “tuge”, apesar de não dizer respeito a uma religião, designa ao mesmo tempo um sistema histórico de práticas de cunho religioso (atos sacralizados, crenças, superstições), o nômade que as pratica e o conjunto de praticantes. Durante o século XIX, foram registrados na Índia quantidades expressivas de roubos seguidos de estrangulamentos, perfuração de olhos e esquartejamento das vítimas, que segundo van Woerkens (2002 [1995]) foram atribuídos aos tuges através de uma carta anônima enviada ao *Calcutta Literary Gazette*, de 3 de outubro de 1830. Os crimes seriam parte, dizia a denúncia, da adoração à deusa Kali pelos tuges (ver Figura 297), que entenderiam os assassinatos como uma manifestação do sagrado. Apesar dos ataques nunca terem se dirigido aos ingleses – também nunca o foram às mulheres –, a administração colonial instaurou uma campanha maciça de caça aos tuges, criando o *Thuggee Department* e a *Anti-Thug Campaign*. Como os ataques eram feitos em locais distantes da origem dos assassinos e das vítimas e nunca possuíam testemunhas, a identificação de tuges, que não possuíam nenhuma marca distintiva na aparência, como vestes ou adereços específicos, era sempre feita a partir da confissão do criminoso que, por sua vez, era obrigado a acusar outros tuges. O simples depoimento já era considerado uma prova e, como os detidos e executados (o governo colonial estrangulou centenas de estranguladores)

¹³⁹ Kali significa literalmente “a negra”, em sânscrito, e possui uma história complexa no hinduísmo. Esposa de Shiva, é ao mesmo tempo a deusa da destruição, da morte e da sexualidade. Sua figura foi demonizada no século XIX durante o domínio colonial inglês por conta dos tuges, que praticavam roubos e estrangulamentos em adoração à divindade.

eram das mais diversas regiões, religiões, classes e castas, unidos apenas pela devoção a Kali e pelo ato do estrangulamento, instaurou-se a suspeita de que qualquer indiano seria um togue em potencial. Ao mesmo tempo, foram criados argumentos coloniais sobre hereditariedade: os tuges seriam criminosos desde o nascimento.



Figura 297. O desenho do acervo da British Library, de autor e data desconhecidos, mostra um grupo de tuges retirando os olhos de suas vítimas.

Autores como van Woerkens (*op.cit.*), Roy (1998) e Lloyd (2006) relativizam o discurso colonial uníssono produzido nos escritos oficiais, legais e nos romances da época. Por um lado, os acusados, diante de um tribunal que sabia exatamente o que queria ouvir e na certeza da sua condenação – nenhum acusado foi absolvido –, tinham na profusão de informações a chance de valorizar seus depoimentos e suas figuras; por outro lado, a demonização e crença na proliferação generalizada dos tuges pelo território indiano, como

representação e discurso, convertia-se em um potente instrumento de justificativa para a intervenção e controle britânicos, incluindo a erradicação de práticas religiosas. E, se nos documentos oficiais aparentemente os tugues eram ao mesmo tempo invisíveis e estavam por toda parte, é possível que, tal como foram descritos, estivessem apenas no imaginário colonial.

Portanto, *O templo da perdição* apropria-se de um discurso colonial britânico para apresentar estereotipicamente as divindades hindus, convertendo Indiana Jones em um aliado dos britânicos na luta pela extirpação do que ainda resta das práticas tugues, concentradas clandestinamente em Pankot. No estereotípico jantar escatológico oferecido a ele e seus companheiros no palácio (ver Figuras 298 a 306), estão presentes o Marajá de Pankot, Zalim Singh (Raj Singh), que é apenas uma criança; o Primeiro Ministro, Chattar Lal (Roshan Seth); e o Capitão Blumburt (Phillip Stone), comandante de tropas britânicas. Os diálogos travados entre os personagens são exemplares no que diz respeito aos poderes políticos literalmente postos à mesa:

Chattar Lal: “O Capitão Blumburt e suas tropas estão fazendo uma batida de inspeção de rotina. Os britânicos acham interessante nos inspecionar quando bem lhes convêm”.

Capitão Blumburt: “Eu espero que isso não esteja sendo tão inconveniente, senhor”.

Chattar Lal: “Os britânicos se preocupam tanto com seu Império, que nós nos sentimos como crianças bem cuidadas”.

E um pouco depois:

Indiana Jones: “Se não me falha a memória, essa região foi o centro da atividade dos tugues”.

Chattar Lal: “Dr. Jones, o senhor sabe muito bem que a seita dos tugues já desapareceu há mais de um século”.

Capitão Blumburt: “É claro, os tugues eram uma obscenidade, veneravam Kali com sacrifícios humanos. O exército britânico acabou com tudo”.

Indiana Jones: “Pode ser, mas eu acho que as histórias dos tugues custam a morrer”.

Chattar Lal: “Não existe nenhuma história”.

O diálogo continua tenso, sendo interrompido pelo pequeno Marajá, até então alheio à conversa:

Marajá: “Eu já ouvi as terríveis histórias do culto dos tugues. Eu achava que essas histórias eram contadas para assustar as crianças. Depois fiquei sabendo que o culto dos tugues era real e que tinha feito muitas coisas horríveis. Eu tenho vergonha das coisas que aconteceram aqui há muitos anos atrás, e saibam que isso nunca acontecerá de novo em meu reinado”.

Mais tarde, porém, Indiana Jones e seus amigos descobrem uma passagem secreta que leva aos subterrâneos do palácio, onde travam contato com um ritual macabro dos tugues, em adoração a Kali. A cerimônia tem como principal atração sacrifícios humanos cruéis que utilizam de forma mágica Sivalinga e mais duas pedras de Sankara. O filme transmuta, assim, toda a complexa geografia do sistema de práticas dos tugues para o templo sinistro, com carrancas, esqueletos, corpos mutilados e um poço repleto de lava fumegante. A audiência é apresentada, neste momento, ao assustador e sanguinário sacerdote togue Mola Ram (Amrish Puri), que através da adoração a Kali domina uma multidão de fé ardorosa e que, ao invés de estrangular vítimas, arranca o coração de um homem vivo: o órgão continua a pulsar em suas mãos e a vítima, ainda consciente, é atirada na lava, fazendo o órgão arder em chamas (ver Figuras 307 a 327). Mais tarde, a exemplo do que acontecera com Ann Darrow/ Dwan, os nativos se interessam pela beleza feminina ocidental e loura, capturando Willie para ser oferecida em adoração a Kali (ver Figuras 328 a 330). O diálogo entre *O templo da perdição* e *King Kong* fornece dados para o reconhecimento de um discurso recorrente: ao que parece, a mulher ocidental desperta sedução inevitável nos orientais, o que potencializa seu risco de infortúnio.



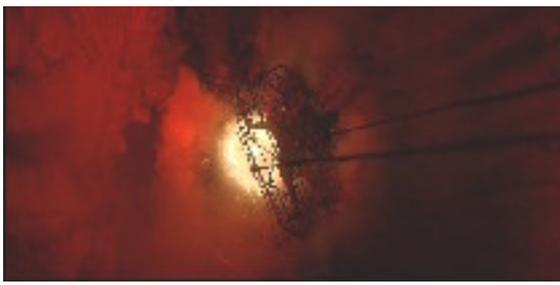
Figuras 298 a 306. No Palácio Pankot, de *Indiana Jones e o templo da perdição*, um jantar serve cobras, enguias, besouros, olhos em uma sopa e cérebro de macacos gelados, para asco e estarrecimento de Willie.



Figura 307. À esquerda: Indiana Jones e seus amigos, como fizeram os ocidentais de *King Kong*, escondem-se para observar um ritual exótico do Oriente Distante.



Figuras 308 a 315. Imagens do ritual dos tugues, em *Indiana Jones e o templo da perdição*.



Figuras 316 a 327. Imagens do ritual dos tugues, em *Indiana Jones e o templo da perdição*.



Figuras 328 a 330. A beleza ocidental de Willie, do mesmo padrão caucasiano de Ann Darrow e Dwan, também não passa despercebida no Oriente. Os tугues de *O templo da perdição* também capturam a loura para oferecê-la em sacrifício a seu deus.

O filme aponta que os dois únicos chefes de Estado da Índia apresentados à audiência – o Marajá e seu Primeiro Ministro – são fiéis servos de Mola Ram: eles teriam tomado “o sangue de Kali”, bebida que os coloca em transe permanente de adoração e conseqüente subserviência ao sacerdote tугue. Desse modo, *O templo da perdição* desmantela a possibilidade de exercício político em Pankot e, por analogia, da Índia, apresentando o Estado não-laico e não-cristão, tão comum aos governos do Oriente, como um desvio calcado pelo atraso e, sobretudo, a serviço de propósitos duvidosos que ameaçam a hegemonia do Ocidente. Pois, contrapondo-se ao discurso histórico representado pelo Capitão Blumburt, Mola Ram deixa claro que representa uma forma de fé do Oriente que possui desdobramentos políticos: “os britânicos serão massacrados na Índia, então aniquilaremos os muçulmanos; em seguida, o deus hebreu cairá e então o deus cristão será esmagado e esquecido”, ele diz, e por isso deve ser severamente combatido.

O templo da perdição apresenta em si mesmo uma oposição que é a base de construção de seu discurso sobre o espaço e o Outro: se possui um roteiro fortemente orientalista, assim o é através da apresentação do discurso “ocidentalista” do inimigo Mola Ram. Entretanto, na invenção do Oriente, a inclusão desse discurso orientalista tem como porta-voz um personagem estereotípico, de pouca ou nenhuma credibilidade. Dando contornos vilanescos ao hinduísmo e aos chefes de Estado e removendo qualquer legítima expressão de repúdio ao Ocidente e seus atos, o filme transforma as vítimas nos culpados de seu próprio infortúnio, tornando natural e até mesmo humanitária a presença e intervenção norte-americana e européia. Ao final, o herói triunfará a partir da colaboração do exército britânico, realizando juntos um novo ato de execução dos malvados tuguês.

É importante ressaltar, também, que *O templo da perdição* apresenta muitas crianças orientais – as da aldeia, o Marajá e Shorty –, parecendo recuperar a histórica relação com os nativos no período colonial: ignorando o auxílio constante prestado aos colonizadores a partir de conhecimentos específicos, os nativos, quando não tratados como selvagens, eram entendidos como crianças cuja custódia ocidental era inevitável, já que não eram considerados capazes de exercer qualquer ato decisório sobre si mesmos. Tal representação mostra-se de forma clara através do personagem Shorty, o garoto que tem Indiana Jones como melhor amigo, mesmo que sequer seja chamado por ele por seu nome real – a audiência também nunca é informada a esse respeito. Na floresta da Índia, um diálogo entre Willie e Indy é revelador:

Willie: “Onde você achou seu pequeno guarda-costas [Shorty]?”

Indiana Jones: “Não o achei. Eu o peguei.”

Willie: “O quê?”

Indiana Jones: “A família dele foi morta quando os japoneses bombardearam Xangai. Ele vivia nas ruas desde os quatro anos. Eu o peguei tentando bater minha carteira. E deu no que deu...”

Mais do que o erro histórico – o filme se passa em 1935 e o bombardeio japonês a Xangai só ocorreu em 1937 – o que chama a atenção no diálogo entre os ocidentais é o fato de Indiana Jones descrever sua relação com o garoto de modo próximo à captura e domesticação de um animal. Ao realizar a infração de tentar roubar sua carteira, o protagonista tomou Shorty das ruas e realizou a ação domesticadora de convertê-lo de ladrão a auxiliar de herói. A custódia do arqueólogo sobre o garoto é apresentada de forma semelhante, portanto, a sua intervenção sobre os meios geográficos que percorre no Oriente, pois é a partir dela que se consegue transformações positivas. Por outro lado, não há chance para que Shorty conte a versão de sua própria história de vida: a pergunta de Willie é dirigida diretamente ao protagonista, não ao garoto, e Indiana Jones também não dá espaço para que Shorty fale de si e de como se conheceram.

De uma forma mais indireta, a mesma necessidade de custódia do oriental é apresentada também através do transe do Marajá e de outras crianças em Pankot. Sem decisão e personalidade por conta dos feitiços tuguês, o Marajá precisa da intervenção de Indiana Jones e seus amigos para restabelecer seu poder. O herói descobre que Pankot tem mais um nível subterrâneo (ver Figura 331) onde, em uma clara alusão a *Metrópolis*, crianças trabalham como escravas (ver Figura 332), minerando o solo a procura das outras pedras de Sankara – elas teriam sido perdidas durante uma invasão inglesa ao palácio, no século XIX. Ao invés de tentarem uma ação coletiva, as crianças preferem rezar para Shiva matá-los, livrando-os do castigo de Kali. Desse modo, necessitam da ajuda de Indiana Jones para libertá-las e lhes devolver à aldeia, junto com a pedra mágica que traz de volta ao meio físico sua condição harmoniosa (ver Figura 333 a 334). Os nativos nada fizeram para obter seu objeto de volta, são passivos diante de um governo ontologicamente corrupto e maléfico, depositando a esperança da salvação na intervenção ocidental que neste caso é entendida, e nunca negada, como a intervenção divina (de Shiva).

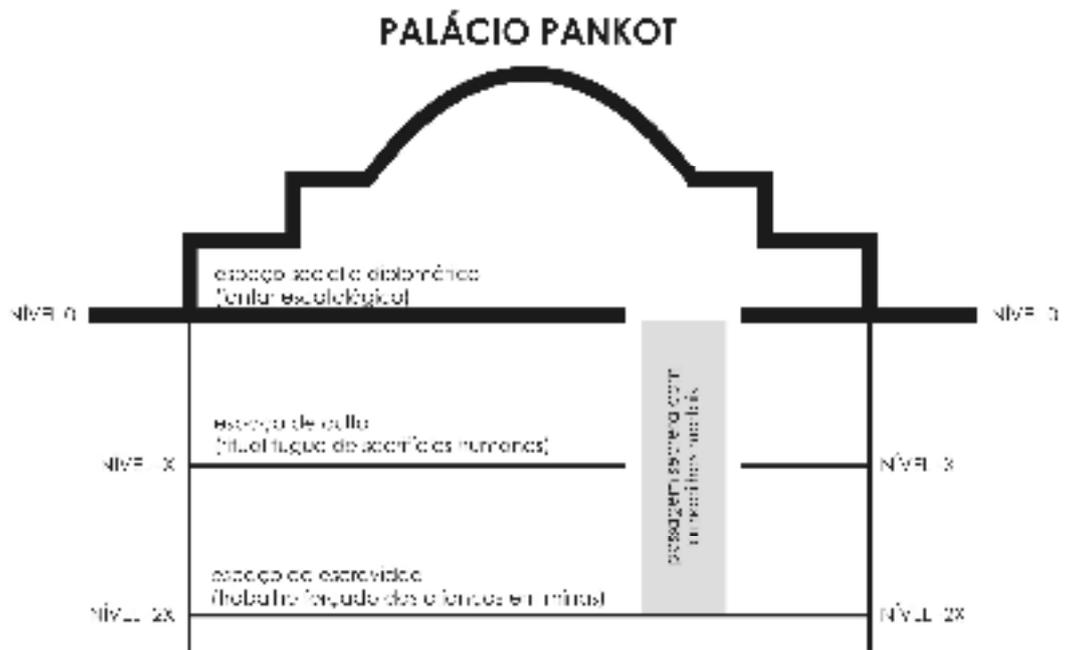


Figura 331. O esquema acima apresenta a clara setorização de espaços de Pankot, apresentada em *Indiana Jones e o templo da perdição*. Os subterrâneos escondem magia negra e exploração infantil.



Figura 332. No último nível subterrâneo de Pankot esconde-se uma mina onde as crianças raptadas trabalham forçadamente e sob transe.



Figuras 333 e 334. A intervenção ocidental traduzida pela ação de Indiana Jones transforma o meio físico e sua paisagem: no início de *Indiana Jones e o templo da perdição*, a pequena aldeia indiana está completamente degradada (no alto). Recuperada a pedra mágica pelo herói, o meio se recompõe.

“Eu a deixei vir comigo, então por que você não fecha essa boca?”:¹⁴⁰ Indiana Jones entre espaços masculinos e femininos.

Em *Desenvolvendo a trilogia*, Kate Capshaw fala sobre Willie Scott, de *O templo da perdição*. A personagem, segundo ela, teria gerado críticas sobre a representação da mulher:

“aqui estou eu: fiz faculdade, mestrado, metade do meu doutorado, sou uma mãe solteira... Sou uma mulher moderna, vivo uma vida de uma feminista!

¹⁴⁰ De Indiana Jones para Willie Scott, em *Indiana Jones e o templo da perdição*.

E se eu não sou atacada, sou definitivamente repreendida por ter criado esta mulher que era estereotipicamente não-feminista, com suas unhas, queixas, reclamações e gritos. Mas eu não poderia ter me divertido mais fazendo isso. Eu apenas dizia: ‘estamos fazendo um filme de aventuras, estamos contando uma história exagerada’”.

Os filmes de Indiana Jones seguem as prerrogativas do gênero de ação, tradicionalmente feito para agradar rapazes, têm dois homens como idealizadores (o produtor George Lucas e o diretor Steven Spielberg) e um herói viril como protagonista, cuja missão é derrotar homens traiçoeiros e perversos (Satipo, Rene Belloq, Lao Che, Chattar Lal, Mola Ram, Walter Donovan e o próprio Adolf Hitler), com a colaboração de outros homens (Marcus Brody, Sallah, Shorty, Henry Jones), durante uma busca por objetos que estão ligados a profetas, cavaleiros, ou divindades masculinas (a Arca da Aliança, de Moisés; o cetro de Rá; as pedras entregues por Shiva a Sankara; o cálice de Jesus guardado por anos por três cavaleiros franceses; até mesmo Kali é convertida de deusa a deus). No universo tão masculino dessa “história exagerada”, não causa espanto que a participação feminina seja pequena e passiva, mas Willie Scott, de fato, se comparada com Marion Ravenwood, de *Os caçadores da arca perdida*, e Elsa Schneider, de *A última cruzada*, é a mais estereotípica das três personagens da trilogia.

Já no início de *O templo da perdição*, o herói toma Willie Scott como refém, ameaçando-a com uma faca. Nesse momento de extrema tensão, ela só tem duas preocupações: pegar para si o imenso diamante que faz parte da negociação com Lao Che e que seu vistoso vestido vermelho não seja rasgado. Indiana Jones retira a cantora do Clube Obi Wan à força, já que ela escondeu o antídoto entre os seios. No automóvel dirigido por Shorty e perseguido por Lao Che, ela deixa cair no chão o revólver do herói, dizendo aos berros que ele queimou seus dedos e quebrou uma das suas unhas. Apesar das reclamações, dos gritos incessantes e mesmo depois de já ter bebido o antídoto que ela

guardara, o herói põe Willie no avião que os levaria para a América, contra a vontade da cantora.

Ao despencarem na Índia, configuram-se contrastes entre Willie e Indiana Jones no que diz respeito à maneira como interagem na zona de contato. Ao contrário da desenvoltura do herói, que virilmente vence os obstáculos da natureza e, na aldeia que os abriga, mostra conhecimento sobre os costumes e religiões, Willie não se adéqua nem ao meio social nem ao meio físico, sendo o permanente elemento cômico da narrativa: se recusa a comer o que as aldeãs lhe oferecem, sendo severamente repreendida por Indiana Jones e Shorty; desconhece os deuses da cultura hindu; confunde temíveis morcegos vampiros gigantes com pássaros; e, por fim, no caminho para o palácio Pankot, não consegue montar um elefante, sob os olhos incrédulos dos aldeões, e passa perfume francês no animal, que a joga num rio. Sob os risos de Shorty, ela diz indignada: “Eu era feliz em Xangai. **Tinha uma casinha com jardim!** Meus amigos eram ricos! Íamos a festas de limusine o tempo todo! Detesto ficar fora disso!”. À noite, ela tenta construir justamente um **espaço doméstico** no acampamento improvisado na floresta, lavando e dependurando suas roupas enquanto Indy e Shorty jogam pôquer, claramente estabelecendo uma delimitação virtual entre um espaço social masculino e um outro de serviço e feminino. Ali, Willie é atacada por um morcego, um macaco, uma coruja, um lagarto e uma cobra (ver Figuras 335 a 339). Ela grita sem parar, mas nenhum dos rapazes, concentrados no jogo, fazem menção de socorrê-la:

Willie: “Esse lugar está cheio de coisas vivas!”

