

NOVAS LENTES PARA VELHOS OLHOS: CONVENÇÕES VISUAIS DO BRASIL NO CINEMA DO OUTRO

Gustavo Ferreira de Oliveira¹
Mestre em História pela PUC-SP

Haroldo Cattai de Milhã²
Pós-graduado em Gestão escolar pela UNAR

Resumo

O presente artigo mensura os filmes *Anaconda* e *Bem-vindo à selva*, a partir das convenções representacionais dos viajantes do passado. Buscamos entender e demonstrar como um imaginário social a respeito do Brasil e dos brasileiros, construído desde os primeiros encontros entre americanos e europeus, que foi capturado pelos escritos e imagens dos estrangeiros, é capaz de construir uma figuração de Brasil, servindo a diferentes propósitos tanto no passado (entre os séculos XVI a XIX), como nas imagens do cinema de finais do século XX e início do século XXI.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário social; cinema; iconografia e literatura de viagem.

Introdução

Os escritos que seguem têm como principal objetivo analisar as representações do Brasil contidas nos filmes *Anaconda* (1997) e *Bem-vindo à selva* (2003). Quando nos debruçamos frente às duas películas, denotamos que, mesmo que estas tenham sido produzidas com intentos mais comerciais, visando principalmente o lucro ao oferecer um entretenimento barato, baseadas em tramas simples – terror e aventura, respectivamente; elas deixam entrever figurações seculares do Brasil e dos brasileiros que encontram ressonância com a produção de

¹ gustavo.oliveira@educacaoararas.sp.gov.br.

² haroldo.milha@educacaoararas.sp.gov.br.

viajantes estrangeiros que representaram o Brasil de forma escrita e iconográfica no passado.

Então, este trabalho tem como meta demonstrar que as produções cinematográficas internacionais, quando lançam mão de figurar o Brasil em suas obras, atualizam, de certa maneira, aspectos da literatura e iconografia de viagem.

Existe uma miríade de audiovisuais estrangeiros que tem as terras brasileiras e seus habitantes como tema ou cenário. Tunico Amancio (2000) arrolou em sua pesquisa, cerca de duzentos títulos que ilustram convenções representacionais do Brasil visto por outros. Contudo, as intenções do autor voltam-se às análises dos estereótipos e clichês que orbitam a ideia de Brasil presente nos filmes e como os mesmos ocorrem dentro dessas produções; relegando aos viajantes um espaço diminuto, de filiação e de origem dessas representações.

Já a pesquisa que aqui se estabelece, compõe parte de um trabalho maior, desenvolvida através da produção de uma tese de doutorado, dentro do PEPG de História da PUC-SP, iniciado em 2022. Com isso nos afastamos, de certa maneira, do trabalho de Amancio, quando trasladamos a produção dos viajantes da periferia, para o centro da análise.

No trabalho da tese, elegemos inicialmente cerca de 28 filmes que dialogavam com as tópicas dos viajantes (canibalismo/antropofagia, representações dualistas da natureza e dos brasileiros, etc.). Após sondagem inicial, suprimimos produções nacionais e coproduções, cujo Brasil consistisse em uma das partes, pois o intuito seria evidenciar a percepção do Outro, sem as contribuições ou condicionamentos das “leituras nacionais”; o que ajudou a delimitar melhor nosso recorte temporal, que se estabeleceu entre as décadas de 1980 e início dos anos 2000.

Atualmente, em nossa análise verticalizada, contamos com os seguintes filmes: *Fitzcarraldo* (1982), *Feitiço do Rio* (1984), *A floresta de esmeraldas* (1985), *Holocausto canibal 2* (1985), *A missão* (1986), *Lambada* (1990), *Anaconda* (1997), *Bem-vindo à selva* (2003) e *Turistas* (2006).

A maioria dos filmes elencados acima encontra-se disponível na internet em sites como *Youtube* ou em plataformas de *streaming* como *Amazon Prime* ou *Netflix*.

Anaconda e *Bem-vindo à selva*, por exemplo, até o presente momento, quando da produção destes escritos, estão disponíveis para locação na *Amazon Prime*. Contudo, para nossas análises, foram utilizadas as versões brasileiras em *DVD* de ambos os filmes.

A problemática central aqui em evidência é buscar entender como o imaginário estrangeiro, ao figurar o Brasil na contemporaneidade, pauta-se nas imagens forjadas no passado. Essas imagens deixam entrever juízos de valor da colonialidade, atualizando e reforçando estereótipos através da cultura visual. Entre estes estereótipos, apontamos o exotismo – que compõe um espaço dual das terras brasileiras, pois podem ser perigosas, mas ao mesmo tempo aprazíveis.

Portanto, nossas análises versam sobre como os filmes *Anaconda* e *Bem-vindo à selva* concebem e transmitem a imagem da Amazônia como um signo representacional e que suas percepções atualizam o *topos* da literatura de viagem. Tentar equacionar esse axioma, é fundamental para entendermos como os países europeus que ministraram práticas coloniais e imperialistas no passado, ao figurarem a América Latina e, sobretudo o Brasil na atualidade, ainda nos enquadram com os “olhos do império”; mesmo que *Anaconda* e *Bem-vindo à selva* sejam produções estadunidenses e não europeias.

