

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**“COMO SE FOSSEM INSETOS”: ÁFRICA E IDEOLOGIA
NO CINEMA CONTEMPORÂNEO**

MARCOS JOSÉ DE MELO

Orientadora: Professora Doutora Regina Maria Rodrigues Behar

Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos

JOÃO PESSOA

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

“COMO SE FOSSEM INSETOS”: ÁFRICA E IDEOLOGIA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

MARCOS JOSÉ DE MELO

Orientadora: Professora Doutora Regina Maria Rodrigues Behar

Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em História
do Centro de Ciências Humanas, Letras
e Artes da Universidade Federal da
Paraíba, em cumprimento às exigências
para obtenção do título de Mestre em
História, Área de Concentração em
História e Cultura Histórica.

JOÃO PESSOA

2012

**“COMO SE FOSSEM INSETOS”: ÁFRICA E IDEOLOGIA NO CINEMA
CONTEMPORÂNEO**

Marcos José de Melo

Dissertação de Mestrado avaliada em ____/____/____ com conceito

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Regina Maria Rodrigues Behar

Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba

Orientadora

Professor Doutor Alberto da Silva

Professor da Université Rennes II

Examinador Externo

Professor Doutor Raimundo Barroso Cordeiro Júnior

Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba

Examinador Interno

Professor Doutor Élio Chaves Flores

Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba

Examinador Interno

Professor Doutor Iranilson Buriti de Oliveira

Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de Campina Grande

Suplente Externo

Professora Doutora Solange Pereira da Rocha

Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba

Suplente Interna

Dedico este trabalho à memória de um trabalhador africano chamado Muhammad ibn Bouazizi. Que sua morte seja lembrada como o marco do início de uma primavera não apenas para os Muhammads, mas para os Juans, Smiths, Jans, Johns, Xiangs, Jeans e, quem sabe, Joões e Josés. Louvada e imitada seja sua coragem. A revolta não deve ser contra uma tirania, mas contra toda a tirania – esteja sob o disfarce que estiver.

“Leopardos irrompem no templo e bebem até o fim o conteúdo dos vasos sacrificiais; isso se repete sempre; finalmente, torna-se previsível e é incorporado ao ritual.”

Franz Kafka

"Quando todos pensam do mesmo jeito, é porque ninguém está pensando."

Walter Lippman

AGRADECIMENTOS

À escritora belga Marguerite Yourcenar são atribuídas as seguintes sábias palavras: *O verdadeiro lugar de nascimento é aquele em que lançamos pela primeira vez um olhar inteligente sobre nós mesmos.* Seguindo tal raciocínio, posso dizer que apesar de ter visto a luz em São Paulo e ter crescido em Pernambuco, não tenho dúvidas de que nasci de fato em João Pessoa, Paraíba. Essa dissertação, obra primeira desse recém-nascido, não existiria sem a ajuda fundamental de um grupo especial de pessoas que cruzaram meu caminho e ajudaram a pavimentar a estrada que me trouxe a João Pessoa e a essa vida nova.

Agradeço à minha mãe por todo o esforço e sacrifício despendido na minha criação e educação. Ao meu grande amigo José Maria Gomes de Souza Neto, eterno mestre, agradeço por ter me ensinado tão bem o ofício de historiador; certamente não estou à altura do que você ensinou, mas isto aqui não existiria sem você, Zé. Alberon Lemos é um amigo que sinceramente ainda não me acho merecedor de ter; de coração agradeço a sua presença silenciosa nas entranhas dessa dissertação. Kalina Vanderlei, sem uma única conversa particular, se tornou pra mim um exemplo de profissionalismo, e eu a agradeço por isso também. A José Luciano Queiroz Ayres eu deveria dedicar esse trabalho inteiro, e não apenas agradecer, pois foi uma singela frase dita por ele em um simpósio temático, há muito tempo, que desencadeou o processo criativo cuja culminância é esta bendita. Agradeço por isso e por toda a ajuda que generosamente me estendeu.

Provavelmente eu não acharia João Pessoa essa cidade tão maravilhosa que acho se não fossem as pessoas maravilhosas que me acolheram aqui. Aos meus colegas de copo e de cruz gostaria de agradecer pessoalmente por terem tornado tão suave minha estadia. Dentre a minha turma não posso deixar de nomear alguns que estiveram mais próximos nesse processo: meu querido Almair Morais e a inseparável e maravilhosa sousense Rafaela Dario; a querida Jandynéa Gomes; o demônio do Geisel Márcio Macedo; a aracajuana arretada Carla Karinne; a sempre serena e zen Juliana Barros; o todo-coração Vanderlan Paulo; o esquisitão gente boa João Batista; a flor de Itaporanga Fabíolla Furtado; a enigmática Sylvia Brito; a futura primeira

campinograndense canonizada, Germana Guimarães. Em especial, agradeço ao ilustre cidadão ‘siarense’ Leonardo Rolim por ter me ensinado nos dias mais sombrios o significado da palavra companheiro, e tomo a liberdade de ‘recitar’ para ele os versos do Pessoa: *“Damo-nos tão bem um com o outro / Na companhia de tudo / Que nunca pensamos um no outro, / Mas vivemos juntos e dois / Com um acordo íntimo / Como a mão direita e a esquerda.”* Valeu, companheiro.

Aos professores do PPGH que de uma forma ou outra auxiliaram na consecução do trabalho, especialmente ao poético Raimundo Barroso e suas leituras de meus manuscritos e ao etílico Mozart Vergetti e nossas reuniões administrativas em Orlando’s bar, agradeço. À compreensão do professor Damião de Lima a cada farrapada minha no projeto de auxílio à docência, agradeço. E às leituras repletas de erudição do professor Élio Chaves Flores, sou também extremamente grato.

Às instituições que, com o dinheiro de impostos do povo brasileiro, financiaram o projeto, por meio da bolsa acadêmica Reuni, e tornaram possível minha vida aqui e a realização da pesquisa, serei eternamente grato.

Agradeço a João Pessoa, ou Philipéia de Nossa Senhora das Neves, ou Cidade da Parahyba, como queiram, cidade maravilhosa, por tudo que me proporcionou, especialmente as pessoas. Como expressar a plenitude de minha gratidão a Filomena Vargas – a única pessoa que sempre acreditou em mim (não em relação à dissertação, mas ao que realmente importa), e que se não tivesse tido as longas conversas que teve comigo, não tenho dúvidas que teria atendido precocemente ao chamado e não concluído esse trabalho –, muito provavelmente nunca saberei. A Verônica Behar agradeço pela generosa ajuda que em diversas ocasiões me estendeu. A Jorge Pereira agradeço pela casa e pela amizade, e por ter em casa Harry Potter, que me deu a infância que eu não tive – sem falar nos consertos do PC. A Leila Medeiros agradeço por toda e cada conversa edificante. Agradeço à Sulleyma Andrade toda a paciência e generosidade para comigo. Agradeço a amizade terna de Luísa Gadelha, Normanda Leitão, Laís Medeiros, Dany Almeida. À Etelvina Fernandes, que semeou alegria e bons conselhos em meu coração cotidianamente, além de prestar socorro sempre que preciso, agradeço, mais do que por tudo isso, pela filha: Olga Elis e sua poética amizade e presença, que foi quem me fez mesmo sentir em casa aqui. Os sábados nunca mais serão os mesmos.

Um grupo de pessoas que não vive em João Pessoa também foi fundamental para minha chegada e estadia aqui, de uma forma ou de outra. Se não fosse Alfredo Neto ter me explicado o que é vestibular, em julho de 2004, nada disso teria sequer começado, por exemplo. Quero agradecer à Rúbia de Kássia, à tia Mary, à Manoela Ferreira, a Tito Silva, a meu pai, a Lula (meu único e querido tio, não o presidente), e a Celso Amorim (meu querido irmão, não o ministro) por toda a ajuda que me estenderam. Em cada momento, ela foi fundamental.

Por último, o maior e mais afetuoso de todos os agradecimentos que me sinto impelido a fazer é àquela que sempre foi mais que orientadora, foi amiga, Regina Behar. Ainda não existe nas línguas humanas palavra que defina o quanto lhe sou grato por tudo. Das mais abissais profundezas de meu coração, muito obrigado, Regina. E muito obrigado, a todos vocês, inclusive quem eu porventura tenha me esquecido de citar.

RESUMO

A imagem da África no cinema hegemônico contemporâneo não compõe um mero objeto passível de apreciação ou depreciação estética; para além disso, essa imagem é um dos indicadores palpáveis de uma prática política contemporânea cujas raízes estão fincadas no discurso colonial eurocêntrico do século XIX. Nesta dissertação, o esforço intelectual é direcionado no sentido de mostrar as maneiras pelas quais o cinema hegemônico contemporâneo representa o continente africano, após o quê é feita uma revisão histórica de como essa imagem da África foi construída pela intelectualidade europeia, em fins do século XIX, a que interesses essa imagem inventada atendia, quais argumentos legitimadores lhe forneceram sustentação e por quais modos tal imagem foi popularizada. Ao final, é feito um esboço da ponte que liga a conjuntura política do final do século XIX, que engendrou a invenção da África, à do início do século XXI, que faz com que aquela imagem permaneça popular, e algumas considerações sobre a relação entre os filmes e o ofício do historiador. Mais do que simples exercício de curiosidade ou erudição, esta dissertação constitui uma tentativa consciente de participar em um esforço intelectual amplo de descolonização do conhecimento.

Palavras-chave: África; Cinema hegemônico; Eurocentrismo; Cultura Histórica.

ABSTRACT

The image of Africa in contemporary hegemonic film does not make up a mere object to be aesthetic appreciation or depreciation, and moreover, that image is a tangible indicator of a contemporary political practice whose roots are embedded in the Eurocentric colonial discourse of the nineteenth century. In this dissertation, the intellectual effort is directed towards showing the ways in which hegemonic contemporary cinema represents the African continent, what is done after a historical review of how this image of Africa was built by European intellectuals in the late nineteenth century , which served the interests invented this image, which supplied him with arguments legitimizing support and ways by which this image was popularized. At the end, is made a sketch of the bridge that connects the political situation of the late nineteenth century, which spawned the invention of Africa, the beginning of the century, which means that the image remains popular, and some considerations on the relationship between films and craft of the historian. More than mere curiosity or pursuit of scholarship, this dissertation is a conscious attempt to engage in a broad intellectual effort of decolonization of knowledge.

Keywords: Africa; hegemonic film; Eurocentrism; Historical Culture.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1: À GUISA DE INTRODUÇÃO	12
A falácia da Descolonização	25
 CAPÍTULO 2: A ÁFRICA QUE OS FILMES MOSTRAM	41
Estereótipos	43
Para além do estereótipo: Discurso	52
Um percurso	71
Ainda: Ampliando a noção de estereótipo	82
Estereótipos de África 1: O tropo da Inferioridade	86
Estereótipos de África 2: O tropo da Intervenção	102
Estereótipos de África 3: O tropo da Fuga	114
 CAPÍTULO 3: A INVENÇÃO DA ÁFRICA	123
Imperialismo	126
Como se inventa um continente (ou: A ‘Partilha da África’ realmente aconteceu?)	135
O ministério da curiosidade europeia (ou: A ‘Partilha da África’ realmente aconteceu? II)	153
Silêncios Ensurdecedores: as Resistências Africanas	176
Cinema: Documento, Cultura Histórica ou escrita da História?	191

CONSIDERAÇÕES FINAIS	211
FILMOGRAFIA	216
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	222

CAPÍTULO 1: À GUIA DE INTRODUÇÃO

Vocês mostram, vocês fixam uma realidade sem ver a evolução. O que eu tenho contra você e os africanistas é que vocês nos olham como se fôssemos insetos.

Ousmane Sembene, em conversa com Jean Rouch.

Em 28 de junho de 1914 teve lugar em Sarajevo, capital da Bósnia, o evento que serviu de estopim para a maior tragédia causada pelo homem em toda história, até então: a Primeira Guerra Mundial. No confuso quadro geopolítico europeu do período, cuja marca principal era a agressiva rivalidade imperialista entre as nações industrializadas daquele subcontinente, a justificativa para que essas nações se lançassem num conflito de tudo-ou-nada umas contra as outras poderia ter vindo de qualquer um dos lugares onde os seus interesses estavam sob constante tensão. Quase veio, por exemplo, de uma questão diplomática acerca de quem teria direito a pilhar o Marrocos, em 1906, e da anexação da Bósnia pela Áustria, em 1908. Quis o acaso, porém, que um estudante de 19 anos tomasse nos ombros a responsabilidade pelo atentado político que detonou a sequência de eventos mais impressionante já registrada, a que foi dada o nome ‘oficial’ de Século XX, e o epíteto de ‘era dos extremos’, por Eric Hobsbawn.

De fato, o assassinio do herdeiro presumido do trono do Império Austro-Húngaro por um nacionalista sérvio, membro de uma dentre várias organizações que lutavam pela independência dos estados balcânicos da dominação imperial, foi o pretexto para que, em algumas semanas, todas as grandes potências imperialistas europeias estivessem engajadas na Grande Guerra, como foi chamada até o advento da Segunda. Ao invés de durar algumas poucas semanas e trazer a felicidade tão aguardada pelas populações que, jubilosas, praticamente forçaram seus governos a se lançarem nela, a Primeira Guerra Mundial durou quatro anos e trouxe o mais profundo horror, além de uma multidão de consequências nefastas que vêm se arrastando e assombrando a humanidade desde então¹.

Ironicamente, dentre as consequências da Primeira Guerra está justamente a realização do objetivo de Gavrilo Princip – o estudante que matou Francisco Ferdinando e sua esposa em

¹ Análise apurada sobre as causas e consequências da Primeira Guerra Mundial, incluindo o citado papel desempenhado pela participação popular em sua deflagração, pode ser encontrada na obra “A Sagração da Primavera”, de Modris Ekeins. EKSTEINS, Modris. *A Sagração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna*. Trad. de Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

uma rua de Sarajevo em 1914 – e seus companheiros de causa. Com o fim do Império Austro-Húngaro, os estados balcânicos, agora livres de sua influência, formaram uma confusa entidade conhecida a partir de então como Iugoslávia, a terra dos eslavos do sul. Estado natimorto, posto que destinado a tentar congregar povos cujas lideranças tinham interesses diametralmente opostos, a Iugoslávia foi, no decorrer do século XX, palco de inúmeras atrocidades, culminando na terrível guerra da Bósnia que, na década de 1990, trouxe novamente Sarajevo para as primeiras páginas de jornais do mundo inteiro. Os horrores da limpeza étnica e os traumas causados pela separação de famílias, vizinhos e amigos, em função da etnia, religião e nacionalidade e das tentativas de desmembramento das várias nações que formavam a Iugoslávia (que atualmente são seis países independentes e uma ‘pendência’, o Kosovo) deram origem, como ocorre sempre em decorrência de eventos dessa natureza, a uma série de manifestações culturais retratando esse período conturbado, de teses acadêmicas e livros a filmes e histórias em quadrinhos.