Indiana Jones: “É por isso que ele é chamado de **selva**, querida...”



Figuras 335 a 339. Willie e sua inaptidão para a selva de “coisas vivas” (imagens de *Indiana Jones e o templo da perdição*).

A cena é absolutamente sintética, pois *O templo da perdição* claramente delimita como único espaço feminino possível a tal “casinha com jardim”, isto é, o espaço do lar. A selva é espaço dos homens e é por isso que Willie é subjugada pelo meio geográfico. Tampouco os espaços da aventura no palácio, com suas refeições nauseantes e o templo macabro de seus subterrâneos, são adequados à condição feminina – Willie desmaia durante o jantar indigesto e acaba sendo capturada para ser oferecida em sacrifício a Kali, no templo. Em outras palavras, *O templo da perdição* contém um discurso que defende, do mesmo modo que *King Kong*, a negação da zona de contato para as mulheres, encerrando-as no espaço do lar.

Nesse sentido, é preciso ressaltar que as nativas também têm pouco espaço na ação – aparecem, ou como as mães chorosas que coletam ervas e servem as refeições na aldeia degradada, ou como dançarinas do ventre que são o pano de fundo na cena do jantar em Pankot (ver Figuras 340 a 342), em que à exceção da própria Willie, não há à mesa presença feminina; tampouco elas fazem parte da homogênea massa de espectadores durante os rituais dos tugues.



Figuras 340 a 342. Mulheres da Índia: servir, dançar e coletar (imagens de *Indiana Jones e o templo da perdição*).

Sem alternativas, resta a Willie utilizar sua condição feminina como instrumento para ascensão meramente financeira: ela era a concubina de Lao Che e ao chegar ao palácio quer logo saber se o marajá é casado, decepcionando-se ao descobrir que ele é na verdade uma criança. Seu corpo é seu único valor, ao mesmo tempo comercial e simbólico, e ela se irrita por Indiana Jones demorar tanto a admitir que queira possuí-lo. Ao final do filme, porém, diante do discurso da cantora sobre querer voltar para casa custe o que custar, ele a laça com seu chicote, tomando com contundência aquele corpo como um território já

conquistado e demonstrando de forma pouco sutil a total falta de possibilidade de mobilidade da cantora.

Já Marion Ravenwood (Karen Allen), a personagem feminina de *Os caçadores da arca perdida*, é apresentada à audiência em um espaço simbolicamente masculino, um bar no Nepal repleto de homens. Usando cabelos presos, vestindo botas, calça e camisa surrados e bem masculinos, ela é a proprietária do local onde bebe vodka com desenvoltura junto aos homens rústicos e sujos. Mas a chegada de Indiana Jones, um amor da juventude, a esse seu ambiente já familiar devolve-lhe a feminilidade passiva e dependente da ajuda masculina. Logo ela se torna uma mocinha indefesa prestes a ser torturada por nazistas em busca de uma parte do cetro de Rá que está em seu poder, sendo necessária a intervenção de Indiana Jones para salvá-la. Gradativamente lhe são impostos pela narrativa atributos femininos, explicitamente ligados ao espaço do lar. Se no Cairo, em uma luta no mercado egípcio, ela já se defendera utilizando uma frigideira como arma contra seu agressor, ela também é obrigada a usar roupas oferecidas por Belloq, o vilão que a assedia: um vestido e sapatos de salto brancos que a deixam parecendo uma noiva. Ela tenta seduzi-lo e embebedá-lo com vodka, e atacá-lo com um esdrúxulo talher de prata, mas como já está bem longe da masculinidade auto-imposta, que era sua estratégia de sobrevivência no Nepal, fica bêbada bem antes do vilão, não conseguindo fugir (ver Figuras 343 a 345).



Figuras 343 a 345. Enxoval? Marion Ravenwood e os objetos da feminilidade e do espaço do lar: frigideira, vestido branco e talher de prata.

Quanto a Elsa, de *A última cruzada*, causa espanto ao protagonista saber que Schneider, o cientista que era parceiro de seu pai na busca do Graal, é na verdade uma jovem e bela mulher. Imediatamente, ele passa a querer seduzi-la, conseguindo o feito facilmente. Mas a cientista, uma mulher inteligente, culta, bonita e de sexualidade ativa se revela como uma traidora, uma aliada dos nazistas que quer tomar o Graal para si. Desse modo, o universo de Indiana Jones demonstra que uma mulher que detém um conhecimento científico tão alto quanto o do protagonista e se distancia do espaço doméstico para ir, com desenvoltura, aos espaços de aventura tem, na verdade, um desvio de caráter. E, se é o amor a Indiana Jones que a faz enganar Donovan, fazendo com que ele beba a água de um falso Graal, causando por isso sua morte, tal redenção não é suficiente para que a narrativa também não lhe impute a morte, ao final do filme.

MAPAS-MÚNDI: CONSIDERAÇÕES SOBRE KING KONG E INDIANA JONES

Ao se tomar como exemplo de personagem geográfico o emblemático Indiana Jones, pode-se notar com alguma facilidade que, se os espaços por ele desbravados para encontrar objetos sagrados em sua trilogia de filmes estão localizados na América do Sul, Egito, Turquia, Nepal, China e Índia, o “herói” carrega na verdade consigo o peso do Ocidente, este espaço que em termos simbólicos tem localização bastante difusa. Dotado de um chapéu de caçador e de um chicote que usa para atacar inimigos e até mesmo laçar mulheres que deseja, o arqueólogo Indiana Jones estabelece com os habitantes dos lugares que percorre um relacionamento que os infantiliza, demoniza ou fragiliza, destituindo-os de poder, naturalizando o domínio ocidental e vilanizando as próprias vítimas.

Ignorando a precisão cartográfica, o mapa-múndi desenhado pela trilogia do personagem apresenta esses lugares como parte de um mesmo Oriente distante, permeável ao Ocidental, que precisa dele para exercer seu poder. O Ocidente é reduzido aos Estados Unidos e à Europa (representada pela bela Veneza, pela costa portuguesa e por Salzburgo), associação em favor do eurocentrismo. A Alemanha Nazista, por sua vez, diante de seu passado sombrio e tantas vezes representado pelo próprio cinema, é tratada como um desvio dos projetos eurocêntricos, sendo por isso apresentada em constante associação com a perversidade e a corrupção do Oriente (ver Figura 346).

O espaço do Outro é tratado como estranho e atrasado – as paisagens naturais são deslumbrantemente exóticas e reduzidas a selvas e desertos estereotípicos, e as poucas paisagens urbanas que podem ser vistas possuem morfologia e tipologia confusas (como a Xangai repleta de néon, no início de *O templo da perdição*) e abrigam pobreza aguda (como o Cairo, de *Os caçadores da arca perdida*). Os gêneros de vida de cada um dos locais percorridos por Indiana são tratados a partir de um repertório imagético-estereotípico, em que culturas religiosas seculares são destituídas de contexto e tratadas como demoníacas, o que se revela através das assustadoras estátuas de Anúbis ou mais claramente nos rituais dos tugues. Tal

espaço tão exótico e atrasado é facilmente conquistado pelo *self* ocidental masculino, heterossexual, viril, aventureiro e racional, representado por Indiana Jones. Desse modo, os artefatos da cultura local são apresentados como necessariamente relíquias arqueológicas a terem seu destino definido pelos ocidentais; e a apatia dos nativos em relação a seus comandantes e sacerdotes é compensada pela bravura do protagonista, que realiza por eles as revoluções sociais necessárias. Em outras palavras, ao trazer consigo o simbolismo do espaço espacialmente difuso, mas ideologicamente potente do Ocidente, Indiana Jones naturaliza a hierarquização entre Ocidente e Oriente, Primeiro e Terceiro Mundo, metrópole e colônia, não havendo chance alguma de transformação.

O “MAPA-MÚNDI” DE INDIANA JONES

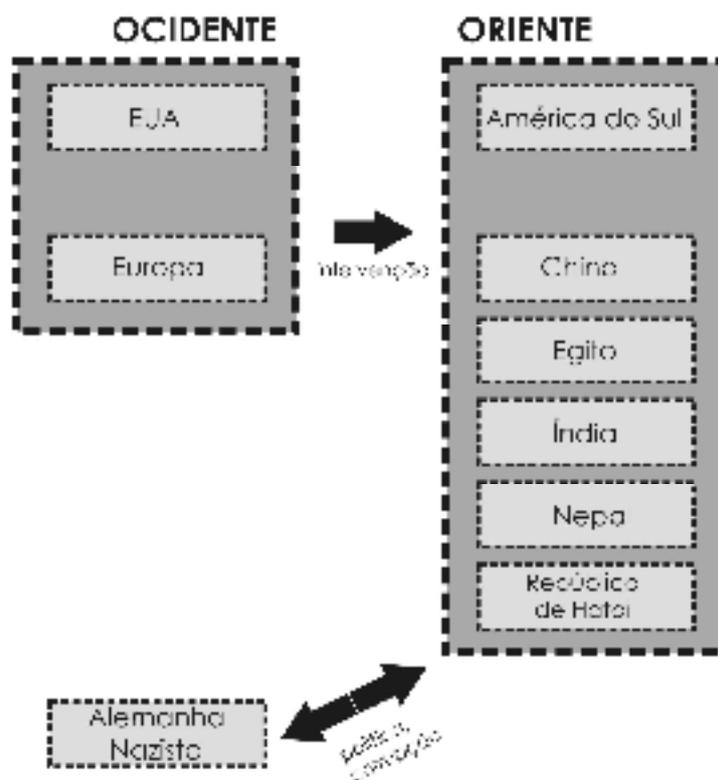


Figura 346. O esquema acima sintetiza a clara contraposição entre Ocidente e Oriente, representada na trilogia de Indiana Jones. A América do Sul, ignorando a cartografia oficial, tem lugar no Oriente, junto a países da Ásia e da África. A Europa e os EUA compõem o Ocidente. A Alemanha Nazista, por sua vez, parece ser um espaço meio que fora do mapa, uma dissidência ocidental que se associa ao Oriente para dominar o mundo.

O “MAPA-MÚNDI” DE KING KONG

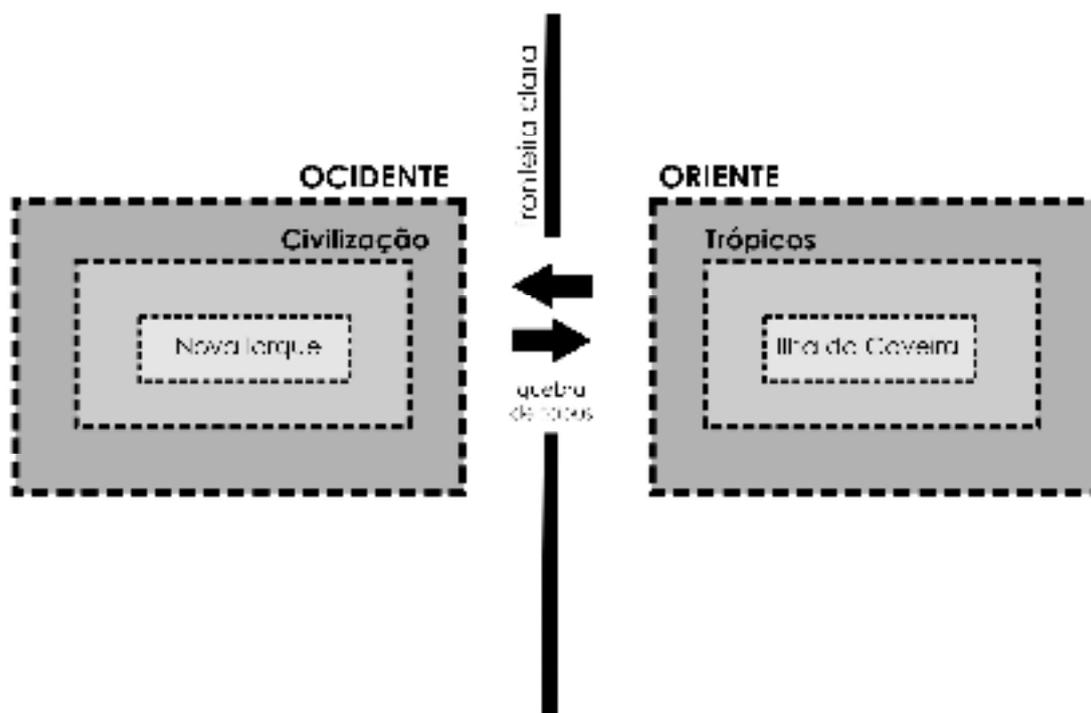


Figura 347. Acima, a mesma contraposição entre Ocidente e Oriente é a síntese do mundo em *King Kong*. No Ocidente, há apenas o espaço “civilizado” de uma cidade “real”, representada por Nova Iorque; do outro lado do mundo, no Oriente Distante, a tropical Ilha da Caveira. Entre as ilhas, o imenso mar que separa os espaços e tabus que não devem ser quebrados.

Já King Kong, personagem geográfico que já teve sua história contada três vezes pelo cinema, é uma representação ocidental daquilo que não é considerado parte do Ocidente (sua condição animalasca já é por si mesma reveladora). A Ilha da Caveira, espaço de domínio do gorila gigante indissociável de sua caracterização, traz elementos do repertório sobre o Oriente desconhecido (a impulsividade sexual, representada pela agressiva – e proibida – paixão do gorila pela loura deslumbrante), a África (população negra, magia negra) e os Trópicos (meio físico que, se pelas paisagens apresenta-se como esteticamente esplendoroso, ao mesmo tempo possui animais gigantes e repulsivos que tornam sua experiência cotidiana assustadora). Os três filmes estão divididos em duas partes – uma na Ilha da Caveira e a outra em Nova Iorque – que mostram paisagens diametralmente

opostas, em uma representação do atraso e desenvolvimento, barbárie e civilização, por isso mesmo inconciliáveis. Nesse sentido, um claro limite é estabelecido, a imensidão do mar, que separa mundos opostos (ver Figura 347).

Desta forma, o imperialismo cultural norte-americano, representado por Hollywood dentro e fora de *King Kong*, apropria-se do eurocentrismo, resgatando discursos dominantes sobre a incapacidade do nativo de “civilizar-se”. Ainda que claramente haja mudanças, provavelmente absorvidas da crítica feminista e pós-colonial nas versões de 1976 e 2005, os três *King Kong* apresentam o personagem-título como um ser inadaptável à civilização, representada pela metrópole Nova Iorque, justamente porque seu personagem-título representa tudo aquilo que não é – nem deve ser – ocidental e civilizado, pois é “primitivo” e incontrolável. Já em sua terra tropical, o Rei Kong é um tirano que oprime os seus súditos humanos e, neste sentido, sua selvageria irracional enquanto “governo” é tão nociva quanto a corrupção e o fanatismo religioso das sociedades locais apresentadas na trilogia de Indiana Jones. Como comumente ocorreu na história colonial, este líder da “tribo” é capturado, levado à metrópole e morto.

Take 5

ANACONDA E DR. ZAMORA: EXEMPLOS DO BRASIL

“Não é preciso dizer que uma civilização que deixa insatisfeito um número tão grande de seus participantes e os impulsiona à revolta, não tem nem merece a perspectiva de uma existência duradoura”.

Sigmund Freud, 1978 [1927], p. 93.

No capítulo anterior, fiz ampla análise de dois personagens geográficos marcantes, em sua estruturação, de uma zona de contato em terras estrangeiras. À exceção do *remake* setentista de John Guilhaermin para *King Kong*, destaca-se nos filmes deste personagem e nos filmes de Indiana Jones o fato das tramas localizarem-se na década de trinta, o que condiciona nossos olhares de espectadores do terceiro milênio a deslocarem-se para um período remoto. Entretanto, deve-se também levar em consideração que o *King Kong* original tinha sua trama localizada na sua contemporaneidade, isto é, foi de fato filmado na década de trinta que era o seu contexto narrativo. Por um lado, nas representações do passado de *Os caçadores da arca perdida*, *O templo da perdição*, *A última cruzada* e da versão de Peter Jackson para *King Kong*, deslocaram-se para o passado as situações de domínio imperial que, voluntária ou involuntariamente, os filmes representam. Isto, de certo modo, também desloca a possibilidade de avaliação crítica da platéia. Por outro lado, as versões de 1933 e 1976 para *King Kong* retratam, com ou sem conteúdo crítico, o domínio colonial sobre a *terrae incognitae* em situações que lhe eram absolutamente presentes – a exemplo do que os próprios Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack faziam em sua época, o filme original apresentou a ida ao espaço do Outro, para um autoritário registro imagético, visando a uma posterior exibição num Ocidente ávido por imagens exóticas; enquanto a versão da década de setenta representava de forma singular a corrida imperialista por petróleo que lhe era contemporânea. Em todos os casos, no passado ou no presente, há possibilidades para um claro mapeamento das práticas geo-historicamente reproduzidas que visam à dominação do Outro e seus espaços porque, em última instância, são justamente estas práticas que os filmes apresentam.

Mas, o que os filmes têm a dizer hoje, mesmo que involuntariamente, sobre as práticas neocoloniais que dentro ou fora da tela de cinema ainda se mantêm ativas? Como são as representações recentes que tratam da visita de euro-americanos em terras estrangeiras no presente?

Nesse sentido, mesmo que consideremos apenas obras audiovisuais muito recentes, inúmeros filmes chamam a atenção por conterem certo conteúdo que se poderia chamar “neocolonial”, ao exibirem tramas contemporâneas sobre a inserção de ocidentais em terras distantes que reativam discursos geo-históricos sobre as assimétricas trocas culturais em zonas de contato. Re(a)presentando as supostamente inerentes dificuldades de se vencer a hostilidade de meios físicos e o atraso de meios sociais do Outro, tais filmes são normalmente estruturados como filmes “de viagem” ou “expedição”, casos de *Anaconda*; *Seis dias, sete noites*,¹⁴¹ *A praia*; *Garota do Rio*, *A onda dos sonhos*,¹⁴² *Mergulho radical*,¹⁴³ *Turistas*; e *Viagem a Darjeeling*,¹⁴⁴ ou de “guerra”, “intervenção” ou “resgate” em terras alheias, como *A ssassinatos substitutos* ¹⁴⁵*Três reis*,¹⁴⁶ *Ben-vindo à selva*; *Lágrimas ao sol*,¹⁴⁷ *O reino*,¹⁴⁸ *Rambo IV*,¹⁴⁹ dentre inúmeros exemplos.

Presente nos dois tipos de filme, o Brasil de longa data é zona de contato para as assimétricas trocas culturais que o cinema apresenta, representa e efetiva. Neste capítulo, dois personagens geográficos que se relacionam com o espaço brasileiro serão analisados: *Anaconda*, personagem-título de filme de terror da década de noventa com ação transcorrida nos confins da Amazônia, e Dr. Zamora, o antagonista de *Turistas*, outro filme de terror que relata a hostilidade e violência contra estrangeiros em um Brasil deslocalizado. Apesar de serem de fato personagens com muito menor força simbólica e projeção cultural que as de Indiana Jones e King Kong, chamam a atenção por pelo menos três motivos: por um lado, são parte de filmes cujas narrativas se esmeram em apresentar

¹⁴¹ *Six days seven nights*, Ivan Reitman, EUA, 1998.

¹⁴² *Blue crush*, John Stockwell, EUA, 2002.

¹⁴³ *Into the blue*, John Stockwell, EUA, 2005.

¹⁴⁴ *The Darjeeling Limited*, Wes Anderson, EUA, 2007.

¹⁴⁵ *The replacement killers*, Antoine Fuqua, EUA, 1998.

¹⁴⁶ *Three Kings*, David O. Russel, EUA/Austrália, 1999.

¹⁴⁷ *Tears of the sun*, Antoine Fuqua, EUA, 2003.