Vale então o adendo de que os Estados Unidos, após a Primeira Guerra, ascenderam enquanto grande potência hegemônica no contexto da economia mundial. Com isso, empreenderam e empreendem práticas imperialistas, seja nos países da América Latina ou nos países do Oriente Médio. É importante lembrar ainda que o país possui origem anglo-saxônica e que, durante seu processo de formação, sempre foi considerado singular por sua metrópole e outros países europeus, pois partilhava com eles clima e cultura consonantes. Com isso, os Estados Unidos percebem os países latino-americanos de forma semelhante aos entendimentos europeus.

Para estes escritos, encontramos ressonância teórico-conceitual em autores como Roger Chartier (1990 e 2002) e seus entendimentos das representações sociais. Para o autor, as representações sociais participam do processo de ordenação da vida cotidiana e servem às aspirações de determinados estratos

sociais, com isso, as “[...] representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico, fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupos que as forjam” (1990, p. 17).

Outro autor em que nos aportamos, é BronislawBaczko (1985) e suas formulações a respeito do imaginário social. Segundo o mesmo, o imaginário social perpassa a produção midiática, sendo que a construção de imagens e símbolos, permite as afirmações de poder, de ideologias, de utopias, da manutenção ou refutação da ordem estabelecida, etc. Então, o imaginário social

[...] torna-se inteligível e comunicável através da produção dos “discursos” nos quais se efectua a reunião das representações colectivas numa linguagem. Os signos investidos pelo imaginário correspondem a outros tantos símbolos. E assim que os imaginários sociais assentam num simbolismo que é, simultaneamente, obra e instrumento [...]. (BACZKO, 1985, p. 311)

As principais fontes contempladas nesta pesquisa, além dos dois filmes já mencionados, são os relatos de Gaspar de Carvajal, a respeito da expedição de Orellana no século XVI, e as percepções de La Condamine, Martius e Spix, produzidas no século XVIII e XIX, respectivamente.

1. O cinema e o imaginário social

Walter Benjamin, em seus ensaios reunidos no livro *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, cuja primeira publicação data da década de 1930, ao discorrer sobre o cinema, afirma que “O filme é uma criação da coletividade.” (1985, p. 172). Este aforismo produzido pelo pensador alemão, é de certa maneira, uma sentença atemporal. Quando Benjamin profere estas palavras, busca situar o cinema como uma linguagem que se distanciava das outras expressões artísticas em voga até aquele momento, como os quadros, por exemplo, que atingiam um público menor, ou que só podiam ganhar ampla visibilidade mediados pelas reproduções em livros, através das gravuras. Já o cinema, sendo uma produção “megalomaniaca”, de custos elevados, e produto de “muitas mãos”, estava na esteira e na sinalização do progresso; para que o mesmo lograsse lucro, deveria atingir um público gigantesco, como aponta o filósofo.

O filme, como criação da coletividade para a coletividade, deixa entrever visões de mundo, estereótipos e juízos de valor. Então, o filme – independentemente de qual seja seu gênero, e para qual público o mesmo se dirige – é uma fonte profícua para a história, pois

[...] a fonte cinematográfica, particularmente a fonte fílmica, torna-se evidentemente uma documentação imprescindível para a história cultural – uma vez que ela revela imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidade, sistemas de hábitos, hierarquias sociais cristalizadas em formações discursivas, e tantos outros aspectos vinculados a uma determinada sociedade historicamente localizada. (BARROS, 2011, p. 181)

O cinema pode ser expressão e instrumento da hegemonia, da classe dominante, ou do Estado; servindo, por exemplo, a interesses ideológicos distintos, mas com processos semelhantes, desde a Alemanha Nazista, até a União Soviética, foi aparato de propaganda ideológica.

Na esfera do consumo, de um mundo cindido entre capitalismo e socialismo após a Segunda Guerra, o cinema orbita a sociedade do espetáculo, em que, para Guy Debord:

O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. (DEBORD, 2003, p. 15)

Sendo assim, as produções audiovisuais, participam das práticas discursivas que proferem sentido ao real, auxiliam a ordenação do mundo cotidiano, e elegem alguns modelos de existência como aceitáveis, do mesmo modo em que condenam outros. O filme, então, ajuda a urdir, dentro do tecido social, comportamentos, visões de mundo e opiniões.

Os filmes são produtos e reflexos do imaginário, como nos lembra Dênis Moraes:

O imaginário social expressa-se por ideologias e utopias, e também por símbolos, alegorias, rituais e mitos. Tais elementos plasmam visões de mundo e modelam condutas e estilos de vida, em movimentos contínuos ou descontínuos de preservação da ordem vigente ou de introdução de mudanças. (MORAES, 2002, p. 1)

Para Ella Shohat e Robert Stam (2006), o cinema, servindo aos interesses das “culturas hegemônicas europeias”, tem caráter pedagógico, pois apresenta ao espectador do ocidente – assim como outrora a literatura de viagem o fez – as outras culturas, as que estavam apartadas do mundo “civilizado”, que compunham outras histórias. Para os autores, o cinema

[...] tornou-se, assim, um mediador epistemológico entre o espaço cultural do espectador ocidental e o espaço das culturas representadas na tela, relacionando temporalidades e lugares separados em um único momento de exposição. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 139)

Para vislumbrarmos a forma como o cinema euro-estadunidense construiu uma imagem do Brasil durante o século XX, torna-se necessário recapitular a construção representacional do mesmo no espaço imaginal, estabelecido e compreendido principalmente pela cultura europeia a partir dos primeiros encontros entre americanos e europeus no século XVI.