Nessa onda, em 1998 foi lançado o filme *Um tiro no coração* (Shot Through the Heart, David Attwood, 1998). Drama feito nos EUA e Canadá para a TV, baseado numa história verídica, esse filme conta a desventura de dois atiradores olímpicos, amigos de longa data, que se veem transformados em oponentes inconciliáveis lutando em lados opostos na guerra civil que assolou a Iugoslávia. Mas o que esses prolegômenos têm a ver com o tema desse trabalho, cujo título indica tratar-se de um estudo sobre a imagem que o cinema contemporâneo divulga sobre o continente africano? Todo esse circunlóquio tem como objetivo contextualizar o filme citado para poder chamar a atenção a um detalhe, uma pista infinitesimal, no dizer do historiador Carlo Ginzburg (GINZBURG, 1989, p. 150), que servirá de mote para introduzir o estudo aqui proposto. Em dado momento de *Um tiro no coração*, quando o cerco dos sérvios a Sarajevo antecipa os terríveis acontecimentos que estão por vir, Slavko (Vicente Pérez), sérvio, cristão ortodoxo, alistado nas fileiras de Radovan Karadzic, oferece para a família do melhor amigo, Vlado (Linus Roache), que é bósnio muçulmano, passagens de avião para que fujam da Iugoslávia prestes a se esfarelar. Segue-se uma acirrada discussão em que a esposa de Vlado diz: “*E que diabos nós vamos fazer em Viena? Ser refugiados?*”² A essa opção, o próprio Vlado, erguendo-se num arrobo de orgulho nacional ferido, grita: “*Não, não e não. Nós não vamos ser refugiados! Isso é coisa de terceiro mundo! Aqui é Sarajevo, não é a Somália! Pelo amor de deus, nós somos europeus!*” Em versões do

² Em toda a dissertação, as transcrições de diálogos dos filmes virão sempre em itálico e entre aspas, a fim de destacá-las das demais citações.

filme dubladas em português, especialmente as televisionadas, *Somália* é substituída por *África*.

O que a palavra *África*, ou *Somália*, como forma de sinédoque, representa em tal contexto? *África* foi usada nesse momento do filme, aparentemente, para simbolizar uma entidade completamente abjeta, uma condição deplorável à qual uma nação situada na desenvolvida Europa jamais se rebaixaria, ou seria rebaixada. Mesmo levando em conta a situação em que os habitantes da Iugoslávia se encontravam então – vivenciando um conflito tribal em que o nome do deus ou a tribo a que pertence poderia ser a diferença entre estar vivo ou morto, conflito cujo início pode ser creditado a tiros disparados por um rapazote, mais de setenta anos antes –, ainda assim não podia ser tão ruim quanto a *África*. A condição de europeus é o bastante para proibir qualquer equiparação com a *África*.

Esse trabalho não é sobre a história de África. É sobre a imagem (ou o conjunto de imagens) produzida sobre aquele continente, historicamente situada. Imagem fabricada em contraponto a uma concepção específica do significado do que é ser europeu, como bem definido por Vlado. Isto é, trata-se de um trabalho muito mais sobre política do que sobre uma linguagem: imagem, como um dos suportes para uma ideologia. Imagem num sentido lato, algo próximo mas que extrapola o sentido de *imagem canônica*, no uso que faz de tal conceito o historiador Elias Tomé Saliba:

Ícones canônicos seriam aquelas imagens-padrão ligadas a conceitos-chaves de nossa vida social e intelectual. Tais imagens constituem pontos de referência inconscientes, sendo, portanto, decisivas em seus efeitos subliminares de identificação coletiva. São imagens de tal forma incorporadas em nosso imaginário coletivo, que as identificamos rapidamente (In CAPELATO, 2005, p. 88. Grifo do autor).

A aceção de imagem da qual faço uso não se refere apenas ao sentido físico da palavra, à imagem em si, à iconografia, ao retrato. O discurso sobre, o que se diz a respeito, a concepção mental que se tem, também compõe, também faz parte do quadro geral que temos sobre determinado objeto. Embora no filme *Um tiro no coração* não apareça nenhuma imagem da África no sentido geral em que compreendemos esse vocábulo, ou seja, nenhuma visualização propriamente dita do continente africano, a referência feita a ele uma única vez evoca uma série de imagens canônicas e emoções, como uma espécie de “reputação percebida” (WILLIAMS, 2007, p. 219) ou como uma “imagem de marca” (JOLY, 1996, p. 21), que permitem introduzir, eu acredito, a partir de tal afirmação, um estudo sobre a imagem criada para a África pelo cinema. No meio de uma representação do terror da guerra da Bósnia, o que implica, quais são os significados ideológicos, qual a necessidade, do ponto de

vista da narrativa cinematográfica, de se afirmar que não se está em África? Por que justapor precisamente a África a uma situação extremamente indesejável? Para dizer que ainda pode ficar pior, que ainda não se chegou ao último estágio da degradação humana?

A ligação entre a imagem da África e uma representação fílmica da guerra da Bósnia pode parecer tênue, se é que existente, mas o caso é que neste filme específico a África é apresentada como contraponto ao universo europeu – algo recorrente no discurso histórico ‘ocidental’, seja o produzido no seio da academia, seja o oriundo de outras fontes. Trata-se de um filme impregnado de eurocentrismo, um filme em que a Europa, mesmo a Europa tribal das guerras balcânicas, simboliza a encarnação da ciência e da técnica, enfim, da ‘civilização’, detentora de um saber que pode proporcionar o progresso de lugares ‘atrasados’ como a África. Ouvimos, assim, nitidamente, em *Um tiro no coração*, ecos de teorias supostamente mortas e enterradas no ‘distante’ século XIX, como o darwinismo social evolucionista ou o poligenismo degeneracionista, que davam sustentação à crença política na superioridade de uma “raça” – a ‘raça europeia’, logicamente, mas que ironicamente não incluía todos os europeus – às outras.

Escolhi como ponto de partida um filme que não se passa em África, mas apenas cita o continente uma única vez, para exemplificar qual a pretensão desse trabalho como um todo. Mesmo um filme com essas características pode contribuir para o ‘entendimento geral’, reforçando o discurso histórico hegemônico sobre a África. Que dizer então dos filmes que se propõem a retratar algum aspecto específico da realidade africana? De um modo genérico, nos filmes que tratam da África ou de outras partes do Terceiro Mundo, “a superioridade branca não é afirmada, ela é simplesmente presumida” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 290), muito embora em alguns casos particulares, como *Um tiro no coração* mostra, podemos ver a “superioridade branca”, europeia, ser declarada abertamente em relação ao continente africano. Este trabalho é uma análise sobre como a linguagem cotidianizada tem o poder de disseminar, de maneira muitas vezes quase subliminar, uma ideologia específica. Por exemplo, um leitor mais atento certamente encarou com estranheza a maneira como me referi à Europa no primeiro parágrafo desse texto: subcontinente. A intencionalidade desse modo inusitado de caracterizar a Europa está em demonstrar sucintamente o poder da linguagem, a que se dedicará o presente estudo; quantas vezes costumamos ver o elemento antepositivo “sub” associado à Europa? *Sub*, como aponta o dicionário³, tem uma série de acepções que

³ HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

denotam inferioridade, subalternidade hierárquica; “*sub*” está simbolicamente abaixo: por isso a Índia é recorrentemente chamada de ‘subcontinente indiano’, enquanto a Europa dificilmente o é (eu não recordo ter visto em lugar algum), muito embora do ponto de vista da linguagem técnica geográfica os dois lugares possam corretamente receber tal alcunha. A linguagem, construção humana, pode estigmatizar simbolicamente como inferior ou como superior realidades empíricas que, em si mesmas, não são nem uma coisa nem outra. De modo específico, este trabalho busca fazer uma análise de como uma linguagem específica, a cinematográfica, oriunda de um lugar social específico, o “ocidente”, considerado hegemonicamente, não em sua totalidade, produz um discurso sobre uma realidade específica, o continente africano, tentando ver, através dos recursos da análise do discurso (utilizando o arcabouço teórico disponibilizado especificamente pela assim chamada escola francesa de análise do discurso), como os filmes que de algum modo retratam a África, em suas intencionalidades e aspectos mais amplos tanto quanto em seus detalhes aparentemente insignificantes, reproduzem uma ideologia historicamente situada.

Este estudo tem suas raízes em um projeto de Iniciação Científica, financiado pela FACEPE (Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco), a que me dediquei durante a graduação em História, na Universidade de Pernambuco. A pesquisa, vinculada ao grupo de pesquisa em história antiga *Leitorado Antigo*, intitulava-se “A África Antiga e o ensino de História da África: o *Kebra Nagast* e suas raízes bíblicas”, tendo sido ensejada em parte pelas disposições da Lei 10.639/03, que tornou, pela primeira vez no Brasil, obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana, incentivando consequentemente a pesquisa historiográfica na área. Tinha como objetivo, a partir do cruzamento de artefatos culturais hebraicos e africanos antigos – a saber, o assim chamado “Velho Testamento” e o *Kebra Nagast*, epopéia nacional etíope – e da escassa historiografia sobre o tema, trazer à tona a importância de uma civilização africana antiga, a Etíope, no contexto maior do espaço geográfico que envolve o eixo Mediterrâneo Oriental/Mar Vermelho/Oceano Índico. De nação fundamental na conjuntura da virada da era cristã, dos pontos de vista cultural, econômico e militar, que foi o segundo Estado nacional a se converter oficialmente ao cristianismo, antes mesmo de Roma, elencado na Bíblia como uma das mais poderosas e temidas nações da Antiguidade, a Etiópia se tornou, na historiografia eurocêntrica, algo como os participantes de *reality shows* que desaparecem do ‘meio artístico’ depois de fazerem algum sucesso no programa. Ela é, de maneira quase absoluta, simplesmente ignorada, como comprovam os livros didáticos a que têm acesso os estudantes

brasileiros. O incentivo legal para se pesquisar e produzir conteúdos referentes à história africana está, felizmente, mesmo que a passos tímidos, começando a mudar este panorama, tanto no que se refere à Etiópia quanto a diversas outras sociedades africanas.

O fato é que aquela pesquisa produziu um “efeito colateral” inesperado. Por sua causa, me vi quase que forçado a discutir a questão dos estereótipos acerca do continente africano alardeados nos meios de comunicação, e que grassam também no meio acadêmico (que supostamente deveria estar isento de determinismos baseados em preconceitos). Cada apresentação em encontros acadêmicos era necessariamente seguida por várias expressões de admiração dos ouvintes em relação a tais “maravilhas” – as informações divulgadas pela pesquisa – referentes à África, que a maioria sequer tinha ouvido falar: “Literatura na África?” “Construções monumentais?” “Estado nunca colonizado por europeus?”. E a cada vez eram necessários argumentos a favor de uma concepção não reducionista da África. Tendo em vista que apenas muitíssimo recentemente, como dito, medidas legais vieram tornar obrigatória a inserção de história da África nas instituições de ensino de nosso país, os veículos midiáticos, e em especial o cinema, têm sido, ao longo das décadas, o principal difusor de conhecimento sobre o continente africano para a população em geral. Esse fato é plenamente compreensível quando consideramos a condição de recepção permanente de imagens e sons midiáticos a que a sociedade humana se habituou a estar exposta no decorrer do século XX, tal qual resumido por Todd Gitlin: “A plenitude icônica é a condição contemporânea, e é tida como líquida e certa” (GITLIN, 2003, p. 25), e ainda mais sucintamente por Guy Debord no título de sua obra mais famosa: vivemos em uma *Sociedade do espetáculo*, saturada de todo tipo de experiência estética. A essa constatação somou-se a percepção de que a África é objeto de um discurso específico no cinema, em que determinados temas e tropos são repetidos exaustivamente, denunciando alguma espécie de intencionalidade por parte de seus realizadores. Assim, era necessário afirmar, vez após vez, que a África não é apenas *isso que os filmes mostram...*

Mas o que é, exatamente, “isso” que os filmes mostram sobre a África? Por que a África apresentada em produções cinematográficas do início do Século XXI tem medidas equivalentes de desgraça, miséria e dependência que a África apresentada pelos romances imperialistas do Século XIX? Tais foram os questionamentos que conduziram ao estudo que o leitor tem em mãos. Na primeira década do Século XXI pôde ser observada uma profusão de filmes oriundos da indústria cinematográfica hegemônica (estadunidense e europeia) que retratam de alguma forma o continente africano em seus enredos, filmes que têm ampla

recepção no Brasil, principalmente levando em conta o fenômeno contemporâneo da larga acessibilidade à cultura cinematográfica, possibilitada pelo comércio popular de cópias ilegais e pelo hábito recente de fazer *downloads* de filmes gratuitamente na Internet. Tendo isso em vista, a proposta desta dissertação é ajudar a preencher o vácuo de interpretações historiográficas existente sobre a cultura histórica que tais filmes veiculam sobre a África, refletindo sobre diversas questões que a envolvem. Pouco importa se o filme analisado é considerado um “filme histórico” ou não, uma vez que todo filme é, *a priori*, um documento histórico, já que é um retrato da sociedade que o produziu. Assim, filmes aparentemente tão diferentes quanto *Falcão Negro em perigo* (Black Hawk Down, 2002, Ridley Scott), *Amor sem fronteiras* (Beyond borders, 2003, Martin Campbell), *Lágrimas do Sol* (Tears of the Sun, 2003, Antoine Fuqua), *Honra e coragem* (The four feathers, 2003, Shekar Kapur), *Hotel Ruanda* (Hotel Rwanda, 2004, Terry George), *O Senhor das Armas* (The lord of the war, 2005, Andrew Niccol), *O elo perdido* (Man to man, 2005, Régis Wagnier), *O Jardineiro Fiel* (The Constant Gardner, 2005, Fernando Meirelles), *A intérprete* (The interpreter, 2005, Sidney Pollack), *A massai branca* (Die Weisse Massai, 2005, Hermine Huntgeburth), *Diamante de Sangue* (Blood diamond, 2006, Edward Zwick), *Babel* (2006, Alejandro González Iñárritu), *O Último Rei da Escócia* (The last king of Scotland, 2006, Kevin Macdonald), *Primitivo* (Primeval, 2007, Michael Katleman), *Atirador* (Shooter, 2007, Antoine Fuqua), *Distrito 9* (District 9, 2009, Neil Blomkam) e *Invictus* (2010, Clint Eastwood), são alguns dos que compõem o vasto corpo documental a ser investigado nesta pesquisa, uma vez que a África figura em cada um deles e todos foram produzidos na primeira década do século XXI. É importante ressaltar que, muito embora a quantidade de filmes elencada como fontes para esse trabalho aparentemente seja muito grande, a viabilidade foi possível a partir de uma opção metodológica, o trabalho com *sequências* específicas dentro dos filmes, caracterizando a dimensão indiciária das mesmas, e não a partir de análises completas de todos os filmes. Também se faz necessário deixar patente que nem todos os filmes dessa década que citam a África, embora porventura citados, serão necessariamente analisados, pretensão inviável para uma dissertação.