¹⁴⁸ *The kingdom*, Peter Berg, EUA/Alemanha, 2007.

¹⁴⁹ *Rambo*, Sylvester Stallone, EUA/Alemanha, 2008.

conteúdos distópicos dissonantes em relação à imagem de paraíso tropical amplamente difundida do país, não à toa utilizando para isto o gênero de horror; por outro lado, por mais que se apresentem como representações, mesmo que descompromissadas, de um Brasil atual, ao mesmo tempo se relacionam a discursos de contextos geo-históricos mais amplos, sem relação intrínseca com o país, como tentarei mostrar; e, por fim, Anaconda e Dr. Zamora resgatam respectivamente a figura do monstro selvagem e do cientista, com seus conteúdos simbólicos específicos, o que permite à minha análise um diálogo com os personagens de King Kong e Indiana Jones.

ANACONDA



Figura 348. A sucuri, ou melhor, a Anaconda, é a cobra gigante assassina, temida e adorada por índios na Amazônia.

“Histórias de anacondas que comem gente são contadas há séculos pelas tribos da Amazônia, algumas delas dizendo venerar estas cobras gigantes. As anacondas estão dentre as mais ferozes – e enormes – criaturas do planeta, podendo chegar a até doze metros. São as únicas cobras que não se satisfazem em apenas engolir suas vítimas. Elas as regurgitam para matá-las e comê-las novamente”.

Com este sumário texto de abertura, *Anaconda* informa à audiência sobre os principais constituintes de sua trama de ação e horror: a localização geográfica é logo determinada; descrevem-se as assustadoras características do selvagem animal gigante que nós, nativos do Brasil, estamos mais habituados a chamar de sucuri (Ver Figura 348); e apresenta-se um gênero de vida “tradicional”, as “tribos da Amazônia”, fazendo-se menção a crendices que as associariam à cobra gigante.

Meio físico e meio social, portanto, são definidos em um território claramente delimitado que se exhibe, em sua primeira imagem, através do *establishing shot* do extenso Rio Amazonas e da densa floresta tropical. A paisagem surge acompanhada de uma suave música executada por flauta (que, apesar de parecer querer fazer referência à cultura local, mais se assemelha à folclórica música andina) e do som dos ruidosos e indistinguíveis animais da selva.

Pouco a pouco, a delicada flauta vai cedendo espaço a uma pomposa música de suspense que indica um perigo iminente. Dentro de uma chalana, um nativo de marcantes traços latinos está desesperado: tenta sofregamente pedir socorro pelo rádio, mas ninguém responde. Enjaulados na embarcação, macacos e papagaios mostram-se muito agitados, indicando que de fato há algo de muito ruim para acontecer. É quando o piso do barco começa a voar pelos ares: embaixo dele, na água, há algo muito grande e feroz do qual o nativo tenta fugir em pânico, mas não vendo como escapar de um destino que sabe ser trágico, resolve atirar em sua própria cabeça.

Do som seco do revólver, a audiência é conduzida ao silêncio de um quarto de hotel em Manaus. Ali, Terri Flores (Jennifer Lopez), que logo se saberá ser uma diretora de documentários, trabalha em seu computador consultando sites com imagens de índios. A exemplo de filmes com personagens norte-americanos em terras cariocas, como *Voando*

para o Rio, *Meu amor brasileiro*, *Féiço no Rio*, *Orquídea selvagem* e *Bossa nova*,¹⁵⁰ em que a representação do meio físico não se restringia à escala da paisagem e invadia os espaços arquitetônicos (ver Freire-Medeiros, 2003; Name, 2004), o quarto da personagem é decorado com exuberantes folhagens, cocares de índios e imagens de araras que, como recurso metonímico, fazem menção ao exótico meio geográfico amazônico (ver Figuras 349 e 350).



Figuras 349 e 350. O meio geográfico tropical da Amazônia também se apresenta no quarto do hotel que hospeda Terri Flores: araras, cocares e folhagens.

Logo adentra o quarto Dr. Steven Cale (Eric Stoltz), personagem que, depois será informado à audiência, é um “especialista em tribos perdidas”. Tal como Carl Denham, em *King Kong* o Dr. Cale também possui um mapa que move os personagens rumo ao desconhecido: as imprecisas informações cartográficas dizem respeito a uma lendária tribo indígena dada como perdida – os shirishama, também chamados de “povo da bruma”. Destemido e corajoso – na mesma cena ele diz ter sobrevivido a um ataque de piranhas –, ele pretende encontrar a tribo e quer a ajuda de Flores e sua equipe de filmagens para registrar a “descoberta” em um documentário. Dessa forma, a ciência, a qual tanto representam Dr. Cale e Indiana Jones, une-se, em *Anaconda*, à câmera cinematográfica que tanto Terri Flores como Carl Denham tem posse, ganhando a roupagem do entusiasmo ocidental pela *terrae incognitae* em diálogo *déjà vu*: “eles existem mesmo e podem ser

¹⁵⁰ Bruno Barreto, Brasil/EUA, 2000.

estudados!”, diz o Dr. Cale; “leve-me até lá, que eu os filmo”, responde Flores convicta, quase repetindo a frase dita em 1933 por seu colega de profissão em *King Kong* (ver Take 4).

Diferente de Fay Wray, que precisou tornar-se louca para se mostrar contundentemente ocidental, em contraste a Kong, Jennifer Lopez não apelou, em *Anaconda*, para o clareamento de madeixas para camuflar sua latinidade e a de sua protagonista: a atriz de ascendência porto-riquenha revela toda sua etnicidade através de seu tom de pele e cabelos, além do sobrenome hispânico que tanto ela quanto sua personagem portam. Em *Anaconda*, aliás, o Ocidente representado pela equipe de cinema que cruza os rios da Amazônia revela certa pluralidade de cores: a morena Flores e o ruivo Dr. Cale são acompanhados do negro Danny Rich (Ice Cube), do louro de olhos azuis Gary Dixon (Owen Wilson), da branca de cabelos castanhos Denise Kalberg (Gari Wuher) e do também branco de cabelos escuros Warren Westridge (Jonathan Hyde). Soma-se a isso o fato do único nativo a bordo, o guia do barco Mateo (Vincent Castellanos), ter traços bastante caucasianos. Nesse sentido, o filme relativiza o caráter racial muitas vezes dentro e fora dos filmes defendido como inerente à ocidentalidade. Esta, diz o filme, está na origem espacial, não na etnicidade.

Repetitivas imagens do barco inserido em paisagens (ver Figuras 351 a 354) revelam à audiência toda a imensidão fluvial amazônica, além do esplendor da selva. No caminho, à paisagem juntam-se fragmentos de civilizações perdidas, como totens e carrancas, que revelam sua adoração a cobras gigantes, sempre observados de binóculo por Dr. Cale e registrados pela câmera de Danny (ver Figuras 355 a 358). A grandiosidade da escala indica o quão heróicos são os personagens que, para o registro e espetacularização deste meio físico de cores e texturas tão singulares, lançam mão de todo o aparato técnico e narrativo do cinema: Flores, afirmando estar pronta para a aventura, é a diretora de uma ação coordenada, em que Danny escolhe com desenvoltura as tomadas mais deslumbrantes e registra os flagras do cotidiano do Outro, Gary e Denise captam com precisão os estranhos

sons da selva e Westridge torna-se o apresentador e narrador de tudo que é registrado. Instaure-se em *Anaconda*, portanto, um exercício de metalinguagem em que o processo de trabalho do fictício documentário exemplifica a relação de alteridade com o espaço e o Outro que o filme por si mesmo conduz. Mas, se Carl Denham, querendo rodar na Ilha da Caveira um filme de ficção, deparou-se com um fantástico gorila gigante e anacrônicos seres pré-históricos, o desenrolar de *Anaconda* mostrará que ao se filiar ao suposto realismo dos documentários, Flores encontrará no espaço “real” da Amazônia um animal gigante e assustador que existe “de fato”, como o filme desde seu início “informa”, conferindo-lhe dentro do polissêmico campo das representações uma poderosa aura de autenticidade.



Figuras 351 a 354. Paisagem de uma nota só: *Anaconda* apresenta a grandiosidade da escala dos rios amazônicos, repetitivamente inserindo o barco entre a água e a mata.



Figuras 355 e 356. Fragmentos de uma civilização perdida: ao longo do percurso do rio, totens e carrancas indicam a adoração dos nativos à cobra gigante.



Figuras 357 e 358. Dr. Cale observa, Danny filma: objetos técnicos a serviço do olhar ocidental sobre o espaço do Outro.



Figura 359. *Soundscape*: para Gary e Denise, somente ver o espaço não é o suficiente. Excitados com o ambiente selvagem e tropical da Amazônia, os operadores de som usam os objetos técnicos ligados às suas profissões como forma de ampliar a experiência sensorial. Sentir a Amazônia em sua totalidade é, também, um prelúdio do amor.

A aura de registro documental que *Anaconda* se impõe não impediu, porém, que a floresta mostrada no filme fosse a junção de tomadas *in loco* com outras realizadas no *A radia A rboretum*, famoso viveiro de plantas na Califórnia, e que um discurso tão repetido e estereotipado como o da exacerbação e do descontrole da sexualidade nos Trópicos fosse retomado em uma fala de Gary para Denise: “é impressão minha ou a floresta deixa a gente realmente muito, muito excitado? Só consigo pensar nisso”. O casal de técnicos de som espera a noite chegar para se embrenhar na floresta e, como preliminar de seu intercurso sexual, captam e escutam juntos, com microfone e fones de ouvido, os tão estranhos quanto excitantes ruídos da floresta (ver Figura 359). Do mesmo modo, a exuberância do meio tropical impulsiona um beijo entre Flores e o Dr. Cale, que reatam uma antiga história de amor ao assistirem à beleza hipnotizante do piscar de vaga-lumes no escuro da Amazônia.

Mas a selva também guarda inúmeros perigos: o porco selvagem que ataca Gary e Denise, interrompendo seu romance; as cobras de toda espécie que invadem o barco; a vespa venenosa que ataca o Dr. Cale na água, deixando-o inconsciente e à beira da morte; além de uma forte tormenta tropical. Durante a tempestade, a equipe exercita o humanitarismo e a piedade ocidentais, resgatando Paul Sarone (Jon Voight), um caçador de cobras paraguaio e ex-seminarista, de um barco encalhado. Sem fé, o personagem também se apresenta sem humanidade. Depois do Dr. Cale ser picado pela vespa, que mais tarde a audiência saberá ter sido um de seus golpes, ele faz com que a equipe mude a rota de navegação, fingindo estar conduzindo-a para um hospital – seu objetivo é, na verdade, chegar ao local de concentração das anacondas, para capturar viva uma das cobras gigantes e vendê-la no mercado internacional de tráfico de animais.

A cobra gigante é um Outro que representa a hostilidade do meio físico tropical: ao longo do filme, Mateu, Gary e Westridge são atacados sem piedade pelo animal (ver Figuras 360 a 365), que os abocanha como parte de uma incontrollável força da natureza

que tenta expurgar os invasores de seu território a todo custo, transformando-os em presas absolutamente indefesas. Do mesmo modo, Sarone é a representação do caráter vil de mais um Outro não-ocidental. O filme expande as fronteiras nacionais de delimitação, unindo o Brasil da *Anaconda* com o Paraguai de Sarone, caracterizando o sul-americano como uma inevitável ameaça. A personalidade desumana de Sarone alinha-se de forma ainda mais clara à condição não-humana da cobra quando ele mata Denise, estrangulando-a entre suas pernas (ver Figuras 366 e 367). Se o *slogan* do *trailer* de divulgação do filme dizia em tom ameaçador que “se você não consegue respirar, não consegue gritar”, fazendo menção ao fato das anacondas estrangularem suas presas envolvendo sobre as mesmas seu gigantesco corpo, é justamente isto que ocorre a Denise quando é morta por Sarone. Além disso, a partir do gesto vil do paraguaio, animais e homens não-ocidentais matam, parece querer dizer o filme, mais por sadismo ou desprezo do que por necessidade.

Mas, se lançarmos sobre *Anaconda*, um filme de terror, os já citados argumentos de David Bell (ver Take 3) sobre a dubiedade dos atos de *serial killers* cinematográficos de filmes do gênero, pode-se chegar a outras conclusões. Mudando-se a escala do conflituoso relacionamento entre campo e cidade norte-americanos para a escala mais abrangente da contraposição espacial inerente aos Trópicos e à Civilização, ao Ocidente e a um deslocalizado Oriente, aqui representado pela Amazônia, a carnificina produzida pelo monstruoso animal pode e deve ser interpretada como legítima defesa de território. Apesar disso, o filme toma claramente o partido dos norte-americanos, transformando Sarone na personificação da destruição ambiental e do tráfico de animais e *Anaconda* em um monstro selvagem, ambos sanguinários e incontroláveis.



Figuras 360 a 365. “Quando você não pode respirar, não pode gritar”: Anaconda ataca ferozmente Mateu, Gary e Westridge.



Figuras 366 e 367. “Quando você não pode respirar, não pode gritar”: Serone ataca ferozmente Denise.

A atuação de Flores como a heroína no confronto entre os norte-americanos com o animal exótico brasileiro e o caçador paraguaio tem destaque a ser observado. Diferente do que é comum nas personagens femininas dos demais filmes até aqui analisados, Flores tem domínio de sua própria ação no meio selvagem, não sendo de forma alguma uma mocinha indefesa. Por outro lado, Dr. Cale, seu par romântico que detém o conhecimento científico sobre o lugar e que deveria por isso ser seu óbvio protetor, é atacado pela vespa e posto fora de combate em sua primeira incursão no meio físico hostil da Amazônia, ficando inconsciente a maior parte da narrativa.

Ao final, ela e Danny são os únicos sobreviventes em condições de lutar contra as ameaças. A luta entre a Anaconda e Sarone ganha um final que lança à cobra um controvertido heroísmo por atacar, esmigalhar, engolir e regurgitar o caçador paraguaio. O animal gigante acaba sendo morto pela mulher de ascendência hispânica e pelo homem negro norte-americano, ambos convertidos a grandes heróis do filme. Talvez por isso, *Anaconda* tenha recebido em 1998 o prêmio de melhor filme pela Imagen Foundation Awards, entidade que anualmente destaca retratos positivos dos latinos na indústria norte-americana de entretenimento.¹⁵¹ No entanto, uma análise mais cuidadosa faz perceber que *Anaconda* promove, na verdade, um embate final entre alguns dos marginalizados do Ocidente – negros, latinos, sul-americanos, mulheres, norte-americanos com ascendência hispânica e habitantes do Novo e Terceiro Mundos são representados em maior ou menor grau por Anaconda, Sarone, Danny e Flores. O que poderia ser convertido em uma singular representação de disputa de identidades minoritárias converte-se em um incivilizado extermínio entre pares que revela ambigüidades: se Sarone merece punição de morte por querer caçar a cobra (mesmo que queira mantê-la viva), Danny e Flores, ao

¹⁵¹ No mesmo ano, Jennifer Lopez recebeu o prêmio de melhor atriz pelo *American Latino Media Arts Awards*, que concede honras a atores e diretores que façam bom retrato dos hispânicos nas mídias.

contrário, têm livre o exercício de exterminar o animal gigante que merece ser esfaqueado, baleado, queimado, explodido e, enfim, morto por eles.

Mulheres, afinal, não conseguem evitar confusão, assim como negros e latinos. Cabe ao legítimo caucasiano Dr. Cale despertar de seu sono – somente ao final do filme – provocado pela vespa, eximindo-se da responsabilidade dos danos ambientais causados pelo uso de explosivos em plena selva amazônica e do extermínio de um singular animal silvestre adorado como deus pelas tribos locais (como o texto inicial do filme e os fragmentos da paisagem revelaram). Logo em seguida, ele finalmente “descobre” a tribo dos shirishama como tanto desejava – Flores e Danny filmam – e assim se restabelece a ordem da observação científica e cinematográfica eurocêntrica e heterocêntrica (ver Figura 368).



Figura 368. Ao final do filme, o povo da bruma é finalmente encontrado.

DR. ZAMORA E OS TURISTAS



Figura 369. “Cuidado”: na estrada, *Turistas* utiliza até mesmo a sinalização do sistema viário para indicar o conteúdo simbólico sobre os perigos do Brasil que deseja transmitir.

Turistas pertence a uma nova safra de filmes de horror em que se inclui *O A lbergue*¹⁵² e *Wolf Creek: Viagem ao Inferno*.¹⁵³ Tais filmes, produzidos em países diferentes, com cenários distintos, trazem jovens turistas que, com menor ou maior grau de irresponsabilidade, buscam prazeres extremos em um país estrangeiro, onde encontram figuras malignas e talvez a morte. Ao invés da contraposição entre o Outro e o *self* se dar nas diferenças internas de uma mesma nação, tem-se uma abrangência espacial muito maior: assim como *Anaconda*, as contraposições espaciais se dão **entre** as nações, novamente opondo-se valores de universalidade, cosmopolitismo e civilização a algo que é entendido como atrasado, bárbaro ou selvagem. O perigo representado em tela, neste caso, não vem de um animal gigante como *Anaconda* ou de um psicopata sem identidade ou face como Jason, mas sim de personagens nativos com corpos, nomes e rostos “normais”, abrindo-se a

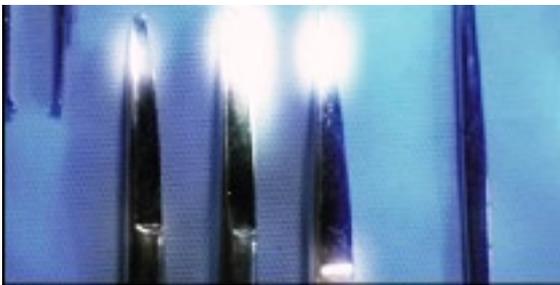
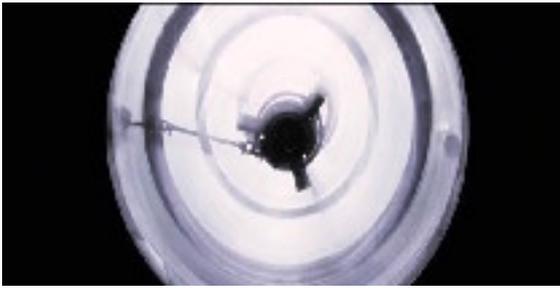
¹⁵² *Hostel*, Eri Roth, EUA, 2005. O filme conta a história de três mochileiros (dois norte-americanos e um islandês) que viajam pela Europa a procura de drogas e sexo, sendo atraídos por um lendário albergue em Bratislava, na Eslováquia, que esconde uma armadilha: os administradores do lugar fazem parte de um obscuro mercado de tortura de estrangeiros, e os capturam, o que gera cenas violentas que indignaram os eslavos.

¹⁵³ *Wolf Creek*, Greg Mclean, Austrália, 2005. Inspirado livremente em fatos reais, o filme trata da viagem de duas jovens e um rapaz, todos ingleses, pela Austrália que, ao terem problemas com o carro no Parque Nacional Wolf Creek, pegam carona com um estranho que, sem razão alguma, tortura-os violentamente até a morte. As famílias das vítimas reais protestaram contra o filme, exigindo respeito aos mortos.

possibilidade de interpretação do sadismo característico dos psicopatas ou monstros de filmes de terror como algo inato à cultura local.

O filme inicia com um forte foco de luz sobre o rosto de uma jovem branca de reluzentes olhos verdes, porém muitíssimo assustados. “Você não precisa fazer isso”, ela diz com voz suplicante. *Shots* rápidos revelam em seguida seringas, luvas de poliéster e tubos. “Não faça isso, assim não!”, ela continua, com pavor, enquanto as imagens fragmentadas, ainda mais rápidas, mostram agora instrumentos de incisão e em seguida um bisturi que corta um corpo ensanguentado e o que parece ser a retirada de um órgão humano. Não há dúvidas: é ela quem está na mesa de cirurgia, sendo retalhada por alguém. Ainda viva diz, sôfrega: “por favor, me desculpe”. Refletido em um de seus olhos, pode-se ver o rosto de um homem, seu provável algoz. “Ai meu Deus, eu quero ir pra casa!”, ela grita, ao que se sucede um ruído seco e um *fade out* que dão início aos créditos iniciais de *Turistas*. O clima sombrio é substituído por uma música animada de Marcelo D2 e por repetidos barulhos de disparos de máquina fotográfica que acompanham a exibição de imagens antinômicas superpostas: o repertório turístico do país (mapas de viagem, a bandeira do Brasil, mulatas, destaques de escola de samba, mulheres de biquíni, as praias do Rio de Janeiro e o Cristo Redentor) é colado às populações de rua, passaportes com o carimbo de “*missing*” e notícias de jornal sobre crimes e turistas norte-americanos desaparecidos (ver Figuras 370 a 405).