Tal exercício, de natureza lacunar e nunca definitivo, nos possibilita compreender o modo como as figurações do Brasil foram sendo sedimentadas no imaginário do Outro, e que as mesmas, com o passar do tempo, ficaram cada vez mais naturais a ponto de se constituírem em um consenso de entendimento em relação aquilo que poderia ser o Brasil.

O residual, como aponta Raymond Williams (1979), está na intertextualidade constituída no passado.

O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados a base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultura anterior. (WILLIAMS, 1979, p. 125)

A exemplo, pensemos nas primeiras letras sobre o Brasil erigidas por Caminha e Gândavo, e o consenso que se forma a partir destas figurações a respeito das características de alteridade frente ao Outro que se apresenta à cultura europeia (a nudez dos indígenas, a organização social díspar, o não conhecimento do deus cristão, etc.).

Para Gândavo:

A língua deste gentio toda pela Costa é uma: carece de três letras – *scilicet*, não se acha nela F, nem L, nem R, coisa digna de espanto, porque assim não têm Fé, nem Lei, nem Rei; e desta maneira vivem sem Justiça e desordenadamente. (GÂNDAVO, 2009, p. 74)

A sentença representacional do cronista português, funda a pedra angular nas figurações posteriores dos habitantes do Brasil. Os viajantes futuros estabeleceriam através das percepções de Gândavo, uma linha mestra a ser seguida, para cancelar um sentido de verdade/verossimilhança em suas falas. Destarte, as percepções de um viajante que esteve no Brasil na empresa que ficou conhecida como França Antártica, são capazes de exemplificar esta questão.

De maneira concisa, apresentamos aqui a figura do piloto francês protestante Nicolas Barré, que estava entre os homens de Villegaignon. Barré expediu duas cartas a seus amigos na França, relatando os dias passados no Brasil. Segundo Jean Marcel Carvalho França (1999), a primeira carta do francês refere-se ao período de 12 de julho de 1555 a 1º de fevereiro de 1556, na qual “[...] dá notícias da travessia do Atlântico e descreve as primeiras impressões da terra e dos nativos; a

outra narra as desavenças entre os católicos e os reformados da França Antártica.” (p. 20). Ambas as cartas foram publicadas posteriormente em 1557 e compiladas no século XIX por Henri Ternaux-Compans.

A primeira missiva de Nicolas Barré, apresenta descrições das terras brasileiras e de seus habitantes, que estavam, de certa forma, balizadas por um imaginário firmado através dos apontamentos de Colombo, sobre as Antilhas e de Caminha, em sua *Carta a El-Rei Dom Manuel sobre o achamento do Brasil*, datada de 1º de maio de 1500.

Destes escritos, destacamos a seguinte passagem:

Tudo me leva a crer que esses nativos são o povo mais bárbaro e estranho que existe sobre a Terra. Eles vivem sem conhecimento de nenhum deus, sem inquietude de espírito, sem lei e sem nenhuma religião. Tal como os animais, estão à mercê dos seus instintos. Tanto os homens como as mulheres, andam completamente nus. (BARRÉ (s/d), apud FRANÇA, 1999, p. 21)

Portanto, entrevemos a construção de uma percepção de Brasil que se ancora no residual de um espaço imaginal erigido pela intertextualidade narrativa. Essas percepções se cristalizam no tempo, contudo, também se perdem no imaginário. Então as percepções de Brasil vão-se naturalizando e se transformando em uma verdade estabelecida por estas dadas filiações.

Então, esse imaginário erigido ao longo do tempo, é capaz de encontrar ressonância em filmes como *Um dia a casa cai*³. Nesta película, o personagem Walter (Tom Hanks), ao receber um postal do Rio de Janeiro remetido por seu pai que havia se casado no Brasil, informando que não pretendia retornar aos Estados Unidos, profere a seguinte fala para sua namorada Anna (Shelley Long): “Ele foi um advogado respeitável, agora olha só. Ele rouba a grana e as contas vêm para mim. Minha nova mamãe! Que idade ela tem? **Será que eles não têm lei no Brasil? Não tem polícia lá?**” (grifo nosso).

³ EUA, Richard Benjamin, 1986.

A fala de Walter acima, pode parecer inocente e passar despercebida. Para o espectador ingênuo, nada deve acrescentar ou dizer, pois esta compõe apenas o universo diegético do filme. Contudo, para esta pesquisa ela denota o residual do imaginário e sua permanência. Para Maria Baseio e Maria da Cunha:

A viagem cinematográfica, por sua vez, fruto de um olhar dialógico e efabulador, interroga a experiência vivida e lida. Ela não se apropria de um espaço geográfico, mas de um espaço imaginal construído pela palavra do outro. (BASEIO e CUNHA, 2013, p. 5)

O outro, seja ele viajante ou cineasta, ao construir um entendimento de Brasil, aporta-se consciente ou inconscientemente, no espaço simbólico. Assim, o

[...] simbolismo se crava no natural e se crava ao histórico (ao que já estava lá); participa, enfim, do racional. Tudo isto faz com que surjam encadeamentos de significantes, relações entre significantes e significados, conexões e conseqüências, que não eram nem visadas nem previstas. (CASTORIADIS, 1982, p. 152)

Amilcar Torrão Filho (2010), nos diz que os viajantes e aqui poderíamos acrescentar os cineastas, “[...] não caminham em direção às coisas, mas em direção às imagens das coisas; isto é, em direção à coisa reduzida ao signo.” (p. 43). Esse olhar direcionado pelo signo e sedimentado pelo tempo, é capaz de reproduzir visões como as do filme *Vermelho Brasil*⁴(2014), que se aporta em imagens que volvião o imaginário social europeu, como as gravuras produzidas por Théodore De Bry, na construção das cenas antropofágicas.