Assim, trabalho com um recorte bem específico. Não vou procurar mapear os discursos produzidos pelo cinema mundial sobre a África. O próprio cinema africano não será incluído. Não que não exista, conforme reza mais um estereótipo sobre aquele continente – a indústria cinematográfica da Nigéria, apelidada de Nollywood, por exemplo, foi citada pelo

jornal *The Economist* como a terceira maior indústria do segmento no mundo⁴. Analisarei o discurso eurocêntrico presente nas representações de África feitas por filmes de entretenimento produzidos pela indústria cinematográfica hegemônica no recorte cronológico citado, tanto os filmes classificados como hollywoodianos como aqueles de origem europeia, empregando a acepção de hegemonia oriunda da obra de Antonio Gramsci, ou seja, entendendo hegemonia como um termo não limitado à questão do controle político direto, mas que

busca descrever um predomínio mais geral que inclui, como uma de suas características centrais, um modo particular de ver o mundo, a natureza humana e as relações. É diferente, nesse sentido, da noção de “visão de mundo”, na medida em que os modos de ver o mundo, a nós mesmos e aos outros não são apenas fatos intelectuais, mas políticos, expressos em um leque que vai das instituições até as relações e a consciência. Também difere de IDEOLOGIA (v.), na medida em que se considera que **hegemonia** depende, para seu domínio, não apenas de sua expressão dos interesses de uma classe dominante, mas também de sua aceitação como “realidade normal” ou “senso comum” por aqueles que, na prática, lhe são subordinados (WILLIAMS, 2007, p. 199).

Não assumo uma postura que alinha as produções europeias e as assim chamadas hollywoodianas num mesmo nível estético, mas, conforme se demonstrará no decorrer do trabalho, tais produções, apesar das diferenças formais e estéticas, compartilham e reproduzem um mesmo discurso essencialista sobre o continente africano, com diversas nuances. E, claro, juntas essas produções dominam o mercado mundial contemporâneo. O objetivo não é fazer uma genealogia dos avanços, mudanças e permanências das representações de África pelo cinema hegemônico ao longo de todo o século XX, projeto certamente de grande interesse, mas que demandaria esforços além dos possíveis para a escrita do presente estudo.

Muito embora o cinema africano não vá figurar como protagonista nesse trabalho, simplesmente pelo fato de que analisá-lo não é o objetivo aqui pretendido, acredito ter reservado para ele um lugar de honra, uma forma de homenagem indireta. O título que escolhi faz referência a uma célebre fala do cineasta senegalês Ousmane Sembene, considerado por muitos o maior cineasta africano de todos os tempos. Em 1965, durante uma conversa com o francês, e também cineasta, Jean Rouch, este perguntou a Sembene: “Gostaria que você me dissesse por que não gosta dos meus filmes puramente etnográficos, aqueles nos quais nós mostramos, por exemplo, a vida tradicional?”. A resposta de Sembene, de certa forma,

⁴ <http://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica/ult124u462864.shtml> Acessado em 02/03/2012. A esse respeito, consultar a obra de referência Cinema no mundo, v.1: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007 a.

antecipa o cerne das questões que serão trabalhadas nesse estudo: “Porque vocês mostram, vocês fixam uma realidade sem ver a evolução. O que eu tenho contra você e os africanistas é que vocês nos olham como se fôssemos insetos.”⁵ A crítica de Sembene aos filmes etnográficos é parte central das críticas que estendo aos filmes de entretenimento que retratam em algum momento a África: a a-historicidade. A África e os africanos representados como *uma* sociedade de pessoas congeladas no tempo. Seja em *Diamante de sangue* ou em *Hotel Ruanda*, a ‘situação africana’ não é mostrada como parte de um processo, mas sim como uma situação de instabilidade permanente.

Cumprir observar que o objetivo da dissertação, como diz Edward Said a respeito do seu *Orientalismo* (SAID, 2007, p. 51), não é buscar a existência ou não de um possível vínculo entre a representação de África nos filmes e a “realidade” do continente, muito embora, obviamente, essa seja uma abordagem válida para um estudo. Além de válida, essa seria uma abordagem factível, uma vez que existem numerosas fontes com as quais seria possível ‘contrastar’ o discurso filmico hegemônico sobre a África e assim traçar um paralelo, num esforço de desmistificar os estereótipos quase que totalmente negativos sobre aquele continente que, como veremos no decorrer desse estudo, são a ordem do dia nos filmes sobre a África produzidos pela grande indústria do cinema contemporâneo.

Para ficar em apenas um exemplo, posso citar o possível contraste entre dois relatos a respeito de meninos-soldados em África, um verídico e outro ficcional. Ishmael Beah, jovem serra-leonense que hoje mora nos Estados Unidos, foi forçado a se tornar soldado-mirim e conseguiu sobreviver à guerra civil dos anos 1990 em seu país. Após conseguir refúgio nos EUA, ele escreveu um relato autobiográfico em que conta os horrores daquela guerra. Em 2005, o mundo conheceu a representação fílmica de um menino soldado fictício que passou a ser considerada icônica, o personagem Dia Vandy (Kagiso Kuypers), do filme *Diamante de sangue* (Bloody diamond, Edward Zwick, 2005). Vamos ao contraste entre os dois relatos. Beah, falando de sua infância e pré-adolescência na Serra Leoa pré-guerra, conta que até os doze anos de idade as únicas guerras que conhecia eram aquelas sobre as quais lia ou ouvia

⁵ Fonte: *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, editado por Okwui Enwezor, p. 440. Munich, London, New York: Prestel, 2001. Transcrito por Albert Cervoni e traduzido para o inglês por Muna El Fituri. <<http://africabasis.blogspot.com/2011/02/cinema-e-historia.html>> acessado em 04/04/2011.

falar na TV e no rádio (citando filmes como *Rambo: programado para matar*). Mais importante, ele diz:

Quando eu tinha sete anos de idade, costumava ir à praça da aldeia recitar monólogos da obra de Shakespeare para os adultos da comunidade. (...) Eu ficava em pé em cima de um banco e usava um pedaço de pau para representar minha espada. Começava com Júlio César: “Amigos, romanos, patrícios, concedei-me vossa atenção...” Eu sempre recitava falas de Macbeth e Júlio César, que eram os preferidos entre os adultos. (BEAH, 2007, p. 101).

Em *Diamante de sangue*, filme que busca retratar a mesma guerra e a mesma sociedade (e que será uma das obras mais citadas nesse trabalho), o garoto Dia Vandy pré-guerra é um personagem sem educação formal alguma, e com uma grande relutância em adquiri-la, apesar da insistência do pai, ‘simples’ pescador, que deseja um ‘futuro melhor’ para o filho. Muito embora tal comparação possa parecer um detalhe sem importância, um trabalho calcado nesse tipo de operação poderia mostrar, talvez de maneira sólida, como as representações fílmicas da África insistem em deixar patente o fato de que os africanos supostamente não podem ser equiparados aos euro-estadunidenses no que diz respeito ao “nível de refinamento ou civilização”. A partir do relato de Beah, pode-se inferir que as condições materiais de existência de sua família antes da guerra eram semelhantes às mostradas no filme, antes também da guerra; nesse ponto, na representação plástica da ‘realidade’ de Serra Leoa, o filme pode não pecar gravemente. Mas quando se compara a representação fílmica das capacidades intelectuais dos personagens negros com a ‘realidade’ apresentada em um relato oriundo daquela própria sociedade, como o de Beah, ficam evidentes as distorções e intencionalidades ideológicas do filme. Mas, repito, realizar essa operação de comparação não é o objetivo da presente dissertação. A ênfase aqui recairá menos nos eventos históricos em si do que nas formações discursivas a seu respeito.

O presente estudo também não toma como premissa uma estética da verossimilhança. Aqui, procuro não tomar como pressuposto um ideal de simplicidade no que toca à “verdade” sobre a África, que implica dizer que “as mentiras que os filmes contam” podem ser apontadas e desmascaradas sem grande esforço. O continente africano, como todos os outros, é por demais complexo para que um estudo sobre suas representações no cinema eurocêntrico se resuma a apontar os “erros” supostamente cometidos pelos cineastas. Um argumento simples para invalidar essa perspectiva teórica é a simples existência de diversas versões e visões do que é o “mal” por parte de analistas e do público em geral (SHOHAT e STAM, 2006, p. 261).

Em alguns casos, porém, especialmente naqueles filmes baseados em fatos ou pessoas reais, cujo enredo comenta, aprovando ou não, uma situação vivenciada, o impulso de emitir julgamentos sobre a questão da acuidade da representação pode ser considerado legítimo. Um filme com uma versão flagrantemente errônea ou distorcida de determinado evento histórico certamente pode induzir o público que não tem acesso a outras informações sobre aquele evento a tomar como “verdade” os pontos de vista de determinado grupo específico, que possui interesse em que determinada representação seja divulgada, muito embora não exista, é claro, uma verdade absoluta sobre nenhum evento histórico, mas sim pontos de vista.

Assim como Edward Said analisa as maneiras como os romances produzidos no contexto de dominação imperialista do último quartel do século XIX eram a um tempo reflexo de uma mentalidade e elemento partícipe no condicionamento dessa mesma mentalidade, em sua obra *Cultura e Imperialismo* (SAID, 1995), o intuito desta pesquisa é investigar as representações da África na cinematografia hegemônica contemporânea e como elas constroem a cultura histórica vigente em nossa sociedade sobre aquele continente. Não obstante, o estudo não se restringe unicamente a aspectos como os analisados por Said em *Cultura e Imperialismo*, uma vez que o objeto de análise aqui são filmes, cabendo, portanto, não esquecer de elementos narrativos que inexistem em romances escritos. Uma análise ‘tradicional’ do retrato social feito por um filme de uma determinada comunidade, ou de um determinado personagem, não ficaria diferente da análise de um romance, sendo imperativa a análise de questões ligadas às dimensões especificamente cinematográficas porque, diferente de um romance, “o discurso cinematográfico eurocêntrico pode se revelar não nos personagens ou no enredo, mas na iluminação, no enquadramento, na *mise-em-scène*, na música.” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 302).

A dissertação se estrutura da seguinte maneira: o segundo capítulo tem como cerne a apresentação dos modos como a África é descrita no cinema hegemônico contemporâneo. Antes de fazer isso, exponho o dispositivo teórico escolhido para a análise dos filmes ao longo de todo o trabalho, bem como o dispositivo analítico que construí para a sua execução. Apresento uma discussão sobre estereótipo, discurso, formação discursiva e ideológica, memória discursiva e a teoria dos tropos. Na parte final do capítulo situo os principais tropos narrativos utilizados pelos filmes para contar a África, recorrendo à teoria dos tropos para efetuar essa descrição – que, a despeito de pretender apenas descrever, sem dúvida já carrega elementos de análise.

Escolher iniciar esse estudo falando da Primeira Guerra, como origem primordial da Guerra da Bósnia, tem também um significado simbólico. Em teoria, o ano de 1914 encerra o período do Imperialismo histórico, ou pelo menos o processo da assim chamada ‘Partilha da África’. O período que vai de 1875 até a Primeira Guerra será alvo de atenção no terceiro capítulo, onde buscarei analisar o período histórico conhecido como Imperialismo, e assim deslindar as origens históricas das representações da África que continuam tão populares no cinema contemporâneo, mergulhando na memória discursiva de que se alimentam essas representações. De modo que no terceiro capítulo é analisada a ‘invenção da África’, como essa imagem da África foi construída pela intelectualidade europeia, em fins do século XIX, a que interesses essa imagem atendia e de que modo tal imagem foi popularizada. Nesse capítulo busco fazer algumas considerações sobre a relação entre os filmes e o ofício do historiador, dedicando espaço às teorias que relacionam história e cinema, especialmente a que advoga que os filmes podem ser considerados uma forma de escrita da história, em que o cineasta encarnaria o papel do historiador. Analisando os filmes sobre a África como um estudo de caso de uma historiocinegrafia (neologismo criado para suprir a inexistência de um termo preciso para esse conceito, a ser discutido) específica sobre um tema, nesse capítulo busco apresentar a ideia de que novas formas de escrita da história estão já se institucionalizando, e mesmo usufruindo de maior status operacional que a história ‘tradicional’, e que é urgente que os historiadores penetrem nesse debate, sob pena de uma possível obsolescência de suas análises dos fenômenos históricos e de como estes são apreendidos pela população em geral.

Uma das epígrafes que escolhi para essa dissertação é uma famosa parábola de Franz Kafka. Ela sempre me vem à mente quando penso no discurso sobre a África que o cinema hegemônico insiste em repisar; o que mais me impressiona é como este se configura em um discurso de permanente eficiência, não questionado pela maioria, mesmo entre aqueles que fazem parte da academia. É um discurso tão prolongado, tão duradouro, tão confortavelmente instalado na mente das pessoas, que se tornou amplamente aceito, senso comum, cultura histórica. Foi ‘incorporado ao ritual’ da ‘normalidade’. Como todo projeto carrega uma esperança, a minha é que este possa fazer uma contribuição, ainda que modesta, para que esse paradigma narrativo tão amplamente aceito comece a ser questionado. Lembrando as palavras de Josep Fontana sobre a função social da história⁶, a pretensão desse estudo não é

⁶ “As legitimações históricas estão por trás de grande parte dos conflitos políticos atuais, e não somente dos conflitos entre países e etnias, mas daqueles que se produzem no próprio interior das sociedades de cada país” (FONTANA, 2004:18).

simplesmente analisar as práticas discursivas que subalternizam a África, mas contribuir no esforço de criar um arcabouço teórico e prático para que tais práticas sejam questionadas, historicizadas (no sentido de situá-las na estrutura histórica mais ampla onde se encaixam e exercem uma função) e substituídas por outras, construídas também, mas moralmente responsáveis e comprometidas com interesses outros que não apenas aqueles ligados à acumulação de capital. Minha esperança pode ser traduzida nas palavras do filósofo pragmatista Richard Rorty:

Qualquer coisa que a filosofia possa fazer para libertar um pouquinho nossa imaginação é de grande serventia política, pois, quanto mais livre for a imaginação do presente, maior será a probabilidade de que as práticas sociais futuras sejam diferentes das passadas. (...) Mas, ao contrário do que infelizmente nos ensinou a crer a tradição marxista, a filosofia não é uma fonte de instrumentos para um trabalho político inovador. Nada de politicamente útil acontece enquanto as pessoas não começam a dizer coisas que nunca disseram antes – com isso nos permitindo visualizar novas práticas, e não apenas analisar as antigas (Apud ŽIŽEK, 1996, p. 231).