A importância desta seqüência inicial, além de antecipar que o filme tratará de um Brasil sombrio, reside em seu caráter de exceção: nenhuma outra paisagem ao longo do filme auxilia na localização precisa da trama. O que se tem é um repertório de paisagens-tipo – praia, floresta, montanha, cachoeira, caverna, uma cidadezinha pobre – que em conjunto nada têm de distintivas (ver Figuras 406 a 410). Com locações tão díspares como o Rio de Janeiro e a Baía de Guanabara; a Praia de Promorim, em Ubatuba; e a



Figuras 370 a 381. Imagens da seqüência inicial de *Turistas*.



Figuras 382 a 393. Imagens dos créditos de *Turistas*.



Figuras 394 a 405. Imagens dos créditos de *Turistas*.

Chapada Diamantina,¹⁵⁴ *Turistas* compõe um painel sintético que transforma o país em um espaço tropical genérico. A audiência é levada para um Brasil que amedronta justamente por não oferecer a familiaridade de imagens reconhecíveis, contribuindo para que se identifique com a sensação de medo e desorientação dos personagens.

Após os créditos, a ação é transportada para uma estrada em plena densa floresta. Em um ônibus precário, em que se lê “Rapidão”, está o norte-americano Alex (Josh



Figuras 406 a 410. Paisagens-tipo: a floresta, a praia, a cachoeira, a gruta e a cidadezinha pobre. Quando o espaço de *Turistas* finalmente se revela, é de difícil identificação geográfica.

¹⁵⁴ Informações do site www.imdb.com, em sua ficha sobre o filme.

Duhamel). O jovem está tão irritado quanto apavorado com a altíssima velocidade do veículo. Reclama com sua irmã Bea (Olivia Wilde) e com a amiga Amy (Beau Garrett) que deveriam ter viajado de avião, como sugerira. Bea diz que viajar de avião é desperdiçar dinheiro e que o irmão deve relaxar e aproveitar a paisagem. Mas o medo de Alex se confirma: o motorista do “Rapidão” perde o controle da direção e tomba em um precipício. O desespero se instala, mas todos conseguem escapar (ver Figuras 411 e 412).



Figuras 411 e 412. O “Rapidão” de fato é veloz, mas pitorescamente arcaico. O desastre inerente ao deslocamento em terras distantes se confirma, mas todos sobrevivem.



Figura 413. Bea fotografa uma menina nativa. O disparo da máquina dá início à agressividade dos brasileiros a sua volta.

Os personagens são apresentados a partir deste deslocamento rumo a um lugar muito distante e desconhecido – depois saberemos que era Recife. O filme parece logo de início abraçar a perspectiva, aqui apresentada através dos argumentos de Denis Cosgrove (ver Take1), de que a experiência da alteridade, a partir de deslocamentos a terras distantes no mundo tropical, está marcada pela sensação do desastre. De fato, o incremento da

tecnologia dos transportes representadas pelo navio, o trem, o automóvel, o avião e todas as suas variações levou, por um lado, a uma relação estética entre beleza, prazer, velocidade e vencimento de distâncias (Giucci, 1999). Mas moldou também uma percepção cataclísmica ligada à iminência de um acidente (Schnapp, 1999). E se tais representações de perigo iminente (presentes também no acidente de avião de *Indiana Jones e o templo da perdição* e no quase naufrágio à chegada na Ilha da Caveira, na última versão de *King Kong*), ao mesmo tempo tão cotidianas e profundamente geo-históricas, são evidentemente excluídas das narrativas do turismo, *Turistas* impõe-nas: a recusa em fazer a viagem de avião e o conseqüente acidente de ônibus deixa claro à audiência, nos primeiros minutos do filme, como uma viagem turística ao Brasil pode tornar-se ruim.

A precariedade do veículo parece querer, ainda, denotar certo atraso: tudo que diz respeito à tecnologia que compõe o cenário – o “Rapidão”, o avião que transporta os personagens de volta para casa ao final do filme, a mesa de cirurgia utilizada pelo médico vilão, a velhíssima televisão assistida por nativos em uma precária cabana – parece em *Turistas* algo “pitorescamente arcaico”, para se utilizar os termos de Gilberto Freyre (ver Take 1). Nesse sentido, e a exemplo do que era visto em *King Kong*, o espaço tropical, como espaço do Outro, é provido de uma temporalidade particular, em compasso de atraso, onde elementos de um tempo remoto (sejam os animais pré-históricos de *King Kong* ou a tecnologia ultrapassada de *Turistas*) se justapõem e parecem ter preponderância sobre o novo.

À espera de outro ônibus, Alex, Bea e Amy conhecem a australiana Pru (Melissa George) e os ingleses Finn (Desmond Askew) e Liam (Max Brown). Os turistas começam a ser hostilizados pelos brasileiros quando Bea decide fotografar uma criança nativa sem pedir a autorização dos pais que ali estão presentes (ver Figura 413). Os nativos exigem para si o direito de se expor ou não às lentes que querem capturá-los como registro,

desnaturalizando de forma agressiva a prática geo-histórica da geração imediata de um acervo de imagens do Outro.

O grupo desiste do ônibus e decide ir até a uma praia e, dialogando entre si, revelam à audiência questões que merecem atenção. Pru afirma ter visitado todos os lugares de risco do mundo – da Colômbia à Nigéria – e se diz bastante informada sobre o país: fala português com alguma fluência e sabe, por exemplo, que nem todos os policiais brasileiros são mais perigosos que os bandidos. Conhece também o funk, o chope e o açaí, morou três meses na Rocinha e já leu notícias sobre raptos de crianças brasileiras para a venda internacional de órgãos. Bea sempre quis visitar o Brasil e por isso chamou sua amiga Amy, que também sabe português. Finn e Liam já foram ao Camboja, conheceram um brasileiro “rastafari” e sabem que em “Floripa” há “dez mulheres para cada homem e até as feias se parecem com Gisele (Bündchen)”. Já Alex, que veio a mando da mãe para acompanhar Bea, tem pouca paciência com os nativos, bebe a familiar coca-cola e ainda a pede sem gelo, com medo de ter uma disenteria por água contaminada. É justamente ele, o mais desconfortável em relação ao Outro e seus espaços, o personagem que irá se converter em protagonista ao longo da trama. À exceção desse mal-humorado gringo, o filme tenta caracterizar seus personagens como viajantes experientes que apreciam o chamado turismo de aventura ou, mais especificamente, o turismo de risco. Ao mesmo tempo, tenta ostentar certa autenticidade na inclusão de informações geográficas e “tipos e aspectos” do país. Por fim, ao elencarem lugares – Brasil, Colômbia, Nigéria, Camboja –, os personagens realizam um intercâmbio de valores entre os espaços da América do Sul, da África e da Ásia que os homogeneiza: oriundos da Inglaterra e de países neo-europeus como a Austrália e os Estados Unidos, os turistas identificam-se entre si como legítimos representantes do Ocidente, conversando sobre as diferenças ontológicas em relação ao(s) Oriente(s) por eles visitado(s).

Na praia, a inerente tropicalidade do espaço faz com que as meninas queiram tirar a roupa, fazendo *topless*. Em seguida, fazem amizade com um casal de suecos, Svend (Gustav Roth) e Annika (Olga Diegues), com Camila (Andréa Leal), a dona do bar local, e Kiko (Agles Steib), um jovem que gosta de praticar seu inglês com os estrangeiros. Jogam futebol, bebem, conversam, e finalmente se liberam de todos os pudores que não condizem com o espaço em que se inseriram: dançam samba e funk, enquanto especificamente Finn realiza intercuro sexual com uma mulata nativa (que em seguida exige pagamento pelo ato). Se estrangeiros e nativos não se deixam confundir pelas marcas raciais que a fotografia do filme reforça, na praia compartilham lazer, coreografia e libido. Mas o que parecia ser um encontro positivo entre diferentes arremata-se, com a câmera que gira e com *shots* fora de foco de rostos agonizantes, em confusão cultural. Amanhece e os turistas estão desacordados na praia: foram sedados e roubados, ao passo que o casal de suecos desapareceu.



Figura 414. Nativos carregam Svend como se fosse um animal de caça abatido.

Logo, a audiência assiste a Svend e Annika sendo carregados amarrados a um pau, como animais, por nativos que os levam a um destino desconhecido (ver Figura 414) – ela tenta fugir, mas cai num despenhadeiro; ele é esquartejado violentamente. Os demais

turistas andam desorientados por uma estrada (ver Figura 369), até encontrarem uma cidade pequena e pobre onde crianças desfilam com seus pertences roubados, os adultos hostilizam-nos e muitos destes os observam escondidos e à distância (ver Figura 415). É quando Kiko reaparece para abrigá-los na “casa de caça” de um “tio” seu. Todos seguem para lá, caminhando com dificuldade pelo meio da mata. Finn chega a seu limite e realiza um discurso raivoso que compara a propaganda turística oficial com o que ele vivenciou como realidade.

Finn: “Quer saber, eu queria vir pro Brasil sim, mas sabe por quê? Porque eu gosto de garotas, de praia e de beber. E quando dizem para virmos ao Brasil, dizem ‘venham ao Brasil, temos garotas praias e bebida’. O que não dizem, o que não fazem sequer uma menção, é que seremos caçados numa selva por um bando de loucos! Essa não é a minha idéia de diversão!”



Figura 415. À esquerda: na cidadezinha onde os turistas procuram ajuda, nativos os observam escondidos.

No meio do nada, a casa de caça é a substituição “à brasileira” que *Turistas* faz das casas abandonadas do repertório dos filmes de terror. Há câmeras de segurança por toda parte, um centro cirúrgico e passaportes de estrangeiros em uma gaveta. O medo do grupo de turistas se transforma em terror quando chega o “tio” de Kiko, o Dr. Zamora (Miguel Lunardi) – um médico brasileiro ambigualmente mau e idealista. Utilizando seus

conhecimentos de medicina e de anatomia humana para realizar seus propósitos custe a quem custar, Dr. Zamora amedronta os personagens e a audiência. Ao manter Alex e seus amigos como prisioneiros, ele finalmente esclarece suas intenções quando usa seu bisturi no corpo de Amy, retirando dois de seus órgãos sob os olhos incrédulos de Finn (ver Figuras 416 a 425).

Dr. Zamora: “Caso faça você se sentir melhor, saiba que faço isso por uma boa causa. Sabia que nos Estados Unidos há uma espera de sete anos por um rim saudável? E na Europa é pior. Então, quando um gringo rico precisa de um rim, o que ele faz? Espera, fica doente e morre como o resto de nós? Não! Ele vem aqui no Brasil tirar proveito de nossa generosidade e de nossa pobreza. Toda a história de nosso país se resume a vocês tirando algo de nós: nossa terra, borracha, açúcar, ouro, nossos corpos para servirem de escravos e para o sexo. E agora nossos órgãos. Mas eu fui ficando farto! Corta-me o coração essa combinação: sua ganância e nossa fraqueza. Então fiquei pensando que talvez haja algo que eu possa fazer para equilibrar um pouco as coisas... Para ajudá-los a encontrar uma maneira de nos retribuir. Hoje, eu retiro os órgãos de todos vocês e os dou a um hospital público no Rio”.

Se Indiana Jones acreditava em um senso de justiça próprio para invadir territórios alheios e decidir o destino de artefatos religiosos que não lhe pertenciam, Dr. Zamora desenvolve lógica e ética só suas que lhe permitem invadir os corpos dos turistas estrangeiros e tomar seus preciosos órgãos como parte de uma estratégia de revanchismo, em uma escala global, e de justiça social, em escala local. Ao dissecar os corpos, o médico brasileiro diseca também a História, converte o corpo ocidental em território e, através dele, realiza metaforicamente uma expedição de ataque ao Ocidente que, tendo como base certo “princípio da reciprocidade”, responde com violência às violências cometidas no passado e ainda no presente.

Nesse sentido, o filme realiza uma invertida analogia das práticas coloniais de invasão e expropriação do espaço e, assim, a cena inicial que mostra a garota desesperada pedindo desculpas – que agora a audiência é capaz de saber ser a ação de Dr. Zamora sobre outra



Figuras 416 a 425. O corpo como território: Dr. Zamora metaforicamente invade e expropria o Ocidente.

vítima – é também uma representação de um pedido de desculpas do Ocidente. Já é tarde demais, porém, e o médico não as aceita, designando para si a missão, para ele civilizatória, de fazer com que os ocidentais compensem com suas entranhas e sua vida anos de exploração. Porém Dr. Zamora é um personagem ambíguo – é um homem branco que, ao mesmo tempo em que explora e maltrata seus capangas mestiços (vindo a ser assassinado por um deles), vacina crianças de comunidades pobres e combate o desmantelamento da saúde pública à sua maneira. Seu revanchismo, por isso, também ganha ambigüidade e a linha divisória entre heróis e vilões, violentadores e violentados, se torna bastante tênue. Tal ambivalência gerou o comentário de um jornalista da *Entertainment Weekly*. “Você acreditaria se eu dissesse que o terrível assassino de *Turistas* é a pessoa mais humana, responsável e de caráter do filme?”¹⁵⁵

Ao final do filme, Alex consegue se libertar e salvar Bea e Pru. O vilão brasileiro, claro, é assassinado. Os turistas sobreviventes decidem tomar um avião que os levará para Salvador e por fim para fora do país. Alex, na fila de embarque, instrui um casal de estrangeiros a não viajar de ônibus. Demonstra ter percebido que a desestruturação de sua viagem ao Brasil fora acionada pela insegurança do percurso em terra. Para além de sua antipatia, sugere-se que ele está evitando que desgraças semelhantes possam acontecer com outros viajantes – o Ocidente tem que proteger a si mesmo das terras e dos nativos que querem confrontá-los, inclusive com violência, com a revisão de sua posição heróica ao longo dos tempos.

Antes dos créditos finais subirem, ouve-se Adriana Calcanhoto cantar *Fico assim sem você*, música sobre os pares inseparáveis – avião e asa, fogueira e brasa, futebol e bola, Piu-Piu e Frajola, etc. Assim, o filme finaliza parecendo dizer que, apesar de tudo, a existência do Brasil sem os seus turistas também não faz qualquer sentido. As contraposições

¹⁵⁵ Apud KLEINPAUL, Bianca. Polêmico filme 'Turistas', rodado no Brasil, estréia nos EUA sob críticas arrasadoras. *O Globo On Line*. 01/12/2006.

espaciais são, enfim, parte de uma relação de estranhamento e reconhecimento do Outro, que não deixa de ser afetiva.

Antes de ser exibido no Brasil, *Turistas* recebeu inúmeras críticas no país, que condenavam, muitas vezes apenas a partir da leitura de sua sinopse, mais a insinuação do tráfico de órgãos humanos e a organização de brasileiros sádicos em espécie de quadrilha para abusar de todas as formas de turistas do que o conteúdo mais profundo de seu discurso.¹⁵⁶ A presidente da Embratur, Jeanine Pires, inclusive declarou que a empresa instruíra sua agência internacional para monitorar a campanha e o lançamento do filme, objetivando reduzir possíveis danos causados à imagem do país.¹⁵⁷ A maior mobilização contra o filme veio, por um lado, da imprensa brasileira, que criticou fortemente sua campanha de marketing, que incluía um falso portal sobre turismo no Brasil¹⁵⁸ e um *trailer* para cinema que afirmava que “em um país onde vale tudo, qualquer coisa pode acontecer”; e por outro lado, de internautas que criaram comunidades no Orkut condenando o filme e organizaram boicotes.¹⁵⁹ Diante de tais protestos sobre o seu conteúdo distópico, o maranhense Raul Guterres, um dos produtores de *Turistas*, acusou a realidade do Brasil de já prejudicar o suficiente sua imagem. Informou que fora sugestão sua a transferência da ação do filme, originalmente localizada na Guatemala, para o Brasil. Ponderou, também, sobre o fato de que, nos Estados Unidos, *Turistas* estava sendo acusado de antiamericanismo, devido às justificativas antiimperialistas dadas pelo Dr.

¹⁵⁶ Não resisto em relatar o que presenciei em uma palestra sobre “O Brasil visto de fora” para a qual fui convidado a dar, junto com Bianca Freire-Medeiros, em dezembro de 2006, para uma turma de “Geografia e Cinema”, na UERJ. Diante de um inevitável debate sobre *Turistas*, parte dos alunos passou a exigir, com veemência, que fosse proibida sua exibição no país ou, mais ainda, em qualquer lugar do mundo. Nenhum deles, cabe lembrar, havia assistido a *Turistas*, pois o filme ainda não havia estreado no Brasil.

¹⁵⁷ Ver REUTERS. Embratur agradece críticos de cinema por detonarem ‘Turistas’. *O Globo On Line*. 05/12/2006.

¹⁵⁸ O site www.paradisebrazil.com – que já está fora do ar – misturava informações sobre a cultura brasileira com notícias sobre grupos criminosos, *snuff films* e tráfico de órgãos, além de trazer links para falsos vídeos institucionais alertando sobre os perigos do turismo na América do Sul e simulações de câmeras escondidas nas “famosas praias brasileiras” exibindo mulheres de biquínis desacordadas na areia. Ver: Meneghini, Carla. Site mostra Brasil ‘trash’ para promover filme de terror. *G1*. 14/11/2006.

¹⁵⁹ Polêmica com filme ‘Turistas’ invade a Internet. *O Globo On Line*. 05/12/2006.

Zamora e pelo fato do protagonista ser um *american idiot*, que não conhece outras culturas nem sente necessidade de conhecer.¹⁶⁰ Toda esta confusão fez com que o ator Josh Duhamel, que interpretara o protagonista Alex, pedisse desculpas ao governo e ao povo brasileiros pelo conteúdo do filme, afirmando que nem ele nem *Turistas* tinham a intenção de dissuadir as pessoas de visitarem o país.¹⁶¹

Como visto, a polêmica em torno de *Turistas* teve repercussão internacional tão grande quanto a ambigüidade do seu conteúdo e de suas representações dos espaços traduzidos no discurso do Dr. Zamora. Isso não significa que tenha mudado a relação desigual que sustenta e, em última medida, justifica o encontro entre nativos e estrangeiros nas zonas de contato.

¹⁶⁰ KLEINPAUL, Bianca. Produtor de 'Turistas' defende filme e diz que nossa realidade já prejudica o Brasil. *O Globo Online*. 01/12/2006.

¹⁶¹ Ver DUARTE, Patrícia. Embratur diz que ator de 'Turistas' pede desculpas ao povo brasileiro. *O Globo Online*. 02/12/2006.

Desfecho

I hear a wind
whistling air
whispering
in my ear

Boy mercury shootin through every degree
oh girl dancin down those dirty and dusty trails
take it hip to hip rock it through the wilderness
around the world the trip begins with a kiss

roam if you want to
roam around the world
roam if you want to
without anything but the love we feel

skip the air-strip to the sunset yeah
ride the arrow to the target
take it hip to hip rock it through the wilderness
around the world the trip begins with a kiss

roam if you want to
roam around the world
roam if you want to
without anything but the love we feel

fly the great big sky see the great big sea
kick through continents bustin boundaries
take it hip to hip rock it through the wilderness
around the world the trip begins with a kiss

roam if you want to
roam around the world
roam if you want to
without wings, without wheels
roam if you want to
roam around the world
roam if you want to
without anything but the love we feel

take it hip to hip rock it through the wilderness
take it hip to hip rock it through the wilderness
take it hip to hip rock it through the wilderness
take it hip to hip rock it through the wilderness
take it hip to hip rock it through the wilderness

(B 52's, banda norte-americana, na música *Roam*)

Esta tese não é sobre música, o que não impediu que Fatboy Slim e Robbie Williams comparecessem ao texto a partir de suas visitas ao Rio de Janeiro nem que Spice Girls, Madonna, Elvis Presley, Aqua e Shakira fossem escalados para ajudar na análise de questões importantes. Esta tese é sobre a contraposição de espaços no cinema, mas não é sobre o Brasil, o que também não impediu que, além das citações às visitas dos artistas à capital carioca, dois filmes sobre o país fossem analisados em seu último Take, no intuito de mostrar que, polêmicas à parte, talvez não importe tanto que *Turistas* se passe no Brasil.