A repetição de uma ideia de Brasil, pautadano bojo das produções dos viajantes, que depois será “atualizada” nas lentes de cineastas estrangeiros durante o século XX, constrói um conceito, uma imagem, uma representação do Brasil que permeia o imaginário social. Com isso,

⁴ Brasil-França, Sylvain Archambault, 2014.

[...] surge claramente que a visão que temos de um grupo é o resultado de um contato repetido tanto com representações inteiramente construídas quanto de representações filtradas pelo discurso das mídias. (AMOSSY e PIERROT, 2022, p. 49)

Tunico Amancio adverte que a representação do Brasil no cinema estrangeiro, não possui uma materialidade capaz de ser mapeada. Para o autor, essas imagens estão postas

[...] num mundo cada vez mais fragmentado, estas imagens do Brasil que serão buscadas no cinema, se compõem de informação variada, emersa de várias fontes, **sem uma matriz visível no seio da indústria cinematográfica** [...]. De qualquer forma, esta informação sobre o Brasil tornada visível pelo cinema de ficção se nutre da mesma matriz e qualquer obra de criação, na mídia, nos fluxos dos bens culturais, nas estratégias comerciais do turismo e da publicidade, na experiência vivenciada. (AMANCIO, 2000, p. 20) [grifo nosso]

O que o autor pontua acima, é que não conseguimos mensurar de maneira concreta a forma como o cinema constrói suas visões, mesmo quando analisamos nos filmes, as informações dos créditos de produção e suas referências, por exemplo.

Portanto, analisar estas figurações arroladas num imaginário a respeito do Brasil, juntamente com o lugar/participação dos viajantes na produção dessas imagens, é necessário na busca do entendimento de como o Brasil é pensado no mundo ocidental, majoritariamente dentro do eixo euro-estadunidense.

2. Atualizando as lentes

A Amazônia tem sido inventada e reinventada pelo imaginário estrangeiro desde quando se fez presente em relatos de viajantes e cronistas, criando novos mitos e lendas e atualizando outros no círculo de leitores das grandes potências europeias do mundo moderno.

Mitos como o do Eldorado, o das guerreiras amazonas, de um mundo dual, bucólico e edênico, de maravilhas que se assemelham às lendárias terras da Cocanha, como também, de um inferno verde; espaço da hostilidade, de monstros e bestas, e de habitantes perigosos, soturnos canibais, que viriam a validar teses detratoras de teóricos do cientificismo ilustrado⁵ em relação ao desenvolvimento da humanidade, encontram neste terreno, evidências férteis para ratificar suas teorias.

Para Neide Gondim:

Os séculos podem variar e os cronistas serem originários das mais diferentes nacionalidades, no entanto, diante do rio e da mata amazônicos, quase genericamente, nenhum se isentou de externalizar sentimentos que variavam do primitivismo pré-edênico ao infernismo primordial. (GONDIM, 1994, p. 77)

A primeira expedição oficial feita por europeus na região amazônica, foi empreendida ainda na primeira metade do século XVI, entre os anos de 1540-1542, Francisco de Orellana, foi o primeiro estrangeiro a navegar o rio Amazonas. A serviço da Coroa Espanhola, Orellana participou anteriormente da conquista do Peru juntamente com Francisco Pizarro, entre os anos de 1532-1535. Já na expedição andina, o intuito era o mapeamento das novas regiões e a busca por novas rotas de navegação, juntamente com a procura de metais preciosos.

Os relatos da expedição de Orellana, ficaram a cargo do frei Gaspar de Carvajal. Como aponta Gondim (1994, p. 80-81), o relato de Carvajal⁶, está pautado nos escritos de Vespúcio. Essa prática corrente de mimetizar os escritos anteriores, era uma forma de legitimar o próprio relato. Tal prática não se limitaria ao século XVI, viajantes do século XIX, como François-Auguste Biard⁷ (1862), por exemplo, ainda lançavam mão desta estratégia.

⁵ Ver por exemplo: *O novo mundo: história de uma polêmica 1750-1900* (1996), de Antonello Gerbie *Viajantes do maravilhoso: o Novo Mundo* (1992), de Guillermo Giucci.

⁶ *Descobrimientos do Rio das Amazonas* (1941).

⁷ François-Auguste Biard, foi um pintor francês que veio ao Brasil em meados do século XIX. Das experiências de Biard no país, é publicado em 1862 na França, o diário de viagem do artista, intitulado *Dois anos no Brasil*.

Carvajal representou o Novo Mundo, sobretudo a região amazônica, com as lentes de seu tempo, neste sentido, o viajante buscou inscrever sua narrativa através de um imaginário com reminiscências medievais⁸, para subsidiar o próprio entendimento e apreensão das descobertas; chegando a discorrer a respeito do local exato em que se encontravam as guerreiras amazonas e o Eldorado.