A FALÁCIA DA DESCOLONIZAÇÃO

A cultura é um palimpsesto e todos escrevemos sobre o que outros já escreveram.

William Faulkner, citado por Rosa Montero em *A louca da casa* (2004).

O que me inspirou a escrever esse livro foi o fato de o determinismo biológico estar crescendo em popularidade, como sempre acontece em tempos de retrocesso político. Com a habitual profundidade, começam a circular de festa em festa os comentários sobre agressividade inata, as funções específicas de cada sexo, e o macaco nu. Milhões de pessoas estão começando a suspeitar que seus preconceitos sociais são, afinal de contas, fatos científicos. Entretanto, esse ressurgimento do interesse pelo tema não deriva da existência de novos dados, mas da sobrevivência desses preconceitos latentes.

Stephen Jay Gould, em *A falsa medida do homem* (1991).

[Originalmente, na escrita desta dissertação, esse trecho fazia parte de um quarto capítulo, que, por uma censura imposta pela banca, precisou ser suprimido. Deste modo, perdeu-se a organicidade que minha disposição original dos capítulos pressupunha. No intento de manter as reflexões daquele capítulo, eu as dispersei como pude ao longo da dissertação. Este é o primeiro trecho do capítulo que deveria concluir a dissertação; o segundo trecho encontra-se como último subtópico do terceiro capítulo, intitulado “Cinema: documento, cultura histórica ou escrita da história?”]

Na historiografia hegemônica, os eventos são dispostos e apresentados em ordem inequívoca. A imagem a que se assemelha essa história é a de uma flecha em voo, cujo percurso é único e inevitável. É a ‘história única’ a que se refere a romancista nigeriana Chimamanda Adichie⁷. Em tal organização dos acontecimentos, após a “inevitável” ‘Partilha da África’ segue-se o período colonial, que ocupa a primeira metade do século XX, por sua vez seguido, a partir da década de 1950, pelo processo de descolonização. Este processo é

⁷ Um discurso dessa escritora, em que alerta para o perigo das interpretações eurocentradas da história da África, e de outros lugares, pode ser assistido na íntegra no seguinte endereço eletrônico: http://www.ted.com/talks/lang/pt/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html Acessado em 10/03/2012.

qualificado como sendo a retirada completa dos europeus do continente africano, através de negociações diplomáticas, em alguns casos, ou expulsos por vias militares, em outros. O que nivela todas as novas nações africanas surgidas após a ‘descolonização’, no padrão da ‘história oficial’, quer tenham alcançado a independência por meios pacíficos ou violentos, é a extrema pobreza de que são vítimas. As supostas condições subumanas de vida na África depois da saída dos europeus corroboram, nessa leitura da história, as interpretações analisadas no capítulo anterior, que classificam a África e os africanos como inerentemente inferiores à Europa e aos europeus. Sem a presença europeia, a África estaria entregue novamente à barbárie na qual supostamente estava imersa antes da presença organizadora do europeu e sua missão civilizadora.

Assim cruamente exposta, essa interpretação pode parecer inaceitável; pode aparentar ser impossível que atualmente tal visão seja aceita por membros da intelectualidade ‘ocidental’. Mas o fato é que se trata de uma interpretação tão em curso que há correntes dentro dessa intelectualidade que defendem seriamente uma urgente recolonização da África por razões humanitárias, como apontam Serrano e Waldman:

[...] nova leitura desqualificante da África. Agora o continente é domínio da pobreza, da anarquia, do subdesenvolvimento, das doenças, das “guerras tribais”, dos golpes de Estado contínuos, do analfabetismo, dos refugiados, da seca e da falta de perspectivas. (...) Cabe alertar que, nos anos 1990, existiu notória mobilização de alguns círculos de opinião para os quais a África deveria voltar a ser colonizada pelo Ocidente. Essa corrente de opinião, denominada *reabilitacionista*, pleiteia o fim da descolonização argumentando, inclusive, em nome de uma pretensa finalidade humanitária. Acima de tudo se trataria de reconquistar a África a título, enfim, de salvar os africanos de si mesmos (SERRANO & WALDMAN, 2007, pp. 32,33).

A questão patente é: o que na realidade encerra o termo ‘descolonização’? Enquanto o processo que leva esse nome ainda acontecia, o presidente de Gana à época, Kwame N’Krumah, pouco antes de ser deposto por um golpe militar, publica um estudo intitulado *Neocolonialismo - último estágio do Imperialismo* (N’KRUMAH, 1967), com o objetivo de descrever a realidade da nova situação que se instalava em África, na sua opinião: a dominação econômica. Ele escreve que a essência da expressão neocolonialismo é “de que o Estado que a ele está sujeito é, teoricamente, independente e tem todos os adornos exteriores da soberania internacional. Na realidade, seu sistema econômico e portanto seu sistema político é dirigido do exterior” (N’KRUMAH, 1967, p. I). Para N’Krumah, esse domínio econômico-político externo podia se configurar através de diversos procedimentos, desde a ocupação militar, meio extremo a que recorre a ex-metrópole para controlar o Estado da ex-colônia, ou o mais comum controle através de meios econômicos e monetários: “O estado

neocolonial pode ser obrigado a aceitar os produtos manufaturados da potência imperialista, com a exclusão dos produtos competidores de outra origem” (N’KRUMAH, 1967, pp. II) Marc Ferro analisa como exemplo disso os gastos militares que muitas ex-colônias foram impelidas a fazer em função de acordos com as ex-metrópoles que beneficiavam a indústria dessas últimas, gerando os ‘três decênios gloriosos’ para as economias da França e Inglaterra logo após as independências de suas colônias em África.

Segundo Ferro, “esta foi a primeira forma que assumiu o neocolonialismo, perpetuando os laços privilegiados entre a Europa e suas ex-colônias. A segunda forma foi a colusão que se armou entre os novos dirigentes das ex-colônias e os meios políticos ou financeiros das metrópoles” (FERRO, 1996, pp. 392,393). O quadro geral resultante disso que chama de Neocolonialismo é, para N’Krumah, que “o capital estrangeiro é utilizado para a exploração, em lugar de ser para o desenvolvimento das partes menos desenvolvidas do mundo. O investimento, sob o neocolonialismo, aumenta, em lugar de diminuir, a brecha entre as nações ricas e pobres do mundo” (N’KRUMAH, 1967, p. II). Nas palavras mais abrangentes e atualizadas de Ella Shohat e Robert Stam, os efeitos do neocolonialismo têm sido “pobreza generalizada (mesmo em países ricos em recursos naturais); fome crescente (mesmo em países outrora autossuficientes); paralisantes dívidas externas; abertura dos recursos locais para os interesses do capital estrangeiro; e, em muitos casos, opressão política interna” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 43).

De modo que, seguindo a linha de raciocínio inaugurada por Kwame N’Krumah, os países africanos, mesmo após o processo de ‘descolonização’, continuaram em larga medida submetidos às políticas de suas ex-metrópoles. Albert Memmi chama a descolonização de “a grande desilusão”, pois “o fim da colonização deveria trazer liberdade e prosperidade; o nativo daria origem ao cidadão, o senhor de seu destino político, econômico e cultural”, mas “na maioria dos casos, tudo continua a mesma coisa; muda-se apenas de senhor, e o atual é por vezes mais tirânico que o anterior” (MEMMI, 2007, p. 17,18). De fato, não utilizo nesta dissertação o termo ‘pós-colonial’, em virtude não apenas das razões já apontadas, mas principalmente por levar em conta a ambivalência estrutural que Shohat e Stam apontam nele. Este termo é parte de um ‘modismo’ acadêmico que alinha vários ‘pós’ na vaga noção de algo que ‘está além’ de algum paradigma filosófico, estético ou político considerado obsoleto – pós-feminismo, pós-modernismo, pós-estruturalismo; mas enquanto estes termos se referem a paradigmas intelectuais ultrapassados ou revistos, pós-colonial carrega um sentido de “movimento além de um ponto específico na história” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 74), tal

como pós-revolução, pós-Guerra Fria, pós-independência⁸. Isto é, o primeiro tipo de ‘pós’ aponta para ‘avanços’ e releituras disciplinares da história intelectual, enquanto o segundo aponta para eventos cronológicos da história factual.

Assim, a utilização de ‘pós-colonial’ apaga certas relações de perspectiva, tornando confuso o vocabulário sobre o tema (por exemplo: discurso colonial é o produzido pela metrópole, mas discurso pós-colonial é o produzido pelos setores de esquerda da colônia que lutam contra o colonialismo); apaga as noções de opressão e resistência, uma vez que não há dualidade entre pós-colonizador e pós-colonizado, como há entre colonizador e colonizado; é confuso cronologicamente, pois agrupa acriticamente as independências de países da América do Sul contemporâneas às guerras napoleônicas com as de países africanos, contemporâneas às viagens espaciais; e, principalmente, implica a noção de encerramento de um período histórico, isto é, aponta para um estágio ‘após’ o colonialismo, pretendendo a inexistência de relações que poderiam ser classificadas como tais atualmente.

A ideia de que o colonialismo e a dominação estrutural tiveram fim com o ciclo das independências, que teve seu auge na década de 1960, exime os países do ‘Primeiro Mundo’ de qualquer responsabilidade sobre o que aconteceu no continente africano (e em outros lugares) desde então. Também culpabiliza em absoluto ‘o pobre pela sua pobreza’, por assim dizer: com a suposta saída dos europeus, todas as calamidades que supostamente atingem cotidianamente o continente africano são consequências da própria incapacidade africana de auto-gestão. A expressão ‘pós-colonial’ oculta, desse modo, o antigo viés racista calcado em justificações pseudocientíficas que alegam a incapacidade dos “povos inferiores” e, portanto, a necessidade de intervenção estrangeira, já que a responsabilidade pelos diversos problemas que assolam a África desde a “saída” das potências estrangeiras – fome, guerra, pobreza – seria desses povos que não sabem se cuidar. Justifica assim discursos como o reabilitacionista. Referendando a análise de N’Krumah, Shohat e Stam escrevem que “para os

⁸ Em *Palavras-chave* pode ser encontrada a seguinte definição de ‘estudos pós-coloniais’: “têm como origem desenvolvimentos teóricos produzidos por intelectuais radicados em centros acadêmicos metropolitanos, mas provenientes de regiões consideradas periféricas, especialmente de antigas colônias britânicas e francesas. Entre esses intelectuais, destacam-se Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak e Ranajit Guha, que deram impulso a uma crítica epistemológica profunda que evidenciou a relação entre as práticas colonialistas ocidentais e a produção de imagens estereotipadas das culturas não metropolitanas. Na construção teórica ocidental do Oriente e da África, com o intuito de legitimar os valores ocidentais e de forjar uma cultura homogênea para melhor subjuga-los, atribuíram-lhes estereótipos como: irracional, primitivo, sensual, vicioso, cruel, retrógrado e preguiçoso, entre outros (...). *O caráter polissêmico do termo “pós-colonial” produziu certo grau de insatisfação entre alguns autores* (que, no entanto, continuam a utilizá-lo. Uma das razões para isso é que *a nomenclatura sugere, erroneamente, que a era do controle e da exploração ocidental sobre países não-ocidentais cessou, embora se saiba que esse domínio ocorre por outros meios na atualidade. A maioria das ex-colônias ainda está longe de deixar de sofrer influência ou controle colonial; dessa forma, não pode ser considerada pós-colonial literalmente*” (WILLIAMS, 2007, pp. 427, 428. Grifos meus).

antigos países colonizados, a independência formal raramente significou o fim da hegemonia” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 76), mas que em muitos casos a dominação estrutural se tornou na verdade mais aguda após isso. Para estes autores,

as estruturas hegemônicas e arcabouços conceituais gerados nos últimos quinhentos anos não podem simplesmente evaporar com o emprego de um “pós”. Ao implicar que o colonialismo acabou, o pós-colonial obscurece a presença de traços de colonialismo no presente. Falta ao pós-colonial uma análise política das relações de poder contemporâneas (...). Pois quaisquer que sejam as conotações de “pós” como um ponto de continuidades e descontinuidades, suas tentações teleológicas levam a um apagamento celebratório de um espaço conceitual (SHOHAT & STAM, 2006, p. 77).

Outro problema da terminologia empregada para descrever esse movimento histórico é apontado por Marc Ferro: o termo ‘descolonização’ em si. Para o mestre francês, além da problemática já apontada no que diz respeito ao apagamento das relações de poder contemporâneas, escondidas por seu uso, trata-se de um “termo mal escolhido, eurocentrado, e que ignora a participação dos povos oprimidos em sua libertação” (FERRO, 2004, p. 11). ‘Descolonização’, ao centrar a atenção no país europeu que ‘concede’ a independência ao país africano, contribui ainda mais para os silêncios ensurdecedores sobre as resistências africanas, que foram as grandes responsáveis pelo fim da relação de dominação clássica estabelecida pelo Imperialismo. Ferro pergunta: “No mundo afro-asiático, independente desde os anos 50 e 60, deve-se falar de neocolonialismo ou de neo-imperialismo?” (FERRO, 1996, p. 392). A escolha que faço para a escrita desta dissertação é baseada em opções teóricas específicas. Considero o termo Neocolonialismo mais apropriado, em função tanto do uso consagrado por N’Krumah quanto da teorização que dele fazem Shohat e Stam:

Enquanto o termo neocolonial também indica uma passagem, ele enfatiza a *repetição com diferença*, um ressurgimento do colonialismo sob outros disfarces. O termo neocolonialismo designa uma hegemonia geoeconômica, ao passo que o pós-colonial sutilmente desvia o foco de qualquer ideia de dominação contemporânea. (...) “Neocolonialismo” enfatiza continuidades (SHOHAT & STAM, 2006, p. 78. Grifo meu).

Neocolonialismo também dá conta melhor das responsabilidades compartilhadas entre dominadores e elites locais dominadas, a colusão pós-independências apontada por Ferro (Cf. SHOHAT & STAM, 2006, p. 73-77). Shohat e Stam afirmam que, embora o controle colonial direto não exista mais, “grande parte do mundo permanece sob a égide de um neocolonialismo; ou seja, uma conjuntura na qual o controle político e militar deu lugar a formas de controle abstratas, indiretas, em geral de natureza econômica, que dependem de uma forte aliança entre o capital estrangeiro e as elites locais” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 42).