Este trabalho, sim, é sobre os filmes e seus personagens geográficos, mas é também e, sobretudo, focado em repetições. É sobre a multiplicidade de representações aparentemente muito diferentes, mas que, ao serem olhadas de perto, revelam similaridades acachapantes, que não estão somente no cinema, mas também no palco e na blusa florida de Fatboy Slim, na fala de Robbie Williams, nas roupas de Carmen Miranda e no videoclipe do Aqua, que homogeneízam espaços e se espalham por muitas realidades geográficas e outras representações.

Elvis não morreu. King Kong na verdade também não e Indiana Jones provavelmente nunca morrerá. Suas imortalidades estão no fato de o macaco e o arqueólogo serem personagens geográficos que representam lugares, estados de espírito e ações no espaço e que, assim como o astro do rock, têm sua presença perpetuada pelas mídias que os multiplicam. Cada vez mais banalizadas e sem aura, as técnicas espalham tais personagens em cartazes, imagens de Internet, filmes na televisão, vídeos do YouTube e DVDs piratas. Indiana Jones e King Kong estão no cotidiano, são familiares a todos nós, são parte de nossa memória coletiva e repletos de significados que compartilhamos muitas vezes sem saber. O cinema, como arte de massa e janela transcultural que se abre para o mundo, massifica também zonas de contato e efetua práticas que contribuem para a dominação do Outro. Mesmo que a audiência não esteja presencialmente nestas zonas de

contato, vivencia-as através da presença dos personagens, na proteção da sala escura (e mais, contemporaneamente, das telinhas de tevê ou do PC).

Mas, onde está o Outro? Em todos os filmes e praticamente em tudo que foi citado nesta tese, dos artistas em solo brasileiro às séries de televisão, há sempre dois mundos contrapostos que somente se tocam. Indiana Jones é representante do Ocidente; King Kong, Anaconda e Dr. Zamora são representantes de um Oriente distante que ignora a cartografia.

Este trabalho também é sobre o olhar, aquele mesmo, tão caro à geografia e tão caro ao Ocidente que não só monta e enxerga as paisagens, mas também observa e classifica o Outro em seus espaços. Salta aos olhos, ao longo da tese, a quantidade de imagens de personagens ocidentais à espreita, escondidos para enxergar o Outro oriental sem serem vistos – aumentam o campo de visão a partir de binóculos e capturam o Outro através de câmeras fotográficas e cinematográficas, expressões de uma autoridade que quer se camuflar em objetividade analítica ou produção de *souvenir*. É insistente esse olhar que perscruta e investiga, que dita o que é diferente e superior e, com isso, autoriza a transformação do meio geográfico do Outro – missão civilizatória defendida por Indiana Jones com garra, afinco e chicote, que massacra Anaconda e King Kong e tem como resposta literalmente afiada a ação de Dr. Zamora.

O mesmo olhar, devo também confessar, foi meu instrumento para enxergar as semelhanças entre o ritual dos tugues e dos nativos da Ilha da Caveira; entre os cabelos louros de Willie e de Ann Darrow, ambas oferecidas a um deus tenebroso; entre o coração arrancado por Mola Ram e o estômago arrancado pelo Dr. Zamora; entre as carrancas assustadoras presentes em *Os caçadores da arca perdida* e *Anaconda* e os “solos de onde podem fervilhar parasitas perigosos” de trópicos “pitorescamente arcaicos”. Mas tentei enxergar além da visão, percebendo que um corpo sendo aberto por um bisturi, por exemplo, pode representar muito mais do que isto; pode concentrar em si mesmo um contra-ataque a

práticas secularmente reproduzidas que são também práticas espaciais. Tentei também ouvir, o que me fez escutar quem fala, o que, por exemplo, os cientistas Dr. Zamora, Indiana Jones ou o Dr. Cole têm a dizer sobre os espaços que vivem ou visitam. O nativo, quando fala – se é que fala ao invés de grunhir ou sibilar –, parece proferir o discurso ocidentalista dos inimigos do Ocidente, tão claro em Mola Ram e Dr. Zamora. Hollywood parece ser o lugar do ocidentalismo de Buruma e Margalit em que o discurso contra o Ocidente é feito por ele mesmo, mas utilizando personagens estereotípicos como sua voz. A vilanização dos nativos, como King Kong (ao menos o do original), Mola Ram, Anaconda, Serone e Dr. Zamora é uma forma de desautorização definitiva, perpetuada pelo cinema, das críticas a determinadas práticas de dominação do Outro. Por outro lado, sua infantilização, tão aguda em *O templo da perdição*, por exemplo, designa ao Ocidente sua inexorável tutela.

Essa tese, por fim, é sobre as diferenças que existem, mas que, pelos personagens geográficos aqui analisados, tornam-se não objeto de uma valorização da diversidade ou de “identidades regionais”, mas sim de uma filiação a ontologias que tornam o Outro especular, espetacularizado, estranho e inferior. Diferenças que são representadas e reproduzidas no espaço, que no cinema ganham a particular persuasão que lhe é característica: pois, se a geografia está em toda parte, o cinema também está, realizando repetições de repertórios de representações tão compulsivas que acabam por unir espaços distintos como a Ilha da Caveira, a América do Sul, o Egito, a Índia, a Amazônia ou um Brasil deslocalizado em um espaço único, sempre em contraposição a um Ocidente normal e normativo.

Não tive a intenção de vilanizar os filmes e suas representações. Divirto-me e sempre me diverti com a cultura de massa da geografia *pop*. Se, por um lado, as representações de *O templo da perdição* em alguma medida me chocam; se o rebolado orientalista de Shakira vez por outra me constrange; se o racismo latente de *King Kong* ou a

misoginia de Jack Driscoll e Indiana Jones me perturbam; se os comentários de Robbie a respeito do Brasil ou os urros e grunhidos das Spice sobre as outras cores do mundo me desconcentram; por outro lado, todos me divertem – muito! – em sua aguda e narcisista necessidade de diferenciação que revela, na verdade, uma desengonçada fratura do *self* ocidental que tenta compensar-se na criação do Oriente e do Oriental em alteridade, multiplicando-se os estereótipos e garantindo a homogeneização. As representações não devem ser combatidas a partir da censura, mas questionadas pela comparação.

Nesse sentido, convém lembrar que uma produção audiovisual e literária de países historicamente marginalizados e controlados que se espalhe mundo afora pode vir a valorizar uma outra “geografia (local, regional, nacional e global) da diferença”, multiplicada em telas de cinema, aparelhos de tevê, *i-pods* e estantes de livros, sendo possível tornarem-se instrumentos, ao mesmo tempo culturais e político-econômicos, no embate de práticas de representação espaciotemporais da cultura de massa. É preponderante, por exemplo, como contraponto, a ascensão do cinema oriental, a partir da década de noventa, com sua respectiva visão de mundo e versão dos fatos, em paralelo a uma literatura (que ousou chamar “neo-orientalista”) feita por escritores orientais sobre seus próprios territórios e que veio a explodir editorialmente no início deste terceiro milênio.

Isto não significa que estas representações sejam necessariamente mais autênticas ou verdadeiras – existe isso? –, mas que outros campos de discurso e, por isso, outras formas de se explicar as diferenças do(s) mundo(s) possam literalmente ganhar terreno.

No campo das diferenças, quando traduzidas no espaço, não há disciplina melhor do que a geografia para constatar-las e contestá-las, ou melhor, relativizá-las, algo que acredito ter conseguido aqui, apontando diferentes repetições do igual ou as iguais repetições do diferente. Não há também campo mais profícuo para esta tarefa do que os objetos da cultura de massa, tão valorizados em meu discurso. E, através da geografia *pop*, pode-se vagar pelo mundo e ver que tudo pode começar com um beijo, como na música

dos B-52s que abriu este desfecho, ou terminar com um magnífico pôr-do-sol com música ao fundo, como em um filme de aventuras.

Fim

Créditos

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Fontes primárias

ANACONDA. Luis Llosa, EUA/ Brasil/ Peru, 1997. Cinema Line Film Corporation/ Columbia Pictures Corporation/ Iguana Producciones/Middle Fork Productions/ Skylight Cinema Foto Art Ltda./ St. Tropez Films, cor, 89 min. Elenco: Jennifer Lopez, Ice Cube, Jon Voight, Eric Stoltz.

CAÇADORES DA ARCA PERDIDA, OS. *Raiders of the lost ark*, Steven Spielberg, EUA, 1981. Lucasfilm/ Paramount Pictures, cor, 115 min. Elenco: Harrison Ford, Karen Allen, Paul Freeman, Ronald Lacey, John Rhys-Daves.

INDIANA JONES E A ÚLTIMA CRUZADA. *Indiana Jones and the last crusade*. Steven Spielberg, EUA, 1989. Lucasfilm/ Paramount Pictures, cor, 127 min. Elenco: Harrison Ford, Sean Connery, Denholm Elliot, Alison Duddy.

INDIANA JONES E O TEMPLO DA PERDIÇÃO. *Indiana Jones and the temple of doom*, EUA, 1984. Lucasfilm/ Paramount Pictures, cor, 118 min. Elenco: Harrison Ford, Kate Capshaw, Ke Huy Quan, Amrishi Puri.

KING KONG. Peter Jackson, Nova Zelândia/ EUA/ Alemanha, 2005. Big Primate Pictures/ Universal Pictures/ WingNut Films/ MFPV Film, cor, 187 min. Elenco: Naomi Watts, Jack Black, Adrien Brody, Andy Serkis.

KING KONG. John Guilhaermin, EUA, 1976. Dino De Laurentis Company/ Paramount Pictures, cor, 134 min. Elenco: Jeff Bridges, Charles Grodin, Jessica Lange, John Randolph.

KING KONG. Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack, EUA, 1933. RKO Pictures, preto e branco, 100 min. Elenco: Fay Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot, Frank Reicher.

TURISTAS. John Stockwell, EUA, 2006. Stone Village Pictures/ 2929 Productions/ Boz Productions, 93 min. Elenco: Josh Duhamel, Melissa George, Olivia Wilde, Miguel Lunardi.

Outras obras audiovisuais citadas

Filmes

A.I.: INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL. *Artificial Intelligence: A.I.*, Steven Spielberg, EUA, 2001. Warner Bros. Pictures, cor, 145 min. Elenco: Haley Joel Osment, Jude Law, Frances O'Connor, Sam Robards, Jake Thomas.

ALBERGUE, O. *Hostel*, Eli Roth, EUA, 2005. Hostel LLC/ International Production Company/ Next Entertainment/ Raw Nerve, cor, 94 min. Elenco: Jay Hernandez, Derek Richardson, Eythor Gudjonsson, Barbara Nedeljakova.

ALLAN QUATERMAIN E A CIDADE DO OURO PERDIDO. *Allan Quatermain and the lost city of gold*, Gary Nelson, EUA, 1986. Golan-Globus Productions, cor, 99 min. Elenco: Richard Chamberlain, Sharon Stone, James Earl Jones, Henry Silva.

ALLIGATOR: O JACARÉ GIGANTE *Alligator*, Lewis Teague, EUA, 1980. Alligator Inc., cor, 89 min. Elenco: Robert Foster, Robin Riker, Michael V. Gazzo, Dean Jagger.

ALÔ AMIGOS. *Saludos amigos*, Norman Jewinson & Wilfred Jackson, EUA, 1943. Walt Disney Pictures, cor, 40 min (desenho animado).

AMAZÔNIA EM CHAMAS. *The burning season*, John Frankenheimer, EUA, 1994. HBO, cor, 123 min. Elenco: Raul Julia, Carmen Argenziano, Sonia Braga, Luis Guzmán.

AMERICANO TRANQUÍLO, O. *The quiet american*, Phillip Noyce, EUA/Alemanha/Austrália, 2002. IMF/ Intermedia Films/ Mirage Enterprises/ Pacifica Film/ Saga, cor, 101 min. Elenco: Michael Caine, Brendan Fraser, Do Thi Hay Yen, Rade Serbedzija, Tzi Ma.

ASSASSINOS SUBSTITUTOS. *The replacement killers*, Antoine Fuqua, EUA, 1998. Brillstein-Grey Entertainment/ Columbia Pictures Corporation/ WCG Entertainment Productions, cor, 87 min. Elenco: Yun-Fat Chow, Mira Sorvino, Michael Rooker, Kenneth Tsang.

AVE DO PARAÍSO. *Bird of paradise*, King Vidor, EUA, 1932. RKO Radio Pictures, preto e branco, 80 min. Elenco: Dolores Del Rio, Joel McCrea, John Halliday, Richard Gallagher.

AVENTURES DE ROBINSON CRUSOÉ, LES. Georges Méliès, França, 1902. Georges Méliès, mudo, preto e branco.

BEM-VINDO À SELVA. *The Rundown*, Peter Berg, EUA, 2003. Columbia Pictures Corporation/ Universal Pictures/ WWE Films/ Misher Films/ Strike Entertainment/ IM3 Entertainment, cor, 104 min. Elenco: The Rock, Seann William Scott, Rosario Dawson, Christopher Walken.

BOSSA NOVA. Bruno Barreto, Brasil/ EUA, 2000. Columbia Pictures Television/ Globo Fimes/ Filmes do Equador/ Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas/ Sony Corporation of América Distributors, cor, 95 min. Elenco: Antônio Fagundes, Amy Irving, Stephen Tobolowski, Débora Bloch, Drica Moraes.

BRUXA DE BLAIR, A. *The Blair Witch Project*. Daniel Myrick & Eduardo Sanchez, EUA, 1999. Haxan Films, preto e branco, cor, 86 min. Elenco: Heather Donahue, Joshua Leonard, Michael C. Williams.

CAÇADOR DE VIDAS, O. *The most dangerous game* Irving Pichel & Ernest B. Schoedsack, EUA, 1932. RKO Radio Pictures, preto e branco, 63 min. Elenco: Joel McCrea, Fay Wray, Leslie Banks, Robert Armstrong.

CANGURU JACK. *Kangaroo Jack*, David MacNally, EUA/ Austrália, 2003. Castle Rock Entertainment/Jerry Bruckheimer Films/Warner Bros. Pictures, cor, 89 min. Elenco: Jerry O'Connell, Anthony Anderson, Estella Warren, Christopher Walken.

CHAMADO, O. *The ring*, Gore Verbinski, EUA/ Japão, 2000. DreamWorks SKG/ MacDonal/ Parkes Productions/ BenderSpink/ Vertigo Entertainment, cor, 115 min. Elenco: Naomi Watts, Martin Henderson, David Dorfman, Brian Cox.

CHANG: A DRAMA AT THE WILDERNESS. Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack, EUA, 1927. Famous Players-Lasky Corporation/ Paramount Pictures, mudo, preto e branco, 69 min.

CIDADE DE DEUS. Fernando Meirelles, Brasil/ França, 2002. O2 Filmes/ Video Filmes/ Globo Filmes/ Lereby Productions/ Lumière Productions/ Studio Canal/ Wild Brunch, cor, 130 min.

CROCODILO DUNDEE. *Crocodile Dundee*, Austrália, 1986. Rimfire Films, cor, 98 min. Elenco: Paul Hogan, Linda Kozlowski, John Meillon, David Gulpilil.

CROCODILO DUNDEE EM LOS ANGELES. *Crocodile Dundee in Los Angeles*, Simon Wincer, Australia/ EUA, 2002. Bungalow Productions/Silver Lion Films/ Vision View Entertainment, cor, 92 min. Elenco: Paul Hogan, Linda Kozlowski, Jere Burns, Jonathan Banks.

DESPERTAR DE UMA PAIXÃO, O. *The painted veil*, John Curran, China/ EUA, 2006. WIP/ Stratus Film Co./ Bob Yari Productions/ Class 5 Films/ The Colleton Company/Dragon Studios/ Emotion Pictures/ The Mark Gordon Company/Warner China Film HG Corporation, cor, 125 min. Elenco: Edward Norton, Naomi Watts, Liev Schreiber, Anthony Wong.

DIA DEPOIS DE AMANHÃ, O. *The day after tomorrow*, Roland Emmerich, EUA, 2004. Twentieth Century-Fox/Centropolis Entertainment/ Lions Gate/Mark Gordon Productions, cor, 124 min. Elenco: Dennis Quaid, Jake Gyllenhaal, Emmy Rossum, Dash Mihok.

ENTRE DOIS AMORES. *Out of Africa*, Sydney Pollack, EUA, 1985. Mirage Entertainment/ Universal Pictures, cor, 150 min. Elenco: Meryl Streep, Robert Redford, Klaus Maria Brandauer, Michael Kitchen.

EU SOU O KING KONG! AS FAÇANHAS DE MERIAN C. COOPER. *I'm King Kong!: The exploits of Merian C. Cooper*, Christopher Bird & Kevin Brownlow, EUA, 2005. Photoplay Productions/TCM/Turner Entertainment, cor, 57 min.

FEITIÇO NO RIO. *Blame it on Rio*, Stanley Donen, EUA, 1984. Sherwood, cor, 100 min. Elenco: Michael Caine, Joseph Bologna, Valerie Harper, Michelle Johnson, Demi Moore.

FITZCARRALDO. Werner Herzog, EUA, 1982. Filmverlag der Autoren/ Pro-ject Filmproduktion/ Werner Herzog Filmproduktion/ Wildlife Films Peru/ ZDF, cor, 158 min. Elenco: Klaus Kinski, José Lewgoy, Miguel Ángel Fuentes, Paul Hittscher.

GABINETE DO DR. CALIGARI, O. *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, Alemanha, 1920. Decla-Bioscop AG, preto e branco, 71 min. Elenco: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Feher, Lil Dagover.

GANDHI. Richard Attenborough, Reino Unido/ Índia, 1982. Carolina Bank/ Goldcrest Films International/Indo-British/International Film Investors/NFDC, preto e branco, cor, 188 min. Elenco: Ben Kingsley, Candice Bergen, Eward Fox, John Gielgud.

GANGUES DE NOVA YORK. *Gangs of New York*, Martin Scorsese, EUA/Alemanha/Itália/Reino Unido/ Holanda, 2002. Miramax Films/ IEG, cor, 167 min. Elenco: Leonardo DiCaprio, Daniel Day-Lewis, Cameron Diaz, Jim Broadbent.

GARGANTA PROFUNDA. *Deep throat*, Gerard Damiano, EUA, 1972. P. D. Inc., cor, 61 min. Elenco: Linda Lovelace, Harry Reems, Dolly Sharp, Bill Harrison.

GAROTA DO RIO. *Chica de Río*, Christopher Monger, Reino Unido/ Espanha, 2001. Antena 3 Televisión / Lolafilms/ Casanova Pictures/ Via Digital, cor, 102 min. Elenco: Hugh Laurie, Vanessa Nunes, Santiago Segura, Lia Williams, Nelson Xavier.

GODZILLA. *Gojira*, Ishirô Honda, Japão, 1954. Toho Company, cor, 98 min. Elenco: Akira Takarada, Momoko Kôchi, Akihiko Hirata, Takashi Shimura.

GODZILLA VS MEGALON. *Gojira tai Megaro*, Jun Fukuda, Japão, 1973. Toho Company, cor, 86 min. Elenco: Katsuhiko Sasaki, Hiroyuki Kawase, Yutaka Hayashi, Robert Dunham.

GRASS: A NATURE'S BATTLE FOR LIFE. Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack, EUA, 1925. Famous Players-Lasky Corporation/ Paramount Pictures, mudo, preto e branco, 71 min.