A Amazônia construída pelos primeiros cronistas e viajantes, reverbera no século XVIII, segundo Gondim (1994, p. 106-116), nas percepções de La Condamine⁹, por exemplo, mesmo que seja para refutar as imagens do passado, o imaginário do “maravilhoso”, ainda estava presente.

Charles-Marie de La Condamine, expedicionário de uma comissão científica da Academia de Ciências de Paris, chegou ao Equador em 1736, realizando com outros cientistas medições astronômicas e geodésicas para a confirmação da tese newtoniana de que a Terra era achatada nos polos. Outra expedição foi enviada à Lapônia com o mesmo intuito.

Já em 1743, ao descer o rio Amazonas, o cientista francês faz várias observações, entre elas, destacamos as impressões a respeito dos ofídios brasileiros e como os mesmos orbitavam o imaginário de portugueses e indígenas.

Não é de espantar que, em países tão quentes e úmidos quanto estes, se encontrem serpentes de todos os gêneros. Li não sei onde que todas as do Amazonas são sem veneno, e é certo que algumas não são nocivas de todo; mas as picadas de várias são quase sempre mortais. Uma das mais perigosas é a cobra cascavel, ou de guiso, muito conhecida. Tal ainda a coral, notável pela variedade e viveza de suas cores; porém a mais rara e particular é uma grande serpente anfíbia de 25 a 30 pés (de 8 a 10m), e de mais de um pé de grossura, ao que dizem, e que os índios mainas chamam yacumama, ou mãe-d'água, e que vivem ordinariamente nos grandes lagos formados pelo extravasamento das águas para o interior das terras. Contam-se fatos de que eu duvidaria ainda se os houvesse visto, e que eu não me abalanco a repetir aqui senão conformando-me com o novel autor já citado do Orinoco Ilustrado, que os assegura muito a sério. Não somente, segundo os índios, essa monstruosa serpente engole um corpo inteiro; mas, atraí, dizem eles, invencivelmente, pela respiração, os animais que dela se aproximam e os devora. Diversos portugueses do Pará tentaram persuadir-me

⁸Ronaldo Amaral, *O medievalismo no Brasil* (2011).

⁹*Viagem na América Meridional descendo o rio das Amazonas* (2000).

de casos quase tão pouco de acreditar, como a maneira por que outra grande cobra mata os homens com a cauda. (LA CONDAMINE, 2000, p. 108)

De forma semelhante, Martius e Spix situam a presença quase que mítica da anaconda. Os viajantes de origem alemã estiveram no Brasil no início do século XIX, como integrantes da Missão Austríaca de 1817.

Têm-se visto enormes serpentes, esverdeadas ou pardas, nadando como se fossem troncos flutuantes, e, segundo dizem, crianças e adultos já foram arrebatados, quando acaso elas saem em terra o que é raro. A esse monstro os índios dão o nome de mãe do rio (paraná-maia), temem encontrá-lo e ainda mais matá-lo, porque então seria certa a própria ruína, bem como a de toda a tribo. Um velho remador de nossa canoa afirmava ter avistado essa terrível cobra-d'água perto de Gurupá, e, dois dias depois, ela devorou o seu irmão. (SPIX e MARTIUS, 1976, p. 85)

Das incursões pelas regiões Norte do Império, o excerto acima, é bem emblemático pois sintetiza o *topos* da literatura de viagem. Mesmo que Martius e Spix, assim como La Condamine, não acreditassem na ideia de uma cobra gigantesca e perigosa, existe a necessidade da apreensão da mesma, cuja intenção é tornar o relato verossímil, inscrevendo e chancelando assim sua viagem como verídica, dispondo-a na tradição e no imaginário.

Não só o “polo negativo” do exótico será contemplado pela literatura e iconografia de viagem. Vários panoramas das florestas brasileiras e de sua fauna edênica serão eternizadas em imagens de estrangeiros, desde as primeiras alegorias da América com suas idiosincrasias visuais, como a de Niccolò Frangipane (1590) – Coleção Emanuel Araujo –, até as representações mais canônicas, como as de Frans Post no século XVII e Thomas Ender no XIX. A partir de então, convenções representacionais da “floresta virgem” foram feitas por Rugendas, Debret, Martius e Spix, F. Biard, Conde de Clarac, entre outros.

Essas figurações, quase sempre genéricas, são responsáveis por eleger uma percepção de Brasil. Também assim “se construiu” o Oriente, pelo espaço imaginal, disseminado, majoritariamente, pela literatura ocidental. Para Edward Said (1990),

“O Oriente era quase uma invenção européia, e fora desde a Antigüidade um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis.” (1990,p. 13).

Será através de todos esses pressupostos representacionais elencados acima, que o cinema, no século XX, por meio de suas lentes, atualizará as imagens de um entendimento a respeito do Brasil.

O filme *Anaconda*, é uma produção estadunidense de 1997, dirigido por Luis Llosa, produzido em parceria pela Columbia Pictures e Cinema LineFilm; tendo sido filmado em Manaus, na floresta Amazônica e no Rio Negro.