Uma das facetas do Neocolonialismo não constantes no Imperialismo é a atuação das empresas multinacionais. Grande parte da atuação neocolonial é executada por grandes empresas, que além de se instalar em partes do mundo com mão-de-obra barata disponível, muitas vezes possuem exércitos mercenários próprios para ‘pacificar’ regiões que lhes interessam; em outros casos, às próprias guerras encetadas pelas potências são atribuídas razões de interesse das multinacionais, como o caso do petróleo no Iraque, considerada a primeira guerra quase totalmente terceirizada da história. As prestadoras de serviço ao exército, que fornecem da comida aos banheiros utilizados pelos militares em combate, para não falar na indústria bélica, vêm obtendo lucros gigantescos com qualquer intervenção do exército estadunidense. Em virtude disso, muitos estudos apontam para um declínio da atuação dos Estados, e mesmo a possibilidade de sua supressão no futuro, em benefício de uma ideia de mercado livre levada às últimas consequências.

Samir Amin não considera essa uma opção realística, uma vez que a o Estado tende a atuar como apaziguador e árbitro de conflitos internos entre os interesses do capital em jogo. Além disso, ele afirma que “o Estado é hoje o agente de execução necessário, a serviço exclusivo dos segmentos dominantes do capital (justamente os que são “mundializados”), como ele foi (e pode se tornar novamente) o agente de outras coalizões de forças sociais (é esse o sentido da democracia)” (AMIN, 2005, p. 5). Podemos ter uma percepção humanizada da natureza do modelo de atuação neocolonial recorrendo a uma grande e atual obra literária. No belíssimo *As vinhas da ira* (1939), livro em que descreve os terríveis efeitos humanos da irresponsabilidade financeira que levou à Grande Depressão nos EUA, há uma passagem memorável em que o escritor e ativista estadunidense John Steinbeck descreve a incredulidade do agricultor ante ao fato de estar sendo expulso de suas terras e simplesmente não existir alguém que se possa responsabilizar:

- É uma pena, sentimos muito. Mas não temos culpa. A culpa é dos bancos. E um banco, já sabe, um banco não é como um homem.
- Sim, mas os bancos são dirigidos por homens.
- Não, vocês estão muito enganados, completamente enganados. Um banco é muito diferente. Acontece que todos os que trabalham nos bancos detestam o que os bancos têm que fazer, mas eles obedecem, porque os bancos assim mandam. (...) Vocês têm que sair daqui.
- Nós podemos pegar nas nossas armas, como nossos avós fizeram quando vinham os índios. Podemos, sim.
- Não, agora é diferente. Primeiro vem o xerife, depois vêm os soldados, tropas. Vocês serão presos se insistirem em ficar, serão mortos se tentarem lutar para ficar. Agora é diferente; o monstro não é homem, mas pode tornar-se homem quando quiser (STEINBECK, 1982, p. 44).

No modelo de dominação atual, neocolonialista, a atuação das multinacionais e os métodos burocratizados ao extremo despersonalizam o “dominador” e tornam indistinto o “inimigo” que explora a África apresentada nos filmes; são as formas de controle abstrata a que Shohat e Stam fazem referência. Marc Ferro afirma que da “incapacidade dos dirigentes em ordenar o processo econômico e social” resulta a pergunta: contra quem se revoltar? (FERRO, 1996, p. 397). Ainda segundo Shohat e Stam, “a dominação neocolonial é reforçada por meio de termos de contrato degradantes e “programas de austeridade” através dos quais o Banco Mundial e o FMI, muitas vezes com o apoio das elites locais, impõem regras que os países do Primeiro Mundo jamais tolerariam” (SHOHAT & SAM, 2006, p. 43). Tariq Ali diz que

A diferença entre os antigos impérios e o americano é que os Estados Unidos geralmente preferem trabalhar por meio de intermediários locais, governantes da região que são a favor deles. Eles não gostam de governar diretamente, porque sabem que o gasto é enorme. Por que enviar seus próprios cidadãos para dirigir um país quando se pode encontrar habitantes locais que façam isso? (ALI, 2006, p. 23).

Além disso, desejo ressaltar outro aspecto incompleto da descolonização: o cultural. Mary Louise Pratt afirma que a descolonização política não gera automaticamente o que vem sendo chamado de descolonização da mente: “Por si mesmas as mudanças políticas não transformam a consciência humana, os sistemas de significação e hierarquias de valor. Eles criam condições nas quais novas formas de subjetividade e consciência poderão ser procuradas” (PRATT, 1999, p. 16). A relevância do ‘pós-colonial’, se entendido enquanto período histórico, é justamente ser o momento de aproveitar o fim da dominação física para fazer frente ao desafio de descolonizar o pensamento também, que continua impregnado de estereótipos imperialistas. Uma das falsas percepções que as expressões ‘descolonização’ e ‘pós-colonial’ podem transmitir é de que os postulados de Hegel sobre a suposta a-historicidade da África, citados no capítulo anterior, estão definitivamente superados. Ledo engano. J.D. Fage, no capítulo *A evolução da historiografia na África* (volume I da Coleção História Geral da África), cita trechos da nota de abertura de uma série de cursos proferidos na Universidade de Oxford, em fins de 1963, pelo renomado historiador Hugh Trevor-Hoper, intitulados “A ascensão da Europa cristã”. Em tal nota, ele afirma peremptoriamente a desnecessidade de se estudar a história do continente africano em virtude simplesmente da inexistência desta história. Eis a fala do professor:

Pode ser que, no futuro, haja uma história da África para ser ensinada. No presente, porém, ela não existe; o que existe é a história dos europeus na África. O resto são trevas... e as trevas não constituem tema de história.

Compreendam-me bem. Eu não nego que tenham existido homens mesmo em países obscuros e séculos obscuros, nem que eles tenham tido uma vida política e uma cultura interessantes para os sociólogos e os antropólogos; mas creio que a história é essencialmente uma forma de movimento e mesmo de movimento intencional. Não se trata simplesmente de uma fantasmagoria de formas e costumes em transformação, de batalhas e conquistas, de dinastias e usurpações, de estruturas sociais e de desintegração social (...). A história, ou melhor, o estudo da história, tem uma finalidade. Nós a estudamos (...) a fim de descobrir como chegamos ao ponto em que estamos. O mundo atual está a tal ponto dominado pelas ideias, técnicas e valores da Europa ocidental que, pelo menos nos cinco últimos séculos, na medida em que a história do mundo tem importância, é somente a história da Europa que conta. Por conseguinte, *não podemos nos permitir divertir-nos com o movimento sem interesse de tribos bárbaras nos confins pitorescos do mundo*, mas que não exerceram nenhuma influência em outras regiões (Apud FAGE, 1982, p. 49. Grifo meu).

Esta ainda é a pauta seguida pelo conhecimento eurocêntrico para descrever a África. Em termos de conteúdo, se não de forma, a permanência da visão hegeliana de um século antes na fala de Trevor-Hoper é facilmente perceptível. As consequências decorrentes dessa permanência também não são de difícil compreensão. Faz-se necessária uma breve exposição da atual política internacional, a exemplo da contextualização feita em relação ao século XIX, para entender quais as motivações políticas para a manutenção desta imagem da África que, seguramente o leitor deve ter percebido, é precisamente aquela transmitida nos filmes produzidos pela indústria cinematográfica hegemônica contemporânea.

Para essa contextualização, me utilizo das reflexões do intelectual egípcio Samir Amin e sua concepção de Imperialismo Coletivo. Como dito anteriormente, Amin entende que “a expansão global do capitalismo foi imperialista em todas as etapas de sua história e assim permanece por todo o futuro vislumbrável (enquanto o sistema permanecer essencialmente fundado sobre a lógica do capitalismo)” (AMIN, 2005, p. 6), de modo que o imperialismo, na sua concepção, é o “estágio permanente do capitalismo mundializado realmente existente” (AMIN, 2005, p. 6). Samir Amin compartilha da visão de sistema-mundo moderno de Immanuel Wallerstein, sendo que o elemento que mais difere no pensamento de Amin em relação ao que já foi exposto sobre o conceito de sistema-mundo é a noção de ‘imperialismo coletivo’.

Para Amin, os ‘centros’ são produtos históricos decorrentes da hegemonia política alcançada pela burguesia em alguns países, enquanto que as ‘periferias’ se definem de forma negativa, são simplesmente as regiões que não se tornam centros do sistema-mundo. Já o imperialismo é por ele entendido como imanente à expansão do sistema-mundo, e Amin identifica três fases cronológicas distintas nessa expansão: 1) “O primeiro momento desse

desenvolvimento devastador do imperialismo foi organizado em torno da conquista das Américas, no quadro do sistema mercantilista da Europa atlântica da época” (AMIN, 2005, p. 8); 2) “O segundo momento da devastação imperialista foi construído com base na revolução industrial e se manifestou pela submissão colonial da Ásia e da África. “Abrir os mercados” e apoderar-se das reservas naturais do globo eram as reais motivações, como é sabido hoje em dia” (AMIN, 2005, p. 8); e 3) “Estamos hoje nos confrontando com o início do desenvolvimento de uma terceira onda de devastação do mundo pela expansão imperialista, encorajada pela derrocada do sistema soviético e dos regimes do nacionalismo populista do terceiro mundo” (AMIN, 2005, p. 8). Ou seja, a concepção de Imperialismo de Amin se confunde com o próprio entendimento de sistema-mundo proposto por Wallerstein. Todo o processo de expansão da economia-mundo capitalista, desde as grandes navegações, seria caracteristicamente imperialista, variando apenas as particularidades desse Imperialismo em cada época. A concepção de Imperialismo adotada nesta dissertação é de que ele foi um momento específico na expansão do sistema-mundo capitalista, caracterizado pela utilização de uma estratégia específica, que foi considerada, pelo centro do sistema, pouco lucrativa (em virtude principalmente das resistências locais) e abandonada na metade do século XX; ou seja, entendo como Imperialismo o que Samir Amin entende como segunda fase do Imperialismo.

Acredito que a revisão desse vocabulário teórico é fulcral para estabelecer um quadro nítido onde se possa avaliar com segurança a atual produção de imagens eurocêntricas sobre o continente africano (e sobre outras áreas ‘periféricas’ do globo, por extensão), pois, como diz o próprio Samir Amin, “a desordem completa que caracteriza nossa época alimenta e se alimenta de um convite à inação” (AMIN, 2005, p. 5). O quadro maior, o contexto estruturante amplo onde a história do mundo, inescapavelmente, se encaixa desde o final da ‘Idade Média’ é a conjuntura de expansão violenta do sistema-mundo capitalista e as reações a ela. Essa expansão atingiu seu auge em fins do século XIX e começo do século XX, na fase que denomino de Imperialismo. E atualmente essa expansão continua, numa forma que Samir Amin denomina Imperialismo Coletivo, mas que eu, como já aponte, optei por chamar de Neocolonialismo, em virtude de sua conotação de *repetição* de um modelo já posto em prática, mas com *diferenças* que marcam a sua contemporaneidade. Cada escolha terminológica tem uma relevância política, de modo que “não se trata de decidir se determinado esquema conceitual está “errado” e outro “correto”, mas de perceber que cada esquema explica apenas parcialmente as questões em jogo”, e as escolhas feitas para esta

dissertação tentam formar um “quadro mais móvel e flexível de lentes disciplinares e interculturais mais adequadas à complexa política contemporânea, ao mesmo tempo em que mantemos vivas as possibilidades de ação e resistência” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 78).

Portanto, me utilizo, para situar a ‘complexa política contemporânea’, das teorizações de Samir Amin, simplesmente adaptando a nomenclatura de ‘Imperialismo Coletivo’, utilizada por ele, para ‘Neocolonialismo’, pelas razões já explicitadas. Em primeiro lugar, Amin aponta para as continuidades dentro do sistema-mundo depois do fim da Guerra Fria:

Os objetivos do capital dominante permanecem os mesmos – o controle da expansão dos mercados, a pilhagem dos recursos naturais do planeta, a superexploração das reservas de mão-de-obra da periferia – ainda que operando em novas condições e, em certos aspectos, muito diferentes daquelas que caracterizaram a fase precedente do imperialismo (AMIN, 2005, p. 8).

Já as principais rupturas no modo de atuação do sistema-mundo se situam em torno do período da Segunda Guerra Mundial. Para Amin, esse período marcou uma transformação-chave nas formas de Imperialismo, que foi

a substituição de uma multiplicidade de imperialismos em permanente conflito por um imperialismo coletivo associando o conjunto dos centros do sistema mundial capitalista (para simplificar, a “triade”: os Estados Unidos e sua província canadense, a Europa Ocidental e Central, o Japão). Essa nova forma de expansão imperialista passou por diferentes fases de desenvolvimento, mas ela ainda está em plena vigência. O papel hegemônico eventual dos Estados Unidos, do qual será necessário precisar as bases, bem como as formas de sua articulação ao novo imperialismo coletivo, devem ser situados nessa perspectiva (AMIN, 2005, p. 14).

Essa perspectiva tem a vantagem de explicar o Neocolonialismo em sua complexidade: há a indiscutível hegemonia político-militar estadunidense, mas essa hegemonia se situa num modelo de expansão da economia-mundo capitalista que não pressupõe conflitos com os outros centros do sistema, Europa e Japão, mas sim uma atuação coletiva, o que explica a opção terminológica de Amin. Não há mais espaços no globo para serem anexados, como ‘previu’ Cecil Rhodes, mas as guerras coloniais continuam a ser travadas e a expansão do sistema-mundo prossegue, apenas utilizando-se de novas estratégias que visam maximizar o lucro (já vimos que o Imperialismo demandava investimentos exorbitantes da metrópole, o que vai de encontro ao princípio de acumulação infinita de capital que guia a economia-mundo capitalista). O ponto que desejo alcançar, trazendo toda essa discussão de volta para a reflexão sobre a imagem do continente africano, é que, do mesmo modo como vimos no capítulo anterior que a expansão capitalista como um todo, e a invasão da África em particular, necessitavam de legitimidade, a atuação das potências

neocoloniais contemporâneas, especialmente os EUA, também precisa. E, dentre os meios para alcançar essa legitimidade, a indústria cinematográfica é um dos mais atuantes.