GUERRA NAS ESTRELAS. *Star Wars*, George Lucas, EUA, 1977. Lucasfilm/Twentieth Century Fox Film Corporation, cor, 121 min. Elenco: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Alec Guinness.

HALLOWEEN. John Carpenter, EUA, 1978. Compass International Pictures/ Falcon International Productions, cor, 91 min. Elenco: Donald Pleasence, Jamie Lee Curtis, Nancy Kyes, P. J. Soles.

HORA DO PESADELO, A. *A nightmare on Elm Street*, Wes Craven, EUA, 1984. New Line Cinema/ Smart Egg Pictures/ Media Home Entertainment/The Elm Street Venture, cor, 91 min. Elenco: Heather Langenkamp, Amanda Wyss, Jsu Garcia, Johnny Depp.

ILHA DA CAVEIRA: UMA HISTÓRIA DA NATUREZA, A. *Skull Island: a natural History*. Michael Pellerin, EUA, 2006. Pellerin Multimedia Inc., Preto e branco, cor.

INDEPENDENCE DAY. Roland Emmerich, EUA, 1996. Centropolis Entertainment/ Twentieth Century-Fox Film Corporation, cor, 145 min. Elenco: Will Smith, Bill Pullman, Jeff Goldblum, Mary McDonnell.

INDIANA JONES: DESENVOLVENDO A TRILOGIA. *Indiana Jones: making the trilogy*, Laurent Bouzereau, EUA, 2003. Paramount Home Video, cor, 127 min.

INDOCHINA. *Indochine*, Régis Wargnier, França, 1992. Paradis Films/ La Générale d'Images/ Bac Films/ Orly Films/ Ciné Cinq, cor. Elenco: Catherine Deneuve, Vincent Perez, Linh Dan Pham, Jean Yanne.

JÓIA DO NILO, A. *The jewel of the Nile*, Lewis Teague, EUA, 1985. SLM Production Group/ Stone Group Pictures/ Twentieth Century-Fox Film Corporation, cor, 106 min. Elenco: Michael Douglas, Kathleen Turner, Danny DeVito, Spiros Focás.

KICKBOXER 3: A ARTE DA GUERRA. *Kickboxer 3: the art of war*, Rick King, EUA, 1992. Kings Road Entertainment/ MPC, cor, 92 min. Elenco: Sasha Mitchell, Dennis Chan, Richard Comar, Noah Verduzco, Alethea Miranda.

LAGOA AZUL, A. *The blue lagoon*, Randal Kleiser, EUA, 1980. Columbia Pictures Corporation, cor, 104 min. Elenco: Brooke Shields, Christopher Atkins, Leo McKern, William Daniels.

LÁGRIMAS AO SOL. *Tears of the sun*, Antoine Fuqua, EUA, 2003. Cheyenne Enterprises/ Michael Lobell Productions/ Revolution Studios, cor, 121 min. Elenco: Bruce Willis, Monica Belucci, Cole Hauser, Eamon Walker.

LARA CROFT: TOMB RAIDER. Simon West, Reino Unido/ Alemanha/ EUA/ Japão. Paramount Pictures/ Mutual Film Company/ BBC/Lawrence Gordon Productions/ Marubeni/ Eidos Interactive/ KFP Produktions GmbH & Co. KG/TMG/Toho-Towa, cor, 100 min. Elenco: Angelina Jolie, Jon Voight, Ian Glen, Noah Taylor.

LAWRENCE DA ARÁBIA. *Lawrence of Arabia*, David Lean, Reino Unido, 1962. Horizon Pictures/ Columbia Pictures Corporation, cor, 216 min. Elenco: Peter O'Toole, Alec Guinness, Anthony Quinn, Jack Hawkins.

LENDA DO TESOURO PERDIDO, A. *National treasure*, Jon Turteltaub, EUA, 2004. Walt Disney Pictures/ Jerry Bruckheimer Films/ Junction Entertainment/ Saturn Films, cor, 131 min. Elenco: Nicolas Cage, Diane Kruger, Justin Bartha, Sean Bean.

MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA, O. *The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hoper, EUA, 1974. Vortex, cor, 83 min. Elenco: Marilyn Burns, Allen Danzinger, Paul A. Partain, Gunnar Hansen.

MERGULHO RADICAL. *Into the blue*, John Stockwell, EUA, 2005. Columbia Pictures Corporation/ Mandalay Pictures/ MGM, cor, 110 min. Elenco: Paul Walker, Jessica Alba, Scott Caan, Ashley Scott.

METRÓPOLIS. *Metropolis*, Fritz Lang, Alemanha, 1927. UFA, mudo, preto e branco, 153 min. Elenco: Alfred Abel, Gustav Fröhlich, Brigitte Helm, Rudolf Klein-Rogge, Fritz Rasp.

MEU AMOR BRASILEIRO. *Latin Lovers*, Mervyn LeRoy, EUA, 1953. MGM, cor, 104 min. Elenco: Lana Turner, Ricardo Montalban, John Lund, Louis Calhern, Jean Hagen.

MINAS DO REI SALOMÃO, AS. *King's Solomons mines*, J. Lee Thompson, EUA, 1985. Cannon Group/ Limelight, cor, 100 min. Elenco: Richard Chamberlain, Sharon Stone, Herbert Lom, John Rhys-Davies.

MINAS DO REI SALOMÃO, AS. *King's Solomons mines*, Robert Stevenson, Reino Unido, 1937. Gaumont British Picture Corporation, preto e branco, 80 min. Elenco: Paul Robeson, Cedric Hardwicke, Roland Young, Anna Lee.

MISSÃO, A. *The mission*, Rolland Joffé, Reino Unido, 1986. Warner Bros. Pictures/ Goldcrest Films International/ Kingsmere Productions Ltd./ Enigma Productions, cor, 126 min. Elenco: Robert De Niro, Jeremy Irons, Ray McAnally, Aidan Quinn.

MÚMIA, A. *The mummy*, Stephen Sommers, EUA, 1999. Alphaville Films/ Kanzaman S.A.M./ Universal Pictures, cor, 124 min. Elenco: Brendan Fraser, Rachel Weisz, John Hannah, Arnold Vosloo.

MUSULMAN RIGOLO, LE. Georges Méliès, França, 1897. Mudo, preto e branco.

NÁUFRAGO. *Cast away*, Robert Zemeckis, EUA, 2000. Dreamworks Pictures/ Imagemovers/ Playtone/ Twentieth Century-Fox, cor, 143 min. Elenco: Tom Hanks, Helen Hunt, Paul Sanchez, Lari White.

ONDA DOS SONHOS, A. *Blue crush*, EUA/ Alemanha, 2002. Imagine Entertainment/ Mikona Productions GmbH & Co. KG/ Shutt/ Jones Productions/ Universal Pictures, cor, 104 min. Elenco: Kate Bosworth, Matthew Dias, Michelle Rodriguez, Sanoe Lake.

ORQUÍDEA SELVAGEM. *Wild Orchid*, Zalman King, EUA, 1990. Vision PDG, cor, 103 min. Elenco: Mickey Rourke, Jacqueline Bisset, Carré Otis, Assumpta Serna, Milton Gonçalves.

PACIENTE INGLÊS, O. *The English patient*, Anthony Minghella, EUA, 1996. Miramax Films/ Tiger Moth Productions, cor, 162 min. Elenco: Ralph Fiennes, Juliette Binoche, William Dafoe, Kristin Scott Thomas.

PARQUE DOS DINOSSAUROS. *Jurassic Park*, Steven Spielberg, EUA, 1993. Universal Pictures/ Amblin Entertainment, cor, 127 min. Elenco: Sam Neil, Laura Dern, Jeff Goldblum, Richard Attenborough.

PASSAGEM PARA A ÍNDIA. *A passage to India*, David Lean, Reino Unido/ EUA, 1984. EMI Films/ HBO/ Thorn EMI Screen Entertainment, cor, 163 min. Elenco: Juddy Davis, Victor Banerjee, Peggy Ashcroft, Alec Guinness.

PIRANHA. Joe Dante, EUA, 1978. New World Pictures, cor, 94 min. Elenco: Bradford Dillman, Heather Menzies, Kevin McCarthy, Keenan Wynn.

PONTE DO RIO KWAI, A. *The bridge on the River Kwai*, David Lean, EUA/ Reino Unido, 1957. Horizon Pictures/ Columbia Pictures Corporation, cor, 161 min. Elenco: William Holdeb, Jack Hawkins, Alec Guinness, Sessue Hayakawa.

PRAIA, A. *The beach*, Danny Boyle, EUA/ Reino Unido, 2000. Figment Films, cor, 119 min. Elenco: Leonardo DiCaprio, Robert Carlyle, Tilda Swinton, Virginie Ladoyen.

RAMBO IV. *Rambo*, Sylvester Stallone, EUA/ Alemanha, 2008. Rogue Marble/ Emmett/ Furla Films/ Equity Pictures Medienfonds GmbH & Co. KG IV/ Lionsgate/ Millennium Films/ Nu Image Films/ The Weinstein Company, cor, 91 min. Elenco: Sylvester Stallone, Julie Benz, Matthew Mardsen, Graham McTavish.

REINO, O. *The Kingdom*, Peter Berg, EUA, 2007. Universal Pictures/ Forward Pass/ Film 44/ Relativity Media/ Stuber/Parent/ thinkfilm, cor, 110 min. Elenco: Jamie Foxx, Chris Cooper, Jennifer Garner, Jason Bateman.

ROMANCE CARIOCA. *Nancy Goes To Rio*, Robert Z. Leonard, EUA, 1950. MGM, cor (Technicolor), 100 min. Elenco: Ann Sothern, Jane Powell, Barry Sullivan, Carmen Miranda, Louis Calhern.

SAHARA. Breck Eisner, Reino Unido/ Espanha/ Alemanha/ EUA, 2005. Bristol Bay Productions/ Baldwin Entertainment Group/ Babelsberg Film/ Desertlands Entertainment/ J.K. Livin Productions/ Kanzaman S.A./ Moguleta/ Sahara Productions, cor, 124 min. Elenco: Matthew McConaughey, Steve Zahn, Penelope Cruz, William H. Macy.

SEIS DIAS, SETE NOITES. *Six days, seven nights*, Ivan Reitman, EUA, 1998. Caravan Pictures/ Northern Lights Entertainment/ Roger Birnbaum Productions/ Touchstone Pictures, cor, 98 min. Elenco: Harrison Ford, Anne Heche, David Schwimmer, Jacqueline Obradors.

SENHOR DOS ANÉIS: A SOCIEDADE DO ANEL, O. *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, Nova Zelândia/ EUA, 2001. New Line Cinema/ WingNut Films/ The Saul Zaentz Company, cor, 178 min. Elenco: Elijah Wood, Ian Holm, Cate Blanchett, Orlando Bloom.

SEXTA-FEIRA 13. *Friday the 13th*. Sean S. Cunningham, EUA, 1980. Georgetown Productions Inc./ Paramount Pictures/ Sean S. Cunningham Films, cor, 95 min. Elenco: Betsy Palmer, Adrienne King, Harry Crosby, Kevin Bacon.

SHOW DE TRUMAN, O. *The Truman Show*, Peter Weir, EUA, 1998. Paramount Pictures/ Scott Ruddin Productions, cor (DeLuxe), 103 min. Roteiro: Andrew Niccol. Elenco: Jim Carrey, Laura Linney, Ed Harris, Noah Emmerich, Natascha McElhone.

SOMBRA E A ESCURIDÃO, A. *The ghost and the darkness*, EUA, 1996. Constellation Entertainment/ Douglas/ Reuther Productions/ Paramount Pictures, cor, 109 min. Michael Douglas, Val Kilmer, Tom Wilkinson, John Kani.

STEAMBOY. *Suchimubô*, Japão, 2004. Bandai Visual Company/ Steamboy Committee/ Studio 4°C/Sunrise VAP, cor, 126 min. (desenho animado)

TABU: A ÚLTIMA VIAGEM. *Tabu: a story of the South seas*, F. W. Murnau, EUA, 1931. Murnau-Flaherty Productions, mudo, preto e branco, 84 min. Elenco: Matahi, Anne Chevalier, Bill Bambridge, Hitu.

TRÊS REIS. *Three kings*, David O. Russel, EUA/ Austrália, 1999. Warner Bros. Pictures/ Village Roadshow Pictures/ Village-A.M. Partnership/Coast Ridge/ Atlas Entertainment/ Junger Witt Productions, cor, 114 min. Elenco: George Clooney, Mark Wahlberg, Ice Cube, Spike Jonze.

TUBARÃO. *Jaws*, Steven Spielberg, EUA, 1975. Zanuck/ Brown Productions/ Universal Pictures, cor, 124 min. Elenco: Roy Scheider, Robert Shaw, Richard Dreyfuss, Lorraine Gary.

TUDO POR UMA ESMERALDA. *Romancing the stone*, Robert Zemeckis, México/ EUA, 1984. Twentieth Century-Fox Film Corporation/ El Corazon Producciones S.A./Nina Saxon Film Design, cor, 105 min. Elenco: Michael Douglas, Kathleen Turner, Danny DeVito, Zack Norman.

VIAGEM À DARJEELING. *The Darjeeling Limited*, Wes Anderson, EUA, 2007. American Empirical Pictures/ Cine Mosaic/ Indian Paintbrush/ Scott Rudin Productions, cor, 91 min. Elenco: Owen Wilson, Adrien Brody, Jason Schwartzman, Amara Karan.

VIAGEM À LUA. *Voyage dans la lune*, Georges Méliès, França, 1902. Star Color, preto e branco, colorido à mão, 8 min. Elenco: Bleurette Bernon, Brunnet, Henri Delannoy, Farjaut.

VOANDO PARA O RIO. *Flying Down to Rio*, Thorton Freeland, EUA, 1933. RKO Radio Pictures, preto e branco, 89 min. Roteiro: Erwin S. Gelsey, adaptado do texto de Lou Brock. Elenco: Dolores Del Rio, Gene Raymond, Raul Roulien, Ginger Rogers, Fred Astaire.

VOCÊ JÁ FOI À BAHIA? *The three caballeros*, Norman Ferguson, EUA, 1944. Walt Disney Pictures, cor, 69 min (desenho animado).

WOLF CREEK: VIAGEM AO INFERNO. *Wolf Creek*, Austrália, 2005. True Crime Channel/ 403 Productions/ Best FX/ Emu Creek Pictures/Mushroom Pictures, cor, 99 min. Elenco: John Jarrat, Cassandra Magratt, Kestie Morassi, Nathan Phillips.

Séries de cinema

ADVENTURES OF CAPTAIN MARVEL. John English & Willie Witney, EUA, 1941. Republic Pictures, preto e branco, 216 min (12 episódios). Elenco: Tom Tyler, Frank Coghlan Jr., William Benedict, Louise Currie.

DICK TRACY RETURNS. John English & Willie Witney, EUA, 1938. Republic Pictures, preto e branco, 260 min (15 episódios). Elenco: Ralph Byrd, Lynne Roberts, Charles Middletown, Jerry Tucker.

ZORRO RIDES AGAIN. John English & Willie Witney, EUA, 1937. Republic Pictures, preto e branco, 212 min (12 episódios). Elenco: John Carroll, Helen Christian, Reed Howes, Duncan Renaldo.

Séries de televisão

HE-MAN E OS MESTRES DO UNIVERSO. *He-Man and the Masters of the Universe*, Ed Friedman & Lou Kachivas, EUA, 1983-1985. Filmation Associates/ Mattel Inc., cor (desenho animado).

LOST. J.J Abrams & Jeffrey Lieber & Damon Lindolf, EUA, 2004 (em curso). ABC Studios/ Touchstone Television/ Bad Robot/ MotionStar Entertainment, cor, 42 min. Elenco: Mathew Fox, Evangeline Lilly, Naveen Andrews, Josh Holloway.

Reality shows

SIN CITIES. Reino Unido/ Canadá, 2000-2003. ITN/ Visual Voodoo. Apresentação: Ashley Hames, Grub Smith.

SURVIVOR. Mark Burnett, EUA, 2000 (em curso). Mark Burnett Productions/ Castaway Television Productions Inc./ Survivor Productions LLC/ CBS Electronics/ CBS Paramount Network Television/ CBS Productions/ CBS Television/ DJB/ Living Films/ SEG/Survivor Entertainment Group, cor, 60 min. Apresentação: Jeff Probst.

TRIPPIN'. EUA, 2005 (em curso). Apresentação: Cameron Diaz.

Telenovelas

BELÍSSIMA. Denise Saraceni, Brasil, 2005. Rede Globo de Televisão, cor. Elenco: Glória Pires, Fernanda Montenegro, Cláudia Abreu, Marcelo Anthony. Texto de Sílvio de Abreu.

CLONE, O. Jayme Monjardim, Brasil, 2001. Rede Globo de Televisão, cor. Elenco: Murilo Benício, Giovana Antonelli, Reginaldo Faria, Vera Fisher. Texto de Glória Perez.

Videoclipes

DR. JONES. Intérprete: Aqua.

LOVE PROFUSION. Luc Besson, EUA, 2003. Intérprete: Madonna.

RAY OF LIGHT. Chris Cunningham, EUA, 1999. Intérprete: Madonna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABLER, Ronald. What shall we say? To whom shall we speak. *Annals of Association of American Geographers*, Vol. 77, 1987, p. 511-524.

AITKEN, Stuart C. & LUKINBEAL, Christopher Lee. Disassociated masculinities and geographies of the road. In: COHAN, Steven & HARK, Ina Rae (eds.). *The road movie book*. London : New York : Routledge, 1997, p. 349-369.

AITKEN & Stuart C. & ZONN, Leo E. Weir(d) sex: Representation of gender environment relations in Peter Weir's "Picnic at hanging rock" and "Gallipoli". *Environment and Planning D: Society and Space*, n 11, p. 191-212, 1993.

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói : Intertexto, 2000.

de ANDRADE, Manuel Correia (org.). *Élisée Reclus*. São Paulo : Ática, 1985.

ARCHER, Kevin. Regions as social organisms: the Lamarckian characteristics of Vidal de La Blache's regional geography. *Annals of Association of American Geographers*, Vol. 83, n. 3, 1993, p. 498-514.

ARNOLD, David. *La naturaleza como problema histórico*. El médio, la cultura y la expansion de Europa. Mexico : Fondo de Cultura Económica, 2000a [1996].

___. "Illusory riches": representations of the tropical world, 1840-1950. *Singapore Journal of Tropical Geography*, vol. 21, n. 1, 2000b, p. 6-18.

AZEVEDO, Erika. Robbie Williams mostra no Rio por que é um dos maiores pop stars da atualidade. *O Globo On Line*, 19 out. 2006a. Disponível na INTERNET via <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2006/10/18/286154609.asp>. Arquivo consultado em 21 de outubro de 2006.

___. Robbie Williams foi pontual. O público, não. *O Globo On Line*, 19 out. 2006b. Disponível na INTERNET via <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2006/10/19/286154910.asp>. Arquivo consultado em 21 de outubro de 2006.

BAKHTIN, Mikhail. A forma espacial da personagem. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo : Martins Fontes, 2003 [1979], p. 21-90.

BARBER, Benjamin R. *Jihad X McMundo*. Como o globalismo e o tribalismo estão transformando o mundo. Rio de Janeiro : Record, 2003 [1995].

BARBER, Richard. *O Santo Graal*. São Paulo : Madras Editora, 2007 [2005].

BARBOSA, Jorge Luís. *As paisagens crepusculares da ficção científica: a elegia das utopias urbanas do Modernismo*. 2002. Tese (Doutorado em Geografia) – Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

___ . Geografia e cinema: em busca de aproximações com o inesperado. In: CARLOS (org.), Ana Fani Alessandri. *A geografia na sala de aula*. São Paulo : Contexto, 1999, p. 109-133.

BARNES, Trevor J. *Logics of dislocation*. Models, metaphors, and meanings of economic space. New York : Guilford Press, 1996.

BAYARD, Pierre. *Como falar dos livros que não lemos?* Rio de Janeiro : Objetiva, 2007.

BELL, David. Anti-Idyll. Rural Horror. In: Clarke, P.J. & LITTLE, J. (eds.). *Contested Countryside Culture*. London : Routledge, 1997, p. 94-107.