A trama apresenta uma história de terror ambientada no coração da floresta. Um grupo de cinegrafistas parte em busca de uma antiga sociedade indígena, para a produção de um documentário. Enquanto a equipe de estrangeiros navega pelo rio Amazonas e seus afluentes, os mesmos deparam-se com o antagonista da trama, Paul Sarone (Jon Voight). Sarone é conhecido entre os habitantes locais como um grande caçador de serpentes, e junto com seu comparsa Mateo (Vincent Catellanos), engana os documentaristas, apossando-se de seu barco para empreender uma caçada a uma criatura lendária, a anaconda.

A cobra gigante que devora pessoas é o tema central do filme. Os protagonistas da película são postos um a um à prova da terrível criatura.

A premissa do filme, por si só, já encontra ressonância na literatura e iconografia de viagem. A ideia de conhecer e registrar uma sociedade indígena livre do contato da civilização ocidental, é uma máxima familiar aos estrangeiros que viajaram pelo Brasil, sobretudo a partir do século XIX. O juízo do bom selvagem¹⁰ rousseauiano – mesmo extremamente romantizado –, orbitava a mente e guiava os passos dos viajantes que vinham ao Brasil no intuito de testemunhar o homem em seu estado natural; é o caso, por exemplo, do artista francês F. Biard. De maneira semelhante, Martius e Spix encontram o ponto alto de seu périplo nas incursões pela

¹⁰ Outro filme estrangeiro que retrata o Brasil e apresenta a temática do bom selvagem é *A floresta de esmeraldas* (1985). O enredo apresenta o filho de um empreiteiro estadunidense que é sequestrado pelos nativos o “Povo Invisível”. O menino cresce então apartado da civilização, deixando entrever a percepção colonial binária em relação aos indígenas, ora considerados virtuosos, pois não conhecem as mazelas da civilização, ora degenerados, pois quando em contato com os ocidentais, são capazes apenas de absorver os malefícios e vícios desta dada cultura.

região Norte do Império, via de regra, na região amazônica, descrevendo assim, os indígenas mais isolados das terras brasileiras.

O filme reforça a todo momento estereótipos negativos em relação ao Brasil e aos brasileiros. Assim como boa parte das representações dos brasileiros feita pela literatura de viagem, a figuração que se tem dos habitantes do país tropical é depreciativa. Fruto da degeneração da mistura das raças, o brasileiro expressa pouca confiança para o estrangeiro, o mau-caratismo é quase uma característica cultural. Assim eram compreendidos os povos nativos em geral, sobretudo os indígenas, por alguns viajantes, como Martius e Spix, e, posteriormente, F. Biard.

É esse estereótipo do brasileiro mau-caráter que figura a imagem do comparsa de Sarone, Mateo é então inculto, soturno, traiçoeiro e de poucas palavras. Mas o que mais chama atenção neste personagem, não é a importância de suas falas dentro da trama, mas o fato de serem proferidas em espanhol¹¹. Isso denota a pouca relevância que o Brasil tem na compreensão da cultura estadunidense, pois assim somos entendidos de maneira unilateral em relação à América Latina, como um único produto.

Destarte, essa compreensão totalitária da América Latina, não é ingênua, pois delimita a distância simbólica entre *eles* e *nós*. Para Tunico Amancio, esta percepção é

Fruto da expansão do sistema capitalista de distribuição cinematográfica americano, o cinema colonial (ou de adaptação de outras realidades nacionais) se afirmou no campo das representações como o espaço simbólico do exercício da potência do Outro, o branco euro-americano. (AMANCIO, 2000, p. 47)

Então, ao figurar uma cobra gigante que devora pessoas, o filme *Anaconda* atualiza as imagens da literatura e principalmente da iconografia de viagem. Desde o século XVI, a fauna americana foi representada de maneira exagerada e bestial – sobretudo ao Sul do continente. Gravuras como as que ilustram o livro de André

¹¹Sobre o olhar generalizante do cinema estadunidense em relação à América Latina, ver: *Hollywood Looks at Brazil* (1982), de Sérgio Augusto.

Thevet¹² (1575), *Fera que vive de vento*, *Retrato do tucano*, *Peixe voador*, entre outras, deram notícias do Brasil à Europa, contribuindo assim para a construção do imaginário de um país cujo território era hostil e repleto de perigos. Esse imaginário iria se transformar com o passar do tempo; contudo, lograria à posteridade o signo do exótico, sendo reverberado pelos viajantes do século XVIII e XIX, a exemplo de La Condamine, Martius e Spix.

Por conseguinte, os signos de terror perpetrados pela película, tornam-se

[...] receptores das projeções dos medos, interesses e aspirações, modelando comportamento, condutas e visões de mundo desde que partilhado por pessoas criando uma comunidade de sentido e solidificando uma determinada visão de mundo. (SERBENA, 2003, p. 2)

O filme *Bem-vindo à selva* (2003), é uma trama de ação e aventura estadunidense, de direção do cineasta Peter Berg, coproduzido pela Strike Entertainment e a WWE Films. O enredo do longa nos apresenta a história de Beck (Dwayne Johnson), um mercenário que trabalha à serviço do agiota Walker (William Lucking). Beck recebe a missão de resgatar o filho de Walker, Travis (Seann William Scott), que residia na Amazônia brasileira à procura de antigos tesouros.