Conforme exposto anteriormente⁹, à história da violenta expansão física do sistema-mundo moderno corresponde uma história intelectual das doutrinas usadas em cada época para lhe conferir legitimização. Relembrando essas histórias paralelas, vimos que no primeiro momento da expansão, a partir do século XVI, essa legitimização advinha do uso feito da ‘lei natural’ e do cristianismo; no período de consolidação da dominação mundial, no século XIX, o que legitimava a expansão eram a missão civilizadora e suas bases pseudocientíficas. Essas formas resumidas de caracterizar cada uma dessas legitimizações nem de longe pretendem abarcar a imensa diversidade conceitual que elas abrangeram, mas apenas ressaltar a ideia que ligava uma à outra, e que por sua vez permanece na teoria legitimadora do Neocolonialismo: “a ideia de uma identidade europeia superior a todos os povos e culturas não europeus” (SAID, 2007, p. 34). Trata-se daquele suposto “bem”, supostamente “universal”, com que apenas o ‘ocidente’ foi agraciado e que tem como dever levar para o restante do planeta, mesmo que as pessoas de outros lugares precisem ser convencidas à força de que precisam desse ‘bem’. O sistema-mundo capitalista já disse que esse ‘bem’ era o cristianismo e a civilização; atualmente esse ‘bem’ foi convertido numa vaga noção chamada democracia, ligada à noção também indefinida de direitos humanos. Discorrendo sobre o direito de intervenção, Immanuel Wallerstein mostra como as justificativas para a recente invasão do Iraque pelos EUA, por exemplo, repousam em última instância nos argumentos de Sepúlveda para a catequização forçada dos ameríndios: “O equivalente no século XXI é o direito e o dever de espalhar a democracia” (WALLERSTEIN, 2007, p. 58). Diante de qualquer questionamento sobre o direito de intervir no Vietnã nos anos 1960-70, nos Bálcãs, na década de 1990, ou no Iraque, nos anos 2000, por exemplo, os governos dos EUA e dos países europeus que participam na intervenção recorrem à justificativa moral que postula o fato de essas intervenções terem como objetivo maior levar os direitos humanos e a democracia às sociedades invadidas. É a ‘versão 2.0’ da missão civilizadora, adaptada para o final do século XX e começo do século XXI. Wallerstein demonstra como as críticas à intervenção expõem facilmente as limitações do conceito de democracia utilizado para justificá-las, perguntando como é possível medir a ‘conversão’ das nações invadidas aos valores democráticos:

Para os interventores, isso [i.e., a ‘conversão’] parecia significar essencialmente dispor-se a realizar eleições das quais vários partidos ou facções pudessem participar com um mínimo grau de civilidade e

⁹ Ver páginas 123,124 desta dissertação.

possibilitar uma campanha pública. Essa é uma definição bem limitada de democracia. Mesmo nesse nível mínimo, não é possível ter certeza de que isso tenha sido alcançado de forma durável em algumas regiões (WALLERSTEIN, 2007, p. 58).

Mais uma vez, o que entra em ação nessas circunstâncias é o universalismo europeu, um “conjunto de doutrinas e pontos de vista éticos que derivam do contexto europeu e ambicionam ser valores universais” (WALLERSTEIN, 2007, p. 60), utilizado como critério para a atuação global dos agentes do sistema-mundo capitalista¹⁰. O escritor paquistanês Tariq Ali, no livro *A nova face do império* (ALI, 2006), discorre sobre essa legitimação ideológica para as guerras neocoloniais contemporâneas: “Todas estas guerras são similares com relação ao uso da ideologia. É a ideologia da chamada intervenção humanitária. Não queremos fazer isso, mas fazemos pelo bem das pessoas que vivem lá” (ALI, 2006, p. 12).

Imperialismo é um termo que adquiriu acepções negativas, às quais o governo dos EUA historicamente nunca quis estar associado. Tariq Ali diz que “esta é uma palavra de que os americanos não gostam. Em parte por causa da Guerra Fria e em parte porque desafia sua auto-imagem” (ALI, 2006, p. 19)¹¹. Apesar disso, o governo estadunidense afirma que a chamada ‘guerra contra o terror’, iniciada a partir dos ataques terroristas de 11 de Setembro de 2001, está apenas em um estágio inicial, que pode se estender por quinze anos e envolver até sessenta países. Mesmo não rotulada de imperialista, as implicações dessa guerra (que já interviu diretamente na soberania de dois países do oriente médio e parece se aproximar da intervenção em mais um) tem cores bastante imperialistas. Ali afirma que a principal implicação da ‘guerra contra o terror’ é “um remapeamento do mundo de acordo com a política e os interesses americanos”, pois “os recursos naturais são limitados, e os Estados Unidos querem garantir o abastecimento de sua própria população” (ALI, 2006, p. 16). Isso traduz a conjuntura política mundial contemporânea, que pode ser resumida nas palavras de Ali:

Podemos ver exatamente o que está acontecendo. A *Estratégia de Segurança Nacional dos Estados Unidos* publicada pela administração Bush em setembro de 2002 deixa a situação clara. Eles dizem que a defesa do livre comércio – isto é, o livre comércio como o vemos e de acordo com as regras

¹⁰ Eis o conceito de democracia advogado pelo próprio Wallerstein: “Quando o conceito de democracia quer dizer algo mais amplo, com o controle genuíno da tomada de decisões pela maioria da população na estrutura governamental, a capacidade real e constante de qualquer tipo de minoria exprimir-se política e culturalmente e a aceitação da legitimidade e da necessidade constante do debate político aberto, parece bastante claro que essas condições precisam amadurecer internamente nos diversos países e regiões e que, em geral, a intervenção externa é contra-indicada por associar o conceito de democracia ao controle externo e aos fatores negativos provocados pela intervenção” (WALLERSTEIN, 2007, pp. 58, 59).

¹¹ Sobre a temática específica do “Império Americano”, ver PIETERSE (2009), LOSURDO (2010), LENS (2006), CHOMSKY (1996, 1999, 2002).

que fazemos – é um princípio sagrado e moral. E de modo a defendê-lo, estamos preparados para ir à guerra (ALI, 2006, p. 23).

A doutrina ‘democracia mais direitos humanos, passando pelo livre comércio’ é moralmente e politicamente ambígua por diversas razões. Uma delas é o fato de que “ataca os crimes de alguns e passa por cima dos crimes de outros, apesar de usar os critérios de uma lei que se afirma natural” (WALLERSTEIN, 2007, p. 60). Julga com rigor os crimes cometidos em nações onde há algum interesse político-financeiro subjacente, mas faz vista grossa em relação aos que são cometidos em ‘países aliados’ (situação bastante nítida nas intervenções ou não-intervenções ocorridas em função da chamada ‘primavera árabe’ – a partir de quais critérios Muammar Kadafi é mais criminoso que Bashar al-Assad?), e, principalmente, aos cometidos pelos próprios agentes do sistema-mundo: como afirmou Noam Chomsky, “Eu penso, falando do ponto de vista legal, que há um motivo bem sólido para acusar todos os presidentes norte-americanos desde a Segunda Guerra Mundial. Eles todos têm sido verdadeiros criminosos de guerra ou estiveram envolvidos em crimes de guerra” (CHOMSKY, 1996, p. 14). De uma maneira muito sutil, a prática concreta da doutrina ‘democracia mais direitos humanos’ é uma releitura das práticas racistas que fundamentaram o Imperialismo. Talvez a tradução mais completa dessa perspectiva seja a noção de “choque de civilizações”, que entrou na pauta estadunidense logo após o fim do ‘inimigo comunista’. A necessidade orwelliana de estado de guerra permanente engendrou uma rápida justificativa para a escolha de um novo ‘inimigo da vez’:

No final da década de 80, o mundo comunista desmoronou e o sistema internacional da Guerra Fria virou história passada. No mundo pós-Guerra Fria, as distinções mais importantes entre os povos não são ideológicas, políticas ou econômicas. Elas são culturais (HUNTINGTON, 1997, p. 20).

Samuel Huntington e Bernard Lewis estão entre os representantes mais destacados do chamado neoconservadorismo, setor da intelectualidade estadunidense que entende a política externa como aspecto central do governo, em função da necessidade de os EUA se manterem como superpotência isolada para manutenção da ‘ordem mundial’, e que advoga, entre outras coisas, a causa do choque de civilizações como a ordem do dia nas relações internacionais. Essa expressão foi usada pela primeira vez por Bernard Lewis em um artigo intitulado “As raízes da ira muçulmana”, publicado em 1990, em que generaliza os cerca de um bilhão de muçulmanos do planeta, de todos os continentes, com idiomas, histórias e tradições muito diferentes entre si, como uma civilização ‘irada’ e ‘irracional’ que tem uma ‘disposição de ânimo’ inquestionavelmente antagônica à civilização ocidental e seus valores seculares (cf. SAID, 2003, p. 319). Mas a expressão só ganhou destaque no mundo acadêmico quando foi

parar no título de um artigo de 1993, transformado em sequência num livro (1995), escritos por Samuel Huntington: “O choque de civilizações?” – o título do livro não possui a interrogação – consiste no seguinte, nas palavras do autor:

não é, nem pretende ser, uma obra de ciência social. Ao contrário, ele visa ser uma interpretação da evolução da política mundial depois da Guerra Fria. Ele almeja apresentar uma moldura, um paradigma, para o exame da política mundial que tenha significado para os estudiosos e *seja de utilidade para os formuladores de políticas* (HUNTINGTON, 1997, p. 12. Grifo meu).

O livro de Huntington divide o mundo entre “o ocidente e o resto” (HUNTINGTON, 1995, p. 22), classificando de modo por vezes grosseiro o ‘ocidente’ – composto pela Europa Ocidental, América do Norte e Austrália – como o centro de um sistema em torno do qual giram as outras sete civilizações do mundo elencadas pelo autor: a sínica (a que chamou primeiro de confuciana), a japonesa, a hindu, a islâmica, a ortodoxa, a latino-americana e a africana, colocando após esta última um ‘parênteses’: (possivelmente). O autor afirma que “os principais estudiosos de civilização, com exceção de Braudel, não reconhecem uma civilização africana distinta” (HUNTINGTON, 1995, pp. 50-54). A perspectiva adotada no trabalho de Huntington e nos que seguem essa linha de raciocínio é a do confronto. Ele enumera as reações possíveis das outras civilizações ao ‘ocidente’, que vão do ‘rejeicionismo’ à ‘ocidentalização’, e, como ele expõe no trecho grifado supra, indica para os políticos os caminhos a tomar para manter o domínio ‘ocidental’.

As críticas a esse ponto de vista, que divide arbitrariamente o mundo contemporâneo em civilizações, e considera essas civilizações como entidades estanques nas quais todos os membros tomam como axiomas inquestionáveis as propostas da sua própria civilização, são muitas. Começando pelo próprio ‘ocidente’, já invalidando a sua teoria, e fora dele. Edward Said escreveu um artigo em que destaca as grandes falhas intelectuais e políticas na argumentação do choque de civilizações, chamado *O choque de definições* (In SAID, 2003). O fato de se basear totalmente em conjecturas e realizar apenas previsões já deveria invalidar essa tese, mas vejamos o que Said diz a respeito:

É tão forte e insistente a noção de Huntington de que as outras civilizações entram necessariamente em choque com o Ocidente e tão agressiva e chauvinista sua receita do que o Ocidente deve fazer para continuar a ganhar, que somos forçados a concluir que ele está realmente muito interessado em continuar e expandir a Guerra Fria por meios diferentes de propor ideias sobre a compreensão da cena mundial ou de tentar reconciliar culturas diferentes. No que ele diz, quase nada expressa dúvida ou ceticismo. Não somente o conflito continuará – diz ele na primeira página –, como “o conflito entre civilizações será a última fase da evolução do conflito no mundo moderno” (SAID, 2003, pp. 317).

Para Said, os escritos de Huntington podem ser entendidos como “um manual muito curto e grosseiramente articulado da arte de manter uma situação de tempo de guerra nas mentes dos americanos e de outros povos”, chegando a afirmar que as argumentações dele assumem propositalmente o “ponto de vista dos planejadores do Pentágono e dos executivos da indústria de defesa que talvez tenham perdido suas ocupações depois do fim da Guerra Fria, mas descobriram agora uma nova ocupação” (SAID, 2003, p. 318). Mas o principal questionamento que Said levanta é: nós queremos ou precisamos de um choque? É evidente a ligação entre a ideia do ‘choque de civilizações’ e a atual ‘guerra contra o terror’, uma vez que o 11 de Setembro reafirmou muitas das convicções preconceituosas dos neoconservadores sobre o mundo islâmico, perdendo de vista que, assim como no ‘ocidente’ há discordância sobre a própria noção de ‘ocidente’, há um intenso debate e muita oposição secular à posturas radicais entre a imensa maioria dos muçulmanos, e não um simplista e ‘furioso’ surto de fundamentalismo. O posicionamento intelectual do ‘choque das civilizações’ não apenas incentiva o confronto, mas o justifica. Faz com que ele aparente ser inevitável em virtude da alegada incompatibilidade entre as civilizações. Ora, Braudel é apenas um dos teóricos sobre civilização que demonstrou que a própria ideia de civilizações isoladas é impossível. Mais do que uma simples análise do comportamento das civilizações, trata-se de uma teoria que receita o acúmulo permanente das ‘outras’ civilizações pelo ‘ocidente’, incitando e justificando um conflito permanente. É nessa perspectiva que a doutrina da ‘democracia mais direitos humanos’ é colocada em prática nos nossos dias, substituindo sutilmente o racismo que justificava o Imperialismo por um ‘preconceito’ estendido à ‘civilização’ inteira da qual o Outro faz parte. O ‘racismo 2.0’ colocado em prática pelo Neocolonialismo atualmente pode ser percebido em situações como a apontada por Tariq Ali:

Não se pode negar que um sentimento subjacente de superioridade branca existe. Vou dar um exemplo concreto: considere a tragédia do 11 de Setembro, quando vários civis foram mortos em Nova York e Washington. O mundo todo foi incentivado a ficar de luto em público por eles, ou pelo menos isso foi passado em geral pela mídia. Por quê? Porque eram cidadãos dos Estados Unidos. Quando cidadãos afegãos são mortos em bombardeios indiscriminados, pelos chamados bombardeios acidentais (...) ou as mortes que acontecem agora por causa da inanição, essas mortes não contam muito. Ninguém nunca vai construir um monumento para os civis afegãos que morreram em ataques com bombas (...). Por que as vidas afegãs tem menos importância? Porque por trás de toda esta retórica permanece a crença de que somos uma nação e um povo superiores. Veja a forma desdenhosa como as baixas no Iraque são discutidas (...). Ele disse que os cálculos discutidos eram em torno de 250 mil – não devia passar disso. Duzentos e cinquenta mil mortes de civis são aceitáveis? Três mil mortos americanos não são aceitos pelos Estados Unidos, mas 250 mil mortos iraquianos são. Hoje, o

racismo tem uma forma diferente do que tinha nos impérios antigos, mas ainda existe (ALI, 2006, p. 30,31).