BELL, David & VALENTINE, Gill. *Consuming geographies*. We are where we eat. New York : Routledge, 1997.

BELLAVANCE, Guy. Proximidade e distância da cidade: a experiência da cidade e suas representações. *Interseções*. Revista de Estudos Interdisciplinares. Ano 1, nº 1, p. 67-86. Rio de Janeiro, 1999.

BENALI, Abdelkader. La fourmilière imaginaire, Metropolis ou la ville à visage humain. *Espace et sociétés*, nº 86. Paris, 1996, p. 47-58.

BENEDICT, Ruth. *Padrões de cultura*. Lisboa : Edições Livros do Brasil, s.d. [1934].

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo : Brasiliense, 1985 [1936], p. 165-196.

BERDOULAY, Vincent. Géographie: lieux de discours. *Cahiers de géographie du Québec*. Vol. 32, n. 87, 1988, p. 245-252.

___ . La métaphore organiciste. Contribution à l'étude du langage des géographes. *Annales de géographie*, Vol. 507, 1982, p. 573-586.

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (ogs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro : EdUERJ, 1998, p. 84-91.

___ . Introduction. In: BERQUE, Augustin (org.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel : Champ Vallon, 1994a, p. 5-10.

___ . Paysage, milieu, Histoire. In: BERQUE, Augustin (org.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel : Champ Vallon, 1994b, p. 11-29.

___ . *Médiance*. De milieux en paysages. Montpellier : GIP Reclus, 1990.

BLANTON, Casey. *Travel writing the self and the world*. New York : Twayne Publishers, 1997.

BLAUT, J. M. *The colonizer's model of the world*. Geographical diffusionism and eurocentric history. New York : London : The Guilford Press, 1993.

___ . Diffusionism: an uniformitarian critique. *Annals of Association of American Geographers*, Vol. 77, n. 1, 1987, p. 30-47.

BOAS, Franz. Raça e progresso. In: CASTRO, Celso (org.). *Franz Boas: Antropologia cultural*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2004a [1931], p. 67-86.

___ . A capacidade humana conforme determinada pela raça. In: STOCKING JR., George W (org.). *Franz Boas: A formação da antropologia americana, 1883-1911*. Rio de Janeiro : Contraponto : Editora da UFRJ, 2004b [1894].

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa : Difel, 1989.

BOWLD, Gavin & CLAYTON, Daniel. Fieldwork and tropicality in French Indochina: reflections on Pierre Gourou's "Les Paysans du Delta Tonkinois", 1936. *Singapore Journal of Tropical Geography*, vol. 24, n. 2, 2003, p. 147-168.

BROSSEAU, Marc. Géographie, pratiques discursives et ambiance postmoderne. *Cahiers de Géographie de Québec*, Vol. 41, n. 114, 1997, p. 413-419.

BROWN, Michael. *Closet space*. Geographies of metaphor from the body to the globe. New York : Routledge, 2000.

___ . Travelling through the closet. In: DUNCAN, James & GREGORY, Derek (eds.). *Writes of passage*. Reading travel writing. London : New York : Routledge, 1999, p. 185-199.

BULLARD, Robert D (ed.). *Confronting environmental racism*. Voices from the grassroots. Boston : South End Press, 1993.

BURUMA, Ian & MARGALIT, Avishai. *Ocidentalismo*. O Ocidente aos olhos de seus inimigos. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2006 [2004].

CALIL, Carlos Augusto. Cinema e indústria. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro : Imago, 1996. p. 45-70.

CAPEL, Horacio. The Imperial dream: geography and the Spanish Empire in the nineteenth century. . In: GODLEWSKA, Anne & SMITH, Neil. *Geography and Empire*. Oxford : Blackwell, 1994, p. 58-73.

CAPELLÀ-MITERNIQUE, Hugo. A tale right out of Hollywood – set in the desert of Almeria, in Spain? In: JUSSILA, Heikki & MAJORAL, Rose & CULLEN, Bradley. *Sustainable development and geographical space*. Issues of population, environment, globalization and education in marginal regions. Phippenham : Ashgate, 2002, p. 270-283.

CASTRO, Iná Elias de. O problema da escala. In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo César da Costa, CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.). *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2001, p. 117-140.

CASTRO, Teresa. Les Archives de la Planète. A cinematographic atlas. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n. 48, 2006. Disponível na INTERNET via <http://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/KahnAtlas/text.html>. Arquivo consultado em 3 abr. 2008.

de CAÚLA, Adriana Mattos. *Cidades utópicas: urbanismo e quadrinhos*. 2002. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Orientador: Paola Berenstein Jacques.

CEASER, Terry. *Forgiving the boundaries: home as abroad in American travel writing*. Athens : London : The University of Georgia Press, 1995.

CHAMBERS, Ian. Maps, movies, musics and memory. In: CLARKE, David B. (ed.). *The cinematic city*. London : Routledge, 1997, p. 230-240.

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo : Cosac & Naify, 2001.

CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa : Rio de Janeiro : Difel : Bertrand, 1990.

CHOAY, Françoise. *O urbanismo. Utopias e realidades: uma antologia*. São Paulo : perspectiva, 1979 [1965].

CLARK, Gordon L. Stylized Facts and Close Dialogue: Methodology in Economic Geography. *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 88, n. 1, 1998, p. 73-87.

CLARK, Steve (org.). *Travel writing and empire: postcolonial theory in transit*. New York : Zed Books, 1999.

CLARKE, David B. Introduction: previewing the cinematic city. In: CLARKE, David B. (ed.). *The cinematic city*. London : Routledge, 1997, p. 1-18.

CLAVAL, Paul. Colonial experience and the development of tropical geography in France. *Singapore Journal of Tropical Geography*, vol. 26, nº 3, 2005 p. 289-303.

___. As abordagens da geografia cultural. In: de CASTRO, Iná Elias; GOMES, Paulo César da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato. *Explorações geográficas*. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1997, p.89-117.

CLIFFORD, James. *Routes: travel and translation in late twentieth century*. [S.l : s.n.], 1997.

___. Introduction: partial truths. In: CLIFFORD, J. & MARCUS, G. E (eds.). *Writing culture*. Berkeley : University of California Press, 1986.

COLES, Timothy. *Tourism, diasporas and space. Travels to promised lands*. London : New York: Routledge, 2004.

COOK, Ian & HARRISON, Michelle. Cross over food: re-materializing postcolonial geographies. *Transactions of the Institute of British Geographers*, v. 28 , n. 3, 2003, p. 293-317.

CORRÊA, Roberto Lobato. Uma nota sobre o urbano e a escala. *Território*, n. 11-12-13, 2002-2004, p. 133-136.

COSGROVE, Denis. Tropical and tropicity. In: DRIVER, Felix & MARTINS, Luciana. *Tropical visions in an age of Empire*. Chicago : London : University of Chicago Press, 2005, p. 197-216.

___ . A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo das paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (eds.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro : EdUERJ, 1998 [1989], p. 92-123.

___ . *Social formation and simbolic landscape*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1984.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo : Scritta, 1995.

da COSTA, Maria Helena Braga e Vaz. Paisagem e simbolismo: representando e/ ou vivendo o real? *Espaço e cultura*, Rio de Janeiro, v. 15, 2003, p. 41-50.

___ . Espaço, tempo e cidade cinemática. *Espaço e cultura*, nº 13. Rio de Janeiro, jan. / jun. 2002a, p. 63-75.

___ . Representation and national identity in Rio de Janeiro Walter Salles Jr's "A grande arte". *Studies in American popular culture*, nº 21, 2002b, p. 165-184.

CRAIG, Patricia (ed.). *The Oxford Book of travel stories*. Oxford : New York : Oxford University Press, 1996.

CRUSH, Jonathan. Post-colonialism, de-colonization and geography. In: GODLEWSKA, Anne & SMITH, Neil. *Geography and Empire*. Oxford : Blackwell, 1994, p. 333-350.

D*b*. *O mapa-múndi de D*b*zinho*. Disponível na INTERNET via <http://dbblog.blogspot.com/2005/08/o-mapa-mndi-de-dbzinho.html>. Arquivo consultado em 25 fev. 2006.

DELANEY, David & LEITNER, Helga. The political construction of scale. *Political Geography*, Vol. 16, N. 2, 1997, p. 93-97.

DIDIER, Sophie. Disney urbaniste: la ville de Celebration en Floride. *A nais do coláquio "Les problèmes culturels des grandes villes"*. Paris, 1997, 14p. Disponível na INTERNET via <http://www.cybergeopresse.fr/culture/didier/didier.htm>. Arquivo consultado em 26 nov 2002.

DIXON, Deborah R. & JONES, John Paul, III. My dinner with Derrida, or spatial analysis and poststructuralism do lunch. *Environment and Planning A*, Vol. 30, n. 2, 1998, p. 247-260.

___ . For a supercalifragilisticexpialidocious Scientific Geography. *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 86, 1996, p. 767-779.

DOEL, Marcus A. A hundred thousand lines of flight: a machinic introduction to the nomad thought and scrumpled geography of Gilles Deleuze and Félix Guattari. *Environment and Planning D: Society and Space*, Vol. 14, n. 4, p. 421-439.

DONALD, James. *Imagining the Modern City*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1999.

DRIVER, Felix. Imagining the tropics: views and visions of the tropical world. *Singapore Journal of Tropical Geography*, vol. 25, n. 1, 2004, p. 1-17.

- ___ . On geography as a visual discipline. *Antipode*, vol. 35, nº 2, 2003, p. 227-231.
- ___ . *Geography militant*. Cultures of exploration and Empire. Oxford : Blackwell, 2001.
- DRIVER, Felix & MARTINS, Luciana (eds.). *Tropical visions in A ge of Empire*. Chicago : London : University of Chicago Press, 2005.
- DRIVER, Felix & YEOH, Brenda S. A. Constructing the tropics: introduction. *Singapore Journal of Tropical Geography*, v. 21, n. 1, p. 1-5.
- DUARTE, Patrícia. Embratur diz que ator de 'Turistas' pede desculpas ao povo brasileiro. *O Globo On Line* 02/ 12/ 2006. Disponível na INTERNET via <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2006/12/02/286878575.asp>. Arquivo consultado em 6 de abril de 2008.
- DUNCAN, James. Dis-orientation. On the shock of the familiar in a far-away place. DUNCAN, James & GREGORY, Derek (eds.). *Writes of passage*. Reading travel writing. London : New York : Routledge, 1999, p. 151-163.
- ___ . Sites of representation: place, time, and the discourse of the other. In: DUNCAN, James; LEY, David (orgs.). *Place, culture and representation*. London: Routledge, 1994, p. 39-56.
- ___ . *The city as text*. The politics of landscape interpretation in the Kandyan Kingdom. Cambridge : New York : Port Chester : Melbourne : Sydney : The Cambridge University Press, 1990.
- DUNCAN, James & GREGORY, Derek (eds.). *Writes of passage: reading travel writing*. London :New York : Routledge, 1999.
- EASTHOPE, Antony. Cinécities in the Sixties. In: CLARKE, David B. (ed.). *The cinematic city*. London : Routledge, 1997, p. 129-139.
- EGLER, Cláudio. Diacronia em três escalas. In: RIBEIRO, Ana Clara Torres; MACHADO, Denise B. Pinheiro. *Metropolização e rede urbana*. Perspectivas dos anos 90. Rio de Janeiro : IPPUR, 1990, p. 148-160.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Volume 1: Uma história dos costumes. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1994 [1939].
- FEBVRE, Lucien. *A terra e a evolução humana*. Introdução geográfica à história. Lisboa : Edições Cosmos, 1991 [1922].
- ___ . *A Europa*. Gênese de uma civilização. Bauru : EDUSC, 2004 [1999].
- FORD, Larry. Sunshine and shadow: lighting and color in depiction of cities on film. In: AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E. *Place, power, situation and spectacle*. A geography of film. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 1994, p. 119-136.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2005 [1969].
- ___ . *As palavras e as coisas*. São Paulo : Martins Fontes, 2002 [1966].

- ___ . Des espaces autres. In: *Dits et Écrits*. Paris, Éditions Gallimard, 1994, Vol. IV.
- FOUCHER, Michel. Du désert, paysage du western. *Herodote*, nº 7, 1977, p. 130-147.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *The travelling city*. Representations of Rio de Janeiro in U.S. films, travel accounts and scholarly writing. 2002. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arte e da Arquitetura) – Graduate School of Binghamton University, State University of New York, New York.
- ___ . Cultura de viagem: uma visita à produção acadêmica anglo-americana. *Intertextos*. Revista de estudos interdisciplinares, ano 2, nº 2. Rio de Janeiro, 2000, p. 187-198.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca & NAME, Leonardo. Como ser estrangeiro no Rio: paisagens cariocas no cinema brasileiro e norte-americano contemporâneos. *Estudos Históricos*, n. 31, 2003, p. 201-219.
- FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. In: *Freud*. São Paulo : Abril Cultural, 1978 [1927], p. 85-128 (Coleção “Os Pensadores”).
- ___ . O estranho. In: *Edição brasileira standard das obras completas de Freud*, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1976 [1919], p.275-314.
- ___ . O mal-estar na civilização. In: *Edição brasileira standard das obras completas de Freud*, v. XXI. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1974 [1927], p. 81-171.
- FREYRE, Gilberto. *Novo Mundo nos Trópicos*. Rio de Janeiro : Top Books Editora : UniverCidade, 2000a [1969].
- ___ . Prefácio à 1ª edição em língua portuguesa. In: FREYRE, Gilberto. *Novo Mundo nos Trópicos*. Rio de Janeiro : Top Books Editora : UniverCidade, 2000b[1969], p. 25-35.
- GAMBI, Lucio. Geography and Imperialism in Italy: from the unity of the nation to the ‘New’ Roman Empire. In: GODLEWSKA, Anne & SMITH, Neil. *Geography and Empire*. Oxford : Blackwell, 1994, p. 74-91.
- GANDY, Matthew. Visions of darkness: the representation of nature in the films of Werner Herzog. *Ecumene*, vol. 3, nº 1, 1996, p. 1-21.
- GEORGE, Pierre. *O meio ambiente*. Lisboa : Edições 70, 1984 [1971].
- GERBI, Antonello. *O Novo Mundo*. História de uma polêmica. 1750-1900. São Paulo : Companhia das Letras, 1996 [1973].
- GITLIN, Todd. *Mídias sem limite*. Como a torrente de imagens e sons domina nossas vidas. Rio de Janeiro : Record, 2003 [2001].
- GIUCCI, Guilherme. Máquinas e estética. *Lugar comum*, nº 8, p. 63-87. Rio de Janeiro, maio-ago. 1999.
- GOMES, Paulo César da Costa. *Geografia e modernidade*. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2000.

GOODCHILD, Michael F. & QUATTROCHI, Dale A. Scale, multiscaling, remote sensing, and GIS. In: QUATTROCHI, Dale A. & GOODCHILD, Michael F. *Scale in remote sense and GIS*. Florida : CRC Lewis Publishers, 1997, p. 1-12.

GOUROU, Pierre. *Les pays tropicaux*. Paris : Presses Universitaires de France, 1966 [1947].

GUNNING, Tom. Cinema e História: “fotografias animadas”, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro : Imago, 1996, p. 21-44.

___. Uma estética do espanto: o cinema das origens e o espectador incrédulo. *Imagens*, nº 5, p. 52-61, ago-dez 1995.

GRAVARI-BARBAS, Maria. La “ville-decor”: accueil de tournages de films et mise en place d’une nouvelle esthétique. *CyberGEO* (revista eletrônica), nº 101, 27 mai. 1999, 18p. Disponível na INTERNET via <http://www.cybergeopresse.fr/culture/gravari/gravari.htm>. Arquivo consultado em 26 nov. 2002.

GREGORY, Derek. Scripting Egypt. Orientalism and the cultures of travel. DUNCAN, James & GREGORY, Derek (eds.). *Writes of passage*. Reading travel writing. London : New York : Routledge, 1999, p. 114-150

___. A geographical unconscious: spaces for dialogue and difference. *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 85, 1995, p. 175-186.

___. *Geographical imaginations*. Cambridge : Blackwell, 1994.

HAGGETT, Peter. *The geographer’s art*. Cambridge : Blackwell, 1990.

HANDLIN, Oscar & HANDLIN, Lilian (ed.). *From the outer world*. Cambridge : London : Harvard University Press, 1997.

HARLEY, J. B. Deconstructing the map. *Cartographica*, v. 26, n. 2, p. 1-20, 1989.

___. Silences and secrecy: The hidden agenda of cartography in Early Modern Europe. *Imago Mundi*, Vol. 40, 1988, p. 57-76.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo : Loyola, 1994 [1989].

HEFFERNAN, Michael J. The Science of Empire: The French Geographical Movement and the forms of French Imperialism, 1870-1920. In: GODLEWSKA, Anne & SMITH, Neil. *Geography and Empire*. Oxford : Blackwell, 1994, p. 92-114.

HOPKINS, Jeff. Mapping of cinematic places: icons, ideology and the power of (mis)representation. In: AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E. *Place, power, situation and spectacle*. A geography of film. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 1994, p. 47-65.

HUNTINGTON, Ellsworth. *Civilización y dima*. Madrid : Revista de Occidente, 1942 [1915].

JACKSON, Peter. Local consumption cultures in a globalizing world. *Transactions of the Institute of British Geographers*, v. 29 , n. 2, 2004, p. 165-178.

___ . Commercial cultures: transcending the cultural and the economic. *Progress in Human Geography*, v. 26, n. 1, 2002, p. 3-18.

___ . Commodity cultures: the traffic in things. *Transactions of the Institute of British Geographers*, v. 24, n. 1, 1999, p. 95-108.

___ . *Maps of meaning*. An introduction to cultural geography. New York : Routledge, 1989.

JACKSON, Peter & JACOBS, Jane M. Postcolonialism and the politics of race. *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 14, n. 1, 1996, p. 1-3.

JACOBS, Jane. *Systems of Survival*. A dialogue on the moral foundations of commerce and politics. New York : Random House, 1992.

JANIN, Nicole. Cadres e cadrages du western. *Herodote*, n° 7, 1977, p. 83-93.

JONES, John Paul, III. Making Geography objectively. Occularity, representation and the nature of Geography. In: NATTER, Wolfgang & SHATZKI, Theodore R. & JONES, John Paul, III. *Objectivity and its Other*. New York : Guilford Press, 1995, p. 67-92.

JOSEPH, Frank & BEAUDOIN, Laura. *Opening the Ark of the Covenant*. The Secret Power of the ancients, the Knights Templar Connection, and the search for the Holy Grail. Franklin Lakes : New Page Books, 2007.

KAPLAN, Caren. *Questions of travel*; postmodern discourses of displacement. Durham : N. C. : Duke University Press, 1996.

KING, Geoff. *Mapping reality*. An exploration of cultural cartographies. New York : St. Martin Express, 1996.

KLEINPAUL, Bianca. Polêmico filme 'Turistas', rodado no Brasil, estréia nos EUA sob críticas arrasadoras. *O Globo On Line* 01/12/2006. Disponível na INTERNET via <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2006/12/01/286862215.asp>. Arquivo consultado em 25 de julho de 2007.

___ . Produtor de 'Turistas' defende filme e diz que nossa realidade já prejudica o Brasil. *O Globo On Line* 01/12/2006. Disponível na INTERNET via <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2006/12/01/286863434.asp>. Arquivo consultado em 25 de julho de 2007.

KNOPP, Larry. Ontologies of place, placelessness, and movement: queer quests for identity and their impacts on contemporary geographic thought. *Gender, place and culture*, Vol 11, n° 1, 2004, p. 121-134.

LACOSTE, Yves. *Paysages politiques*. Braudel, Gracq, Reclus. S.l. : Le Livre de Poche, 1990.

LARA, Fernando. Vizinhos do Pateta. *Arquitextos* (revista eletrônica), n° 11, abr. 2001. Disponível na INTERNET via <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq011/bases/02tex.asp>. Arquivo consultado em 18 ago. 2002.