Diferentemente de *Anaconda*, o longa *Bem-vindo à selva* foi filmado no Havaí, “[...] pois a equipe técnica, durante a fase de pré-produção, quando buscava locações em Manaus, teve parte do equipamento furtado e desistiu de realizar o trabalho no Brasil.” (LOPES, 2015, p. 10-11).

Um dos pontos de atenção presentes na trama, é o nome da cidade fictícia que a mesma apresenta, a cidade de Eldorado. O nome em si já é uma referência marcante ao mito arrolado e descrito pelos cronistas espanhóis, como é o caso de Orellana.

¹²A cosmografia universal de André Thevet.



Imagem1– Frame do filme *Bem-vindo à selva* – Na placa, lê-se: “El Dorado, a capital da mineração”
Com o trocadilho feito pela pichação, temos um novo termo, “Hell Dorado”, ou então “Inferno Dourado” –
14:19min.

O desenrolar da trama se dá com a caçada humana estabelecida por Beck a Walker em meio à floresta, que tenta incessantemente levar o filho do magnata aos Estados Unidos. Com isso, ambos deparam-se com diversas disputas e embates, desafiando o chefe de um garimpo ilegal Hatcher (Christopher Walken), quando se aliam à brasileira Mariana (Rosario Dawson), líder do gruporebelde que visa pôr fim à tirania de Hatcher.

Assim como *Anaconda*, *Bem-vindo a selva* orbita o imaginário dos viajantes do passado, ao deixar entrever um ambiente hostil de habitantes e animais perigosos.

Em *Bem-vindo à selva*, os nativos falam português, mas com sotaque espanhol. Os figurantes que atuam no papel dos brasileiros são representados de maneira caricatural e depreciativa; reforçam e recriam clichês quando empreendem uma luta “malestudada” de capoeira, que mais se assemelha às artes marciais orientais.

Para nossa análise, destacamos as primeiras impressões transmitidas do Brasil a Beck, feitas pelo piloto estadunidense, radicado na Amazônia, Declan (Ewen Bremner). No diálogo que se estabelece entre os dois personagens, Declan alerta o protagonista sobre os perigos existentes na floresta.



Imagem 2 –Frame dofilme *Bem-vindo à selva* – 13:34min.



Imagem 3 – Frame dofilme *Bem-vindo à selva* – 13:35min.



Imagem 4 – Frame dofilme *Bem-vindo à selva* – 13:39min.

As falas acima, sintetizam as máximas da literatura e iconografia de viagem. Anacondas, insetos e sapos venenosos, assim como “antas assassinas”, foram tópicos correntes nos relatos dos estrangeiros. De forma inusitada e estranha, a anta¹³ ou tapir, foi retratada de maneira monstruosa por alguns viajantes. Abaixo, destacamos a representação atribuída ao artista alemão Franz Keller. Keller visitou o Brasil na segunda metade do século XIX.



Imagem 5 – *Anta no rio Ivaí* (1865) – Franz Keller (atribuição).

Os filmes atualizam as percepções dos viajantes, não só quando retratam os monstros e perigos da Amazônia selvagem. Os personagens, em ambos os filmes, maravilham-se com as paisagens naturais, recortam panoramas, contemplam cachoeiras, pois estão dispostos num paraíso terrestre. Da mesma forma no passado, os artistas viajantes, que no Brasil estiveram, majoritariamente no século XIX, produziram uma constelação de imagens com cenas da natureza e vistas panorâmicas que valorizavam o esplendor do Novo Mundo. Apenas a título de exemplo, destacamos os seguintes artistas que se debruçaram sobre a paisagem tropical brasileira: Eduard Hildebrandt, Nicolas Antoine Taunay, Félix Émile Taunay, Henri-Nicolas Vinet e E. F. Schute.

¹³ Próximo ao rio Moju, na Província do Grão-Pará, em uma fazenda de cacau, Martius relata o encontro com uma anta, categorizando-a como um animal perigoso, indomável e violento: “O fazendeiro havia amansado uma anta, que andava como um porco pelo pátio da fazenda e, sem o menor vestígio de medo, nos farejou com a tromba móvel. Era um macho da cor comum cinza-escuro. Durante os três anos em que se achava ali, havia-se observado que, sempre no início do tempo das chuvas, ficava indomável e bravo, talvez por impulsos de cio.” (MARTIUS e SPIX, p. 62-63).

Para Tunico Amancio, essas figurações são um conjunto de obras produzidas por uma filiação que aqui, “[...] tão simplesmente, [são] fatos ou imagens recorrentes que apresentam analogia ou repetições de uma configuração já dada na história e que pressupõem a permanência ou atualização de certas matrizes simbólicas.” (2000, p. 20).

O Brasil então, é vista a mesma forma ou pelos mesmos signos, apenas com novos olhos.

Considerações finais

Quando mensuramos os filmes *Anaconda* e *Bem-vindo à selva*, constatamos que os mesmos refletem e atualizam as representações do Brasil compreendidas no passado; arranjadas, via de regra, através do pincel e da pena dos estrangeiros.

Desde os primeiros encontros, as terras do Novo Mundo foram um axioma para a cultura europeia. A implementação da América na roda figurativa da Europa, foi feita a partir das referências e entendimentos de uma cultura que se afirmava superior. Isso fez com que a colonialidade imperasse não apenas nos aspectos de dominação materialista, a mesma transcorria ainda a esfera do imaginário. Para Walter Mignolo, “[...] a América não era uma entidade existente para ser descoberta. Foi inventada, mapeada, apropriada e explorada sob a bandeira da missão cristã.” (2017, p. 4).