Esse tipo de ação política concreta só é possível porque tem ideias legitimadoras – levar a democracia, os direitos humanos e a liberdade de mercado – que o justificam, ideias que, por mais incoerentes que possam ser, são popularizadas pela grande mídia, a rede informacional contemporânea, que possui, dentre outros meios e suportes, na indústria cinematográfica hegemônica um de seus mais potentes canais para chegar ao grande público. Grandes narrativas cinematográficas, os chamados sucessos de bilheteria, continuam celebrando a pretensa superioridade eurocêntrica, ‘ocidental’, no dizer de Samuel Huntington. Filmes que sempre tem personagens brancos euro-estadunidenses exercendo o papel central e o ponto de vista privilegiado, o ‘homem branco’ como salvador do oprimido de qualquer raça, em qualquer lugar e em qualquer época – e até em lugares e época inventados. Basta recordarmos filmes célebres e populares nas últimas décadas, como *Star Wars Episódio VI: O Retorno de Jedi* (Star Wars Episode VI: Return of the Jedi, George Lucas, 1983), *Mississippi em chamas* (Mississippi burning, Alan Parker, 1988), *Dança com lobos* (Dances with wolves, Kevin Costner, 1990), *O último samurai* (The last samurai, Edward Zwick, 2003), *Avatar* (James Cameron, 2009), *Histórias cruzadas* (The help, Tate Taylor, 2011), *Lágrimas do Sol* (entre tantos outros que se passam em África), para perceber como essa retórica está presente, sob diversos disfarces, em nosso cotidiano. É nesse contexto político, de uma falsa percepção da ‘descolonização’ bem como de relações neocoloniais precisas, em moldes políticos e intelectuais que guardam similaridades mas com revisões em relação aos modelos do Imperialismo, que se enquadram os filmes alvo de estudo desta dissertação. Assim como os romances do século XIX e começo do século XX, esses filmes não são moldados automaticamente pela ideologia de nossa época, mas “estão profundamente ligados à história de suas sociedades, moldando e moldados por essa história e suas experiências sociais em diferentes graus. A cultura e suas formas estéticas derivam da experiência histórica” (SAID, 1995, p. 23).

CAPÍTULO 2: A ÁFRICA QUE OS FILMES MOSTRAM

- Que deus esteja com vocês!
- Deus já deixou a África.

Tenente Waters, personagem de Bruce Willis em
Lágrimas do Sol (Antoine Fuqua, 2003).

Pode ser um exercício interessante começar um estudo sobre a imagem da *África* trazendo à tona uma imagem recorrente sobre aquele continente. Para mim, durante muito tempo, ouvir falar ou mesmo pensar em *África* imediatamente trazia à mente uma figuração de memória¹² oriunda da infância, a sequência inicial do filme *O rei leão* (The lion king, Rob Minkoff e Roger Allers, 1994)¹³: um sol enorme e laranja erguendo-se no horizonte da savana, ao som das inesquecíveis palavras “*Nants ingonyama bagithi Baba, Sithi uhm ingonyama*”, gritadas mais que cantadas, em zulu, pelo cantor sul africano Lebo M, acompanhado pelo ritmo empolgante de tambores e de um coral de vozes ‘africanas’, dando início à canção-tema do filme.¹⁴ Enquanto a música toca, a tela vai apresentando diversas espécies de animais que supostamente habitam as selvas e savanas africanas, que parecem ouvir o grito dessa mesma canção que o espectador pode ouvir aqui, na sala de casa. Atendendo a essa espécie de ‘chamado da selva’, de girafas a besouros vão abandonando seus afazeres e se reunindo, num longo cortejo por água, céu e terra. Se você, que lê essas linhas, esteve entre os milhões de espectadores que tornou *O rei leão* uma das maiores bilheterias da história do cinema, ou mesmo se assistiu ao filme em casa num hoje obsoleto aparelho de videocassete (ou em casa de vizinhos, como eu), ou assistiu *O rei leão 3: Hakuna Matata* (The lion King 1 ½, Bradley Raymond, 2004), em que essa sequência é parodiada, é provável que se lembre de tais imagens. A população animal da savana, mostrada de diversos e

¹² Tomo o conceito de ‘figuração de memória’ do historiador Eduardo França Paiva: “imagens de memória, aquelas que trazemos conosco, em nosso cotidiano, muitas vezes sem percebermos e que nem sempre têm uma representação plástica invariável” (PAIVA, 2004, p. 14).

¹³ Muito embora *O rei leão* não se inclua no recorte apresentado anteriormente para a pesquisa, aqui cito especificamente uma figuração de memória pessoal; além disso, e mais importante, a franquia *O rei leão* continuou ‘dando frutos’, sendo, por exemplo, *O rei leão 3: Hakuna Matata*, produzido em 2004, portanto dentro do recorte da pesquisa, basicamente uma releitura do primeiro filme sob o ponto de vista de outros personagens, utilizando as mesmas imagens.

¹⁴ A letra da música citada, *Circle of Life*, de autoria do cantor britânico Elton John em parceria com o letrista Tim Rice (indicada ao prêmio de melhor canção de 1994 da academia de cinema de Hollywood), pode ser encontrada no seguinte endereço eletrônico (inclusive a tradução para o inglês dos trechos em zulu): <http://www.lionking.org/lyrics/OMPS/CircleOfLife.html>. Acessado em 08/08/2011.

inovadores ângulos, dirige-se em massa para um imenso rochedo onde um babuíno, que por algum motivo inferimos que seja sábio, apresenta para todos os animais reunidos – que agora compreendemos como sendo um imenso e exultante grupo de súditos composto por elefantes, zebras, macacos, antílopes e várias outras espécies – o filhote de leão herdeiro do ‘trono da selva’, após um ritual de unção com tons mágicos. Logo descobrimos que esse leãozinho se chama Simba e que ele será o protagonista do drama em tons shakespearianos que segue. O título do filme aparece com a última batida da música, encerrando essa sequência de abertura.

Através de um processo que não é compreensível automaticamente, temos gravadas em nossa psique algumas imagens referenciais, imagens que identificamos de modo automático mesmo sem percebermos, e principalmente sem nos darmos conta de onde sabemos que sabemos tais coisas. É o caso das imagens que compõem a sequência inicial de *O rei leão*: não é necessária uma legenda no início do filme informando que a história se passará em África. Nós sabemos, “instintivamente”, que se trata do ‘continente selvagem’, pois o conjunto de sons e imagens que abrem o filme não deixa dúvida alguma em nossos sentidos quanto a isso. Em praticamente todos os filmes que retratam de alguma forma o continente africano, a presença desse tipo de imagem é facilmente apreensível. Essas imagens reconhecidas ‘automaticamente’ são o que se convencionou chamar de imagens estereotipadas.

ESTEREÓTIPOS

A palavra estereótipo tem origens nas oficinas de imprensa francesas dos séculos XVIII e XIX, no hoje praticamente esquecido processo manual de estereotipia. Os estereótipos, ou clichês, eram as chapas nas quais as imagens ou os textos eram impressos. Assim conta Gregory Bateson a origem desse termo:

Quando imprimiam uma frase, tinham de pegar nas diferentes letras e colocá-las em ordem uma por uma numa espécie de caixa sulcada para soletrarem a frase. Mas para palavras e frases que as pessoas utilizavam muito, o impressor guardou as pequenas caixas de letras já feitas. E essas frases já-feitas são chamadas clichês (BATESON, 1972, p. 15).

Tal objeto é um tanto difícil de imaginar em nossa época, quando qualquer pessoa teoricamente tem acesso às impressoras caseiras a laser ou jato de tinta para imprimir o que lhe interessar. Embora ainda existam em máquinas rotativas de impressão industrial os estereótipos cilíndricos, talvez o objeto que faz parte do cotidiano atual que mais lembre um antigo estereótipo seja o prosaico carimbo, aquela pecinha de metal, madeira ou plástico, geralmente encontrada em escritórios, que tem uma parte de borracha em relevo onde estão gravadas determinadas informações e que é usada para marcar à tinta documentos, autenticando-os, datando-os etc. Resumindo, a característica principal do estereótipo (equipamento) era a possibilidade de reprodução, *ad infinitum*, de um texto ou de uma imagem, bastando “carimbar” papéis em branco para isso.

Dessa característica advém a acepção em que a palavra estereótipo é entendida pelo senso comum em nossa sociedade hoje: “algo que se adequa a um padrão fixo ou geral; esse próprio padrão, geralmente formado por ideias preconcebidas e alimentado pela falta de conhecimento real sobre o assunto em questão” (HOUAISS, 2001, p. 1252). Como se percebe pela definição apontada no dicionário, *estereótipo* carrega quase sempre, no senso comum, uma conotação negativa, sendo compreendido como uma “ideia ou convicção classificatória preconcebida sobre alguém ou algo, resultante de expectativa, hábitos de julgamento ou falsas generalizações” (HOUAISS, 2001, p. 1252), ou seja, denota visivelmente um tipo de atitude preconceituosa para com algo ou alguém. Esse sentido pejorativo do termo *estereótipo*, assim como do seu aparentado *clichê*, ambos no sentido de ‘ideias feitas’ ou de “pronto-a-pensar do espírito”, expressão usada por Ruth Amossy (2011), também é atribuído por Martine Joly ao fato de que, em nossa cultura, está fortemente enraizada uma “ideologia filosófica e estética da originalidade”, pois, diferente de uma atitude conhecida como “imitação criadora” de

escritos clássicos, por exemplo, “o estereótipo e os seus associados seriam banais, aborrecidos, vazios de sentido, vazios de corpo”, beirando ou o plágio, a cópia descarada, ou o chavão, aquilo que não traz nada de novo (JOLY, 2002, pp. 210, 211). Assim, *estereótipo*, o vocábulo, traz consigo uma carga de conotação semântica pejorativa tanto no aspecto moral – seria sinônimo de preconceito – como estético – nesse sentido, seria sinônimo de falta de criatividade.

Não obstante constitua algo cuja ressonância parece ser inerentemente ruim, como um determinado preconceito malevolamente imposto de forma subliminar ao indivíduo, a construção de estereótipos se relaciona com a própria inteligibilidade das realidades simbólicas, constituindo, assim, algo inerente e aparentemente inescapável à condição intelectual humana. O jornalista Walter Lippmann começa um artigo clássico sobre os estereótipos explicando a razão da afirmação que acabei de fazer:

Cada um de nós vive e trabalha numa pequena parte da superfície da terra, move-se num círculo restrito e, das coisas que conhece, conhece intimamente apenas umas poucas. De qualquer acontecimento público que exerça amplos efeitos, na melhor das hipóteses, só vemos uma face e um aspecto. (...) Nossas opiniões abarcam, inevitavelmente, um espaço maior, um lapso de tempo mais longo e um número maior de coisas do que as que podemos observar diretamente. É preciso, portanto, que se formem do que os outros relataram e do que somos capazes de imaginar (LIPPMANN, 1972, p. 149).

Ou, nas palavras concisas de Ecléa Bosi, em artigo que constitui quase um comentário ao citado artigo de W. Lippmann, “o nosso círculo de experiência é limitado” (BOSI, 1977, p. 97). Citando o filósofo e pedagogo John Dewey, Lippmann explica que as realidades desconhecidas soam para o ser humano como uma ‘grande confusão florida e zunzunante’, como o mundo para um bebê; em vista disso, a aquisição de significado pelas coisas só acontece mediante a existência de duas condições: primeiro, precisão e distinção, e, depois, consistência ou estabilidade de significado. Assim, por exemplo, para a maioria de nós, brasileiros, o nosso círculo de experiência direta não inclui o continente africano. A palavra *África*, para nós, faz parte de uma confusão zunzunante de uma série de palavras que remetem a espaços geográficos que nunca visitamos pessoalmente (Mongólia, Groenlândia, Patagônia, Austrália, Mesopotâmia etc). Sendo assim, para que essa palavra passe a ter algum significado para nós, é necessário que ela passe a se referir de modo preciso e estável a alguma coisa. Como explana E. Bosi,

nós conhecemos algumas pessoas, algumas coisas, alguns pedaços de paisagens, de ruas, alguns livros, presenciamos alguns fatos, mas não presenciamos a maior parte dos fatos sobre os quais conversamos.

Confiemos, porém nas pessoas que viveram e presenciaram esses fatos, e o pensamento e o discurso cotidiano se alimentam dessa confiança social. (BOSI, 1977, p. 97).

A nossa cultura, através de uma multiplicidade de canais, referencia de modo preciso e estável para cada um de nós que nunca esteve, por exemplo, em um deserto ou na Groenlândia, o que vem a significar cada um desses lugares, de modo que podemos afirmar com convicção, em qualquer mesa de bar, que um deserto é quente e que a Groenlândia é coberta de gelo. Essa seria a ‘utilidade’, sendo este um termo apropriado, dos estereótipos: trata-se de uma questão de economia. Não há tempo e nem condições reais para que um indivíduo adquira conhecimento e experiência que abarquem tudo o que é passível de ser objeto do conhecimento humano e todas as sensações possíveis, nem se pode estar permanentemente aberto, ‘nascido a cada momento’, em sentido prático, ‘para a eterna novidade do mundo’, usando a expressão de Fernando Pessoa¹⁵. Não é possível reinventar a roda ou redescobrir o fogo a cada passo que quisermos dar, nem refazer todo o percurso do pensamento humano desde os antigos: necessariamente, vamos exercer a confiança social a que remete E. Bosi e retomar o que já foi dito por outras pessoas. A inexistência dessa confiança social, dessa retomada dos discursos alheios para complementar o nosso, significaria, por exemplo, a recusa categórica a aceitar a afirmação de que um deserto é quente e a Groenlândia é coberta de gelo, a não ser que viajemos pessoalmente a esses lugares e experimentemos as sensações físicas que eles proporcionam. Nas palavras de W. Lippmann, “tão inevitável é a necessidade de economizar atenção que o abandono de todos os estereótipos por um enfoque totalmente ingênuo da experiência empobreceria a vida humana” (LIPPMANN, 1972, p. 157). Citando Bernard Berenson, crítico de arte, ele diz ainda que “as coisas não teriam para nós traços e contornos tão precisos e definidos que pudéssemos recordá-las à vontade, não fossem as formas estereotipadas que a arte lhes emprestou”, e amplia o argumento ao dizer que “as formas estereotipadas emprestadas ao mundo não procedem apenas da arte (...), mas também de nossos códigos morais, filosofias sociais e agitações políticas” (LIPPMANN, 1972, p. 152), de modo que a ausência de estereótipos certamente dificultaria bastante a vida, além de empobrecê-la.