- LAURIER, Eric. Geographies of talk: 'Max left a message for you'. *Area*, Vol. 31, 1999, p. 36-45.
- LAVIE, Smadar & SWEDENBORG, Ted (eds.). *Displacement, diaspora and geographies of identity*. Durham : London, Duke University Press, 1996.
- LIVINGSTONE, David N. British Geography 1500-1900: an imprecise review. In: JOHNSTON, R. & WILLIAMS, M. (eds). *A century of British geography*. Oxford: Oxford University Press and the British Academy, 2003, p. 11-44.
- ___. Tropical hermeneutics: fragments for a historical narrative an afterword. *Singapore Journal of Tropical Geography*, vol. 21, n. 1, 2000, p. 92-98.
- ___. Tropical climate and moral hygiene: the anatomy of a Victorian debate. *British Journal for the History of Science*, vol. 32, 1999, p. 93-110.
- ___. Reproduction, representation, and authenticity: a rereading. *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 23 , n. 1, 1998, p. 13-19.
- ___. Climate's moral economy: science, race and place in post-darwinian British and American geography. In: GODLEWSKA, Anne & SMITH, Neil. *Geography and Empire*. Oxford : Blackwell, 1994, p. 132-154.
- ___. Natural-theology and Neo-Lamarckism: the changing context of the nineteenth-century geography in the United States and Britain. *Annals of A ssociation of American Geographers*, Vol. 74, n. 1, 1984, p. 9-28.
- LLOYD, Tom. Acting in the 'Theatre of Anarchy': the 'anti-thug campaign' and elaborations of colonial rule in early nineteenth-century India. *Edinburgh Papers in South Asian Studies*, n° 19, 2006, p. 1-50.
- MACHADO, Arlindo. Cinema e virtualidade. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro : Imago, 1996, p. 163-184.
- MARIE, Laurent. Jacques Tati's "Play Time" as New Babylon. In: SCHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (eds.). *Cinema and the city*. Film and urban societies in a global context. Oxford : Blackwell, 2001, p. 257-269.
- MARSTON, Sallie A. The social construction of scale. *Progress in Human Geography*, Vol. 24, n. 2, 2000, p. 219-242.
- von MARTELS, Zweder (ed.). *Travel fact and travel fiction: studies on fiction, literary tradition, scholarly discovery and observation in travel writing*. Leinden : New York : Routledge, 1991.
- MARTINS, Luciana. *O Rio de Janeiro dos viajantes*. O olhar britânico. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2001.
- ___. A naturalist's vision of the tropics: Charles Darwin and the Brazilian landscape. *Singapore Journal of Tropical Geography*, vol. 21, n. 1, 2000, p. 19-33.

___ . *Friedrich Ratzel através de um prisma*. 1993. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia, Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MARTINS, Wilson. Especificidades gilbertianas. In: FREYRE, Gilberto. *Novo Mundo nos Trópicos*. Rio de Janeiro : Top Books Editora : UniverCidade, 2000, p. 11-20.

MATLESS, David. Gestures around the visual. *Antipode*, vol. 35, nº 2, 2003, p. 222-226.

MENEGHINI, Carla. Site mostra Brasil 'trash' para promover filme de terror. *GI*. 14/ 11/ 2006. Disponível em <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,AA1350324-7086-1144,00.html>. Arquivo consultado em 25/07/2007.

METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: *A significação no cinema*. São Paulo : Perspectiva, 1977 [1965].

MILES, Miranda & CRUSH, Jonattan. Personal narratives as interactive texts: collecting and interpreting migrant life-histories. *The professional geographer*, Vol. 45, n. 1, 1993, p. 84-94.

MILLS, Sara. *Discourses of difference: an analysis of women's travel writing and colonialism*. London : New York : Routledge, 1991.

MCDOWELL, Linda. *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*. University of Minnesota Press, 1999.

___ . Understanding diversity: the problem of/ or "theory". In: JOHNSTON, R. J. & TAYLOR, P. J. & WATTS, M. J. (eds.). *Geographies of global change*. Oxford : Blackwell, 1995, p. 280-294.

___ . Multiple voices. Speaking from inside and outside of "The Project". *Antipode*, vol. 24, 1992, p. 56-72.

MCEWAN, Cheryl. Material geographies and postcolonialism. *Singapore Journal of Tropical Geography*, vol. 24, n. 3, 2003, p. 340-355.

MORE, Thomas. *A Utopia*. São Paulo : Martin Claret, 2005 [1516].

NAME, Leonardo. Escalas da masculinidade e da feminilidade na cidade: imagens e palavras da capital carioca em "A Senhorita Simpson" e "Bossa nova". *Intertextos*. Revista de Estudos Interdisciplinares, v. 7, nº 2, 2005, p. 87-100.

___ . *Rio de cinema: "made in Brazil, made in everywhere"*. O olhar norte-americano construindo e singularizando a capital carioca. 2004a. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

___ . Cidades em movimento: sobre cinema, percursos e acelerações. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 18, n. 1, 2004b, p. 115-134.

___ . O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência. *Arquitextos* (revista eletrônica), nº 33, fev. 2003a. Disponível na INTERNET via

http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq033/arq033_02.asp. Arquivo consultado em 4 nov. 2006.

__ .Apontamentos sobre o cinema e a cidade. *Arquitextos* (revista eletrônica), nº 37, fev. 2003b. Disponível na INTERNET via http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq037/arq037_02.asp. Arquivo consultado em 4 nov. 2006.

__ . *Cinema e cidade: paisagem urbana, realidade e imaginário*. 2002. Monografia (Especialização em Sociologia Urbana) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

NASH, Catherine. Cultural geography: postcolonial cultural studies. *Progress in human geography*, Vol. 26, n. 2, 2002, p. 219-320.

NASH, Dennison. *Anthropology of tourism*. Kidlington : Pergamon, 1996.

NEUMAN, Dietrich. . Before and after Metropolis: film and architecture in search of the modern city. In: NEUMAN, Dietrich (ed.). *Film Architecture*. From Metropolis to Blade Runner. Munich : London : New York : Prestel, 1999, p. 33-38.

OLSSON, Gunnar. The social space of silence. *Environment and Planning D: Society and Space*. Vol. 5, n. 3, 1987, p. 249–262.

__ . Toward a sermon of Modernity. In: BILLINGE, Mark & GREGORY, Derek & MARTIN, Ron (eds.). *Recollections of a Revolution*. Geography as spatial science. New York : St. Martin, 1983, p. 73-85.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo : Editora Brasiliense, 2003 [1994].

OTTE, Georg. A reprodutibilidade técnica da obra cinematográfica – representação ou clonagem? Uma análise crítica de um conceito básico de Walter Benjamin. *Aletria*. Revista de estudos de literatura, nº 8. Belo Horizonte, 2001, p. 279-300.

PATTON, Cindy & EPPLER, Benigno Sanchez (eds.). *Queer diasporas*. S. 1 : University of Duke Press, 2000.

de PAULA, Junior. Show de Fatboy Slim reúne cerca de 170 mil pessoas no Rio. *Erika Palomino*. Disponível na INTERNET via http://www.erikapalomino.com.br/musica/oquerolou/index.php?mu_event_id=394. Arquivo consultado em 26 fev. 2006.

PEARCE, Douglas. *Geografia do turismo*. São Paulo : Aleph, 2003 [1999].

PEARCE, Douglas & BUTLER, Richard W. *Tourism research: critique and challenges*. London : New York : Routledge, 1993.

PEET, Richard. The social origins of environmental determinism. *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 75, n. 3, 1985, p. 309-333.

PHILLIPS, Graham. *Os templários e a Arca da Aliança*. São Paulo : Madras Editora, 2005 [2004].

PILE, Steve. *The body and the city*. Psychoanalysis, space and subjectivity. London : New York : Routledge, 1996.

PILE, Steve & THRIFT, Nigel (eds.). *Mapping the subject*. Geographies of cultural transformation. London : New York : Routledge, 1995.

POCOCK, D. C. D. Sound and Geographer. *Geography*, vol. 74, 1989, p. 193-200.

POLÊMICA com filme 'Turistas' invade a Internet". *O Globo On Line* 05/12/2006. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2006/12/05/286909945.asp>. Arquivo consultado em 25 de julho de 2007.

PORTEOUS, J. Smellscape. *Progress in human geography*, vol. 9, 1985, p. 356-378.

PORTEOUS, J. & MARTIN, J. Soundscape. *Journal of architectural planning and research*, vol. 2, 1985, p. 169-186.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império*: relatos de viagem e transculturação. Bauru : São Paulo : EDUSC, 1999 [1992].

RAFFAELE, Paul. Keepers of the lost ark? *Smithsonian magazine*, dezembro de 2007. Disponível na INTERNET via <http://www.smithsonianmag.com/people/ark-covenant-200712.html>. Arquivo consultado em 3 fev. 2008.

RALLS, Karen. *Os templários e o Graal*. Rio de Janeiro : Record, 2004 [2003].

RATZEL, Friedrich. Geografia do Homem (Antropogeografia). In: MORAES, Antonio Carlos Robert (org.) & FERNADES, Florestan (coord.). *Ratzel*. São Paulo : Ática, 1990a [1882-1891], p. 32-107.

___. As raças humanas. In: MORAES, Antonio Carlos Robert (org.) & FERNADES, Florestan (coord.). *Ratzel*. São Paulo : Ática, 1990b [1882-1891], p. 108-150.

RECLUS, Elisée. O homem é a natureza adquirindo consciência de si própria. In : de ANDRADE, Manuel Correia (org.). *Élisée Reclus*. São Paulo : Ática, 1985a, p. 38-40.

___. A ação do homem como modificador das condições naturais, dominando e transformando a natureza. In: de ANDRADE, Manuel Correia (org.). *Élisée Reclus*. São Paulo : Ática, 1985b, p. 41-55.

___. A complexidade da produção do espaço geográfico. In: de ANDRADE, Manuel Correia (org.). *Élisée Reclus*. São Paulo : Ática, 1985c, p. 57-60.

___. Evolução da sociedade e da civilização. In: de ANDRADE, Manuel Correia (org.). *Élisée Reclus*. São Paulo : Ática, 1985d, p. 99-108.

REICHERT, D. Comedia Geographica. An absurd one-act play. *Environment and Planning D: Society and Space*, Vol 5, n. 3, 1987, p. 335 – 342.

REUTERS. Embratur agradece críticos de cinema por detonarem 'Turistas'. *O Globo On Line*. 05/ 12/ 2006. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2006/12/05/286913915.asp>. Arquivo consultado em 25/07/2007.

- RINGER, Greg (ed.). *Destinations: cultural landscapes of tourism*. London : New York : Routledge, 1998.
- ROBINSON, Jenny. Postcolonialising geography: tactics and pitfalls. *Singapore Journal of Tropical Geography*, vol. 24, n. 3, 2003, p. 273-289.
- RODAWAY, Paul. *Sensuous geographies. Body, sense and place*. London : New York, Routledge, 1994.
- RODRIGUES, Antonio. Cinemas, arquiteturas. In: *Cinema e arquitetura*. Lisboa : Cinemateca Portuguesa : Museu do Cinema, 1999, p. 51-81.
- ROHDIE, Sam. *Geography, photography, the cinema*. Les Archives de la Planète. Comunicação à Geographical Society, Hong Kong, 9 dez. 1997. Disponível no site <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2000/01/geoall.HTML>. Arquivo consultado em 28 fev. 2004.
- ROJEK, Chris & URRY, John (eds.). *Touring cultures: transformations of travel and theory*. London : New York : Routledge, 1997.
- ROSE, Gillian. On the importance of asking the right questions, or what is the power of powerpoint, exactly? *Antipode*, vol. 36, nº 5, 2004, p. 795-797.
- ___. On the need to ask how, exactly, is geography 'visual'? *Antipode*, vol. 35, nº 2, 2003, p. 212-221
- ___. *Visual methodologies*. An introduction to interpret visual objects. London : Sage, 2001.
- ___. Practising photography: an archive, a study, some photographs and a researcher. *Journal of historical geography*, vol. 26, nº 4, 2000, p. 555-571.
- ROSZAK, Theodore. *The voice of the Earth*. An exploration of ecopsychology. New York : Simon & Schuster, 1992.
- ROY, Parama. *Indian traffic*. Identities in question in colonial and postcolonial India. Berkeley : University of California Press, 1998.
- RYAN, James R. Who's afraid of visual culture? *Antipode*, vol. 35, nº 2, 2003, p. 232-237.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo : Companhia das Letras, 1995 [1993].
- ___. *Orientalism*. London : Penguin Books, 2003 [1978].
- SANDNER, Gerhard & RÖSSLER, Mechtild. Geography and Empire in Germany, 1871-1945. In: GODLEWSKA, Anne & SMITH, Neil. *Geography and Empire*. Oxford : Blackwell, 1994, p. 115-127.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2002a [1996].
- ___. *Por uma geografia nova*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2002b [1978].

SAUER, Carl O. A morfologia da paisagem. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (eds.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro : EdUERJ, 1998 [1925], p. 12-74.

___. Foreword to historical geography. In: LEIGHLY, J (ed.). *Land and life*. A selection from the writings of Carl Otwin Sauer. Berkeley : Los Angeles : University of California Express, 1963 [1941], p. 351-379.

SAVAGE, Victor R. Tropicality imagined and experienced. A commentary on Felix Driver's "Imagining the tropics: view and visions of the tropical world". *Singapore Journal of Tropical Geography*, vol. 25, n. 1, 2004, p. 26-31.

SCHIEL, Mark. Cinema and the city in History and theory. In: SCHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (eds.). *Cinema and the city*. Film and urban societies in a global context. Oxford : Blackwell, 2001, p. 1-18.

SCHNAPP, Jeffrey T. Crash: uma antropologia da velocidade ou por que ocorrem acidentes. *Lugar comum*, nº 8, p. 21-61. Rio de Janeiro, mai-ago. 1999.

SCOTT, Allen J. Capitalism, cities, and the production of symbolic forms. *Transactions of the Institute of British Geographers*, v. 26 , n. 1, 2001, p. 11-23.

SEMPLE, Ellen Churchill. *Influences of geographic environment*. On the basis of Ratzel's system of anthropo-geography. New York : London : Henry Holt and Company : Constable and Company, 1911.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Multiculturalismo e representação. São Paulo : Cosac Naify, 2006 [1994].

SIDAWAY, James D. Postcolonial geographies: an exploratory essay. *Progress in human geography*, vol. 24, n. 4, 2000, p. 591-612.

SILVEY, Rachel. Borders, embodiment, and mobility: feminist migrations studies in geography. In: NELSON, Lise (ed.). *A companion to feminist geography*. Oxford : Blackwell, 2005, p. 138-149.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro : Zahar, 1987 [1903], p. 11-25.

___. O estrangeiro. In: MORAES FILHO, Evaristo (org.). *Simmel: Sociologia*. São Paulo : Ática, 1983 [1908], p. 182-188.

SIMMONS, I. G. *Interpreting nature*. Cultural constructions of the environment. New York : Routledge, 1993.

SMITH, Neil. *Geografía, diferencia y la política de escala*. Terra Livre, Ano 18, n. 19, 2002 [1992], p.127-146.

SORRE, Max. A noção de gênero de vida e seu valor atual. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny. *Geografia cultural: um século (3)*. Rio de Janeiro : EdUERJ, 2002 [1948], p. 15-62.

- ___ . L'adaptation au milieu climatique et bio-social. Géographie psychologique. In: PIÉRON, Henri, (org). *Traité de psychologie appliquée*. Paris, PUF, 1954, p. 1-52.
- SOUBEYRAN, Olivier. Imperialism and colonialism versus disciplinarity in French Geography. In: GODLEWSKA, Anne & SMITH, Neil. *Geography and Empire*. Oxford : Blackwell, 1994, p. 244-264.
- STOUT, Janis P. *Through the window, out the door: women's narratives of departure, from Austin and Cather, to Tyler, Morrison and Didion*. : Tuscaloosa : University of Alabama Press, 1998.
- STRINGER, Julian. Global Cities and the International Film Festival Economy. In: SCHIEL, Mark & FITZMAURICE, Tony (eds.). *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*. Oxford : Blackwell, 2001, p. 134-144.
- SUI, Daniel Z. Visuality, aurality, and shifting metaphors of geographical thought in the late twentieth century. *Annals of A ssociation of A merican Geographers*, vol. 90, n° 2, 2000, p. 322-343.
- SWANN, Paul. From workshop to backlot: The Greater Philadelphia Film Office. In: SCHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (eds.). *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*. Oxford : Blackwell, 2001, p. 88-98.
- TAYLOR, Peter J. Full circle, or meaning for the global. In: JOHNSTON, Ron. *The challenge for Geography: A changing world, a changing discipline*. Oxford : Blackwell, 1993, p. 181-197.
- THORNES, John E. The Visual Turn and Geography (Response to Rose 2003 Intervention). *Antipode*, vol. 36, n° 5, 2004, p. 787-794.
- TISSIER, Jean-Louis. La géographie dans le prisme de l'environnement (1970-1990). In: ROBIC, Marie-Claire (ed.). *Du milieu a l'environnement. Pratiques et représentations du rapport homme/nature depuis la Renaissance*. Paris : Ed. Economica, 1992, p. 201-243.
- TUAN, Yi-Fu. *Topofilia. Um estudo da percepção, attitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo : Difel, 1980 [1974].
- URRY, John. *O olhar do turista. Lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*. São Paulo : Studio Nobel, 1996 [1990].
- VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo : Boitempo Editorial, 2005 [1984].
- VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor. Estruturas míticas para escritores*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2006 [1998].
- VIDAL DE LA BLACHE *Princípios de geografia humana*. Lisboa : Edições Cosmos, s.d. [1921].
- ___ . Les genres de vie dans géographie humaine. *Annales de géographie*, Vol. 22, n. 124, 1913, p. 289-299.

VIDLER, Anthony. The explosion of space. Architecture and the filmic imaginary. In: *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. London : The Massachusetts Institute of Technology Press, 2000, p. 99-283.

van WAERBEKE, Jacques. Territorialité et intégration dans les banlieus parisiennes à partir de la trilogie filmique de Malik Chibane: “Chronique de la jeunesse des années 90”. *CyberGEO* (revista eletrônica), nº 91, 19 abr. 1999, 11 p. Disponível na INTERNET via <http://www.cybergeopresse.fr/culture/waerbeck/waerbeck.htm>. Arquivo consultado em 26 nov. 2002.

WATTS, Michael. *Silent Violence: food and famine in Northern Nigeria*. Berkeley : University of California Press, 1983.

WILLIAMS, Carol T. (ed.). *Travel culture: essays on what makes us go*. Westport : London : Praeger, 1998.

WILSON, Alexander. Looking at the non-human. Nature movies and TV. In: *The culture of nature*. North-american landscape from Disney to Exxon Valdez. Toronto : Between the Lines, 1991, p. 117-155 (Capítulo 4).

van WOERKENS, Martine. *The strangled traveler*. Colonial imaginings and he thugs of India. Chicago : University of Chicago Press, 2002 [1995].

WOODS, Diane. Bringing Geography back in: civilizations, wealth, and poverty. *International studies review*, Vol. 5, 2003, p. 343-354.

XAVIER, Ismail. A alegoria langniana e o monumental: a figura de Babel em ‘Metrópolis’. In: CAPELATO, Maria Helena & MORETTIN, Eduardo & NAPOLITANO, Marcos & SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e cinema*. São Paulo : Alameda, 2007.

YEOH, Brenda S. A. Transnational mobilities and challenges. In: NELSON, Lise (ed.). *A companion to feminist geography*. Oxford : Blackwell, 2005, p. 60-74.

___. Postcolonial cities. *Progress in Human Geography*, vol. 25, n. 3, 2001, p. 456-468.

ZACHARASIEWICZ, Waldemar (ed.). Images of Central Europe in travelogues and fiction by North American writers. Tübingen : Stauffenburg-Verl, 1995 (Transatlantic Perspectives; 6).

ZONN, Leo E. & AITKEN, Stuart C. Of pelicans and men: symbolic landscapes, gender, and Australia’s “Storm boy”. In: AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E. *Place, power, situation and spectacle*. A geography of film. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 1994, p. 137-159.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.