A Europa inventa a América, assim como inventou o Oriente. Portanto, quando os filmes olham a Amazônia, os mesmos a enquadram através dos signos, fortalecendo assim a ideia de um espaço exótico, em que coexiste o edenismo e o infernismo – Gondim (1994) e Padilha (2004).

Ao atualizar em seus longas as percepções representacionais dos viajantes, os filmes ratificam as ideias não só do exotismo, mas da superioridade euro-estadunidense.

Os filmes são canais que assentam e disseminam a ideia de autoridade dos antigos impérios em relação aos territórios que outrora foram suas possessões –

mesmo que os Estados Unidos não tenham empreendido colônias, os mesmos possuem características de um país imperialista. Com isso, *Anaconda* e *Bem-vindo à selva* ajudam a delinear a superioridade ianque, ao mesmo tempo em que produzem o distanciamento frente à América Latina.

Para Ella Shohat e Robert Stam (2006):

Os traços residuais de séculos de dominação européia 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 [e estadunidenses]. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 20)

As histórias e imagens oriundas dos périplos dos viajantes, não só atualizaram velhas convenções representacionais, mas são responsáveis ainda, de certa maneira, pelo processo de autoexotização, como afirma Rafael Lopes (2015). Filmes nacionais, como *Um lobisomem na Amazônia* (2005), emulam as temáticas hollywoodianas, pois as mesmas são um padrão a ser seguido, mesmo que apresentem uma visão estereotipada dos próprios brasileiros.

Cabe agora, como sustentam Shohat e Stam, não mais representar o Outro, mas pensar de maneira colaborativa com o outro “dentro de um espaço comum” (2006, p. 69).

Assim como Mignolo (2003) defende e afirma o direito de outras epistemologias que não às canônicas provindas da Europa, defendemos também a possibilidade de outras visões.

Referências

- AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.
- AMARAL, Ronaldo. O medievalismo no Brasil. *História Unisinos*, vol. 15, n. 3, p. 446-452, 2011.
- AMOSSY, Ruth & PIERROT, Anne. *Estereótipos e clichês*. São Paulo: Contexto, 2022.
- AUGUSTO, Sérgio. Hollywood Looks at Brazil: From Carmen Miranda to Moonraker. In: JOHNSON, Randal & STAM, Robert (orgs.). *Brazilian Cinema*. University of Texas Press, 1982, p. 351-361.
- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.
- BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. *Comunicação & Sociedade*, a. 32, n. 55, p. 175-202, 2011.
- BASEIO, Maria Auxiliadora & CUNHA, Maria Zilda da. Narrativas de viagem e representação do outro: literatura e cinema em diálogo. *XIV Jornada Interescuelas – Departamentos de Historia – Universidad Nacional de Cuyo*, anais de publicação, Mendoza, p. 1-14, 2013.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*, São Paulo: Meta Livros; Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1999, 3 vols.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BIARD, Auguste-François. *Dois anos no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945.

CAMINHA, Pero Vaz de; GÂNDAVO, Pero de Magalhães; SOUSA, Gabriel Soares de. *A carta de Pero Vaz de Caminha e outras narrativas de viajantes*. Campinas: Komedi, 2009.

CARVAJAL, Gaspar. *Descobrimentos do Rio das Amazonas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

CASTORIADIS, Cornélius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Portugal: Difel, 1990.

DEBORD, GUY. *A sociedade do Espetáculo*. Projeto Periferia: Ebook, 2003.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Visões do Rio de Janeiro colonial: antologia de textos (1531-1800)*. Rio de Janeiro: EdUERJ: J. Olympio, 1999.

GERBI, Antonello. *O novo mundo: história de uma polêmica: 1750-1900*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do maravilhoso: o Novo Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

LA CONDAMINE, Charles-Marie. *Viagem na América Meridional descendo o rio das Amazonas*. Brasília: Senado Federal, 2000.

LOPES, Rafael. A Espetacularização da Amazônia no Cinema e sua construção desde os relatos dos viajantes do século XVI. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, p. 1-15, 2015.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 32, n. 94, p 1-18, 2017.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MORAES, Dênis. Imaginário social e hegemonia cultural. *Gramsci e o Brasil*. Rio de Janeiro, julho de 2002, p. 1-6. Disponível em: <https://gramsci.org/?page=visualizar&id=297>. Acesso em: 03 de novembro de 2023.

PADILHA, Solange. O imaginário da Nação nas alegorias e no indianismo romântico no Brasil do século XIX. II Congresso Internacional de Patrimônio Histórico, 2004, Córdoba, p. 1-9, 2004.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SERBENA, Carlos Augusto. Imaginário, ideologia e representação social. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas* (UFSC), Florianópolis, vol. 52, p. 2-12, 2003.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TORRÃO FILHO, Amilcar. *A arquitetura da alteridade: a cidade luso-brasileira na literatura de viagem (1783-1845)*. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2010.

VON SPIX, J. B. & VON MARTIUS, K. F. P. *Viagem Pelo Brasil: 1817-1820*. São Paulo: Melhoramentos, 1976, 3 v.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editor: 1979.