Temos patente, assim, o fato, já citado, de que a existência de estereótipos é necessária para a inteligibilidade do mundo, para que as coisas façam sentido para nós, ou seja, para que tenham precisão e consistência. Porém, isto posto, Lippmann adverte que “a espécie de

¹⁵ In *O guardador de rebanhos, II*. PESSOA, Fernando. *Obra poética*: volume único. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2007, p. 204.

precisão e consistência introduzidas depende de quem as introduz”, uma vez que “na grande confusão florida e zunzunante do mundo exterior colhemos o que nossa cultura já definiu para nós, e tendemos a perceber o que colhemos na forma estereotipada, para nós, pela nossa cultura” (LIPPMANN, 1972, p. 151). Isto é, estereótipos são efetivamente necessários, mas isso não significa que eles sejam isentos de intencionalidade, ou mesmo honestos. Eles são *objetos construídos*, e não dados naturais. São feitos (não necessariamente de modo consciente) para remeter a determinados aspectos de uma realidade de forma esquemática, para tornar didático e fácil o acesso a determinada informação, mas, no mais das vezes, não correspondem (em virtude de sua própria natureza) à inteireza daquela realidade. Assim, a confiança social que pode levar o indivíduo a defender com unhas e dentes a afirmação de que desertos são quentes e a Groenlândia é coberta de gelo, com base nos estereótipos socialmente construídos e consolidados sobre tais lugares, pode ser abalada ao se descobrir que existem desertos gelados (o que os caracteriza, afinal, é a baixa precipitação pluviométrica, e não a temperatura), e que em outros períodos históricos a Groenlândia não era coberta de gelo (tanto que a palavra Groenlândia, em dinamarquês *Grønland*, significa “terra verde”).

Cabe ressaltar que tanto W. Lippmann como E. Bosi, e muitos outros autores, fazem uma ressalva fundamental, no que diz respeito à percepção estereotipada das coisas: ela não está apenas atrelada à confiança social no *relato* de outros sobre a tal coisa em questão, pois “nem mesmo a testemunha ocular traça um quadro ingênuo da cena” (LIPPMANN, 1972, p. 149). O fato de *estar presente* a uma situação ou ver algo ‘com os próprios olhos’ em hipótese alguma isenta uma pessoa de ter uma percepção estereotipada ou de fazer um relato estereotipado, uma vez que “a nossa percepção das coisas é, mais do que uma recepção, uma construção, uma tarefa sobre o mundo” (BOSI, 1977, p. 104). Para explicar esse fato W. Lippmann cita uma famosa experiência em que vários psicólogos, ‘observadores treinados’, são testemunhas de uma briga encenada por atores. A encenação foi feita durante um evento que reunia esses profissionais, e, sem que eles soubessem, os seus depoimentos posteriores sobre a briga foram analisados e chegou-se à conclusão que praticamente todos simplesmente descreveram uma cena que não acontecera. Por quê? Pela simples razão de que “eles tinham visto o seu estereótipo de uma briga. No correr de suas vidas, todos haviam adquirido uma série de imagens de brigas e essas imagens lhes dançavam diante dos olhos” (LIPPMANN, 1972, p. 152).

O que supomos ser ‘o relato de um acontecimento’, isento de subjetividade e, portanto, passível de total credibilidade, é na realidade uma ‘transfiguração’ dele, o “produto conjunto

do conhecedor e do conhecido no qual o papel do observador é sempre seletivo e geralmente criativo” (LIPPMANN, 1972, p. 150). No mesmo sentido, John Lewis Gaddis diz que “a experiência direta de eventos não é necessariamente o melhor caminho para entendê-los, porque nosso campo de visão não vai mais além de nossos sentidos imediatos”, e para corroborar sua afirmação cita Marc Bloch: “o indivíduo é muito limitado pelos seus sentidos e poder de concentração”, e por esse motivo ele “nunca percebe mais do que um minúsculo fragmento na vasta trama dos eventos” (GADDIS, 2003, p. 18). Um exemplo clássico que demonstra a insuficiência do “estar presente” é a *Crônica de uma morte anunciada*, romance de Gabriel García Márquez. Neste, várias pessoas são testemunhas do assassinato de Santiago Nasar, mas todas as tentativas do narrador da história de montar o quebra-cabeça e sair do labirinto que esconde as verdadeiras razões do ato são frustradas, porque todos têm visões extremamente particulares e parciais do acontecido, não havendo consenso sequer sobre as condições climáticas no dia do assassinato¹⁶. Como no caso citado por Lippmann, as testemunhas tinham seus estereótipos de uma briga e de razões que legitimariam um assassinato. No exemplo dos estereótipos sobre um deserto ou a Groenlândia, estar nesses locais não necessariamente desmontaria os estereótipos a eles atribuídos, tal sua força social e sua internalização em cada indivíduo, apesar de serem, como demonstrado acima, visões parciais desses lugares.

Nesse ponto, pode-se ter uma ideia dos motivos para a percepção negativa que o termo estereótipo costumeiramente evoca: ele perigosamente classifica o todo a partir de uma (ou algumas) das partes que o constitui. Os exemplos dados, mostrando a problemática que pode envolver essa parcialidade ou incompletude característica dos estereótipos, se referiam a localizações geográficas – os desertos, a Groenlândia –, mas esses problemas se tornam bem mais agudos quando o assunto em pauta é a caracterização do “Outro”, escrito com O maiúsculo em muitos estudos culturais a esse respeito. Um dos mais relevantes desses estudos (que não usa o “O” maiúsculo, diga-se de passagem), é *O espelho de Heródoto*, onde François Hartog busca apreender “como os gregos da época clássica representaram para si os outros, os não-gregos”, traçando para isso um amplo “esboço da história da alteridade” – o subtítulo da obra, significativamente, é “ensaio sobre a representação do outro” (HARTOG, 1999, p. 37).

Em seu estudo, Hartog mostra que ao longo do tempo se desenvolveram, por toda parte onde aconteceram encontros entre culturas diferentes ou a necessidade de um membro

¹⁶ MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crônica de uma morte anunciada*. Tradução Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro: Record, 2006.

de uma cultura descrever uma cultura diferente para os seus iguais, o que ele chama de “retóricas da alteridade próprias das narrativas que falam sobretudo do outro”. Como um membro de uma cultura *a* pode explicar, de maneira inteligível, para os membros da sua própria cultura a existência e as características de uma cultura *b*? Em outras palavras, como é possível reunir o mundo desconhecido que se conta ao mundo conhecido em que se conta? Diante desse problema, que é um problema de tradução, Hartog demonstra que os relatos de viagem e as utopias recorreram quase sempre a um grupo de figuras narrativas que se encontram à disposição para suprir a necessidade de dizer o outro, figuras que possibilitam várias formas de classificação do diferente. Um exemplo é a cômoda figura da inversão, em que a “alteridade se transcreve como um antipróprio”, pois a explicação mais apreensível do outro seria aquela calcada no fato de que ele é a negação, o contrário, do eu (HARTOG, 1999, p. 229). Hartog também aponta a comparação e a analogia, além da inversão, como figuras utilizadas nas retóricas da alteridade, ambas apontadas como ferramentas de tradução do outro, na medida em que filtram o desconhecido no conhecido, ‘fazendo ver’ o diferente (HARTOG, 1999, pp. 240,245). Ele descreve o processo de eterna descrição do outro, exemplificado com o seu objeto de estudo, as *Histórias* de Heródoto, como um “trabalho incessante e indefinido como o das ondas quebrando na praia”, algo não rigidamente estrutural. Ao invés disso, é composto por marcas de enunciação específicas que marcam diferenças de nível e “processos que desengancham os enunciados sucessivos”, ou seja, uma dimensão vertical de figuras que se auto-referenciam dentro da narrativa (HARTOG, 1999, p. 228).

Peter Burke didatiza as teorias de Hartog em “Estereótipos do outro”, capítulo de sua obra *Testemunha ocular*. Ele esquematiza em dois tipos básicos, inversos, as reações que podem surgir quando grupos humanos entram em contato com culturas diferentes: a primeira diz respeito à *assimilação*, quando as diferenças culturais são ignoradas em prol de uma acentuação dos traços que porventura se assemelhem – “o outro é visto como reflexo do eu”; a segunda, oposta a essa, de *rejeição*, é quando o que é acentuado são as diferenças – “nessa ótica, seres humanos como nós são vistos como “outros”” (BURKE, 2004, pp. 153, 154). Apreende-se do exposto por François Hartog e Peter Burke que seriam necessariamente criados, nos encontros culturais, estereótipos sobre aquela outra cultura semidesconhecida. Isso porque a apreensão do diferente exige que sejam ressaltadas determinadas características consideradas mais evidentes, como simbólicas do todo: a maioria dos brasileiros aprecia futebol, logo *todos* os brasileiros são loucos por futebol. A criação (na maioria das vezes

inconsciente, ainda que não desinteressada) desse tipo de silogismo entimemático, aproximando-se do significado de estereótipo já apontado pelo dicionário, é o processo através do qual são criados os estereótipos sobre o outro.

A confiança social faz com que um hipotético guatemalteco que nunca visitou o Brasil tenha convicção de que todo brasileiro é fanático por futebol, porque diversos canais disponibilizados pela sua cultura – desde algo abrangente, como a televisão, até a restrita opinião de um amigo que tenha vindo ao Brasil – preenchem a lacuna na sua experiência pessoal em relação aos brasileiros¹⁷. Se lhe for perguntado como ele sabe que todos os brasileiros apreciam tal esporte, ele provavelmente não responderá que colheu essa informação já de forma estereotipada, para ele, pela sua cultura. O ponto é que a informação estereotipada que assegura ser todo brasileiro apreciador do esporte de origem inglesa provavelmente não seria causa de nenhum transtorno diplomático, caso fosse dita pelo representante de um governo estrangeiro qualquer, o da Guatemala, por exemplo. Mas, e se a informação fosse de que todo brasileiro é preguiçoso? Ou sujo? Se o guatemalteco citado tivesse conhecido um brasileiro desonesto, por exemplo, e estendesse essa característica, em seus discursos, para todos os brasileiros, como seria? Obviamente, isso seria motivo para grande revolta por parte de qualquer brasileiro honesto (e desonesto também) que soubesse dessa caracterização. Isso porque lidamos, agora, com o cerne do problema: os *estereótipos negativos*. Mas, obviamente, uma única afirmação de um guatemalteco mal informado sobre a lisura ou higiene do povo brasileiro não constitui um estereótipo. Para se tornar um, essa informação precisaria ser objeto de divulgação repetitiva por um amplo espectro de mediações culturais de modo que pudesse ser dita como algo comum e natural. A estratégia de estereotipização (negativa) é definida por Durval Muniz de Albuquerque Jr. do seguinte modo:

O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 20).

Para exemplificar essa estratégia, ou processo, vejamos o exemplo histórico a que recorreu P. Burke: as afirmações e imagens divulgadas na Europa sobre as Américas, na era moderna, que não mentiam quanto ao fato de *alguns* nativos do continente, em ocasiões

¹⁷ *Mutatis mutandis* o que foi exposto anteriormente sobre a experiência pessoal dos fatos.

determinadas, ingerirem carne humana, foram estendidas de forma a caracterizar *todos* os habitantes do continente inteiro como perigosos canibais (BURKE, 2004, p. 159). É certo que os europeus da era moderna, para poderem assimilar a existência de culturas tão díspares da sua própria quanto aquelas dos nativos americanos, precisariam de alguma retórica da alteridade que descrevesse esse outro, que estabelecesse elementos mínimos de inteligibilidade – sem dúvida, havia a necessidade intelectual humana, apontada por W. Lippmann, de alguma forma de estereótipo. O problema, como apontado pelo mesmo autor, é *quem* introduziu esses estereótipos no campo de conhecimento europeu: um grupo de pessoas cujo maior interesse era subjugar e tirar proveito de todas as formas possíveis daquele outro recém-encontrado. Assim, os estereótipos criados foram necessariamente, intencionalmente, negativos, posto que destinados a legitimar a dominação, e mesmo o extermínio, daquele diferente. É assim que o estereótipo negativo se torna pedra angular e basilar no que se convencionou chamar de *discurso colonial*.

Os estereótipos negativos funcionam como mecanismos simbólicos de exclusão. No caso apontado por P. Burke, por exemplo, o estereótipo (que posteriormente tornou-se mito) do “índio” devorador de homens excluía os americanos nativos da própria noção de humanidade, posto que não se alimentar da carne de seu semelhante pode ser considerada uma regra basilar de “civilidade”. O discurso colonial é o ápice da exclusão, levada a todos os extremos possíveis, tanto simbólicos, quanto nas práticas do mundo ‘real’: da exclusão dos indígenas de um grupo simbolicamente entendido como *humanidade* decorre a sua exclusão de práticas reais compreendidas como exclusivamente destinadas àquele grupo simbólico, tais como o direito à vida e à liberdade (ou seja, o direito de não ser exterminado ou escravizado), por exemplo. A discussão sobre o discurso colonial, nesta dissertação, será feita adiante, mas agora cabe ressaltar o entendimento do que ele vem a ser que subjaz a esta escrita, tendo em vista sua relação com o tema dos estereótipos. Acordando com Homi Bhabha, entendo discurso colonial como um *aparato de poder*:

É um aparato que se apoia no reconhecimento e repúdio de diferenças raciais/culturais/históricas. Sua função estratégica predominante é a criação de um espaço para “povos sujeitos” através da produção de conhecimentos em termos dos quais se exerce vigilância e se estimula uma forma complexa de prazer/desprazer. Ele busca legitimação para as suas estratégias através da produção de conhecimentos do colonizador e do colonizado que são estereotipados mas avaliados antiteticamente. O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução (BHABHA, 1998, p. 111).

Segundo H. Bhabha, o discurso colonial, enquanto modo de representação da alteridade que é também uma forma de governamentalidade, estabelece a noção de “nação sujeita”, de colonizado, como uma realidade social apreensível e visível a partir exatamente dos estereótipos que cria em relação ao outro, sendo a estereotipia a “sua principal estratégia discursiva” (Idem, pp. 105-111). Albert Memmi deixa patente a necessidade desse esforço constante de representações negativas do outro, na relação colonial, em função da percepção, por parte do próprio colonizador, da “*ilegitimidade* constante de sua situação”, uma vez que

chegado a um país pelos acasos da história, conseguiu não apenas um lugar, mas tomar o do habitante, e outorgar-se privilégios surpreendentes em detrimento dos que a eles tinham direito. E isso, não em virtude das leis locais, que legitimam de certo modo a desigualdade pela tradição, mas ao subverter as normas vigentes, substituindo-as pelas suas (MEMMI, 1977, p. 25).

Ter essa percepção do discurso colonial é fundamental, pois “os estereótipos contemporâneos são inseparáveis da longa história do discurso colonialista” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 290), como será posteriormente abordado. A seguir, tentarei esboçar a ponte entre os conceitos de estereótipo e discurso, focando neste discurso em particular, o colonial. O questionamento inicial deste capítulo, sobre as imagens recorrentes de *África* – esse nome de lugar que não diz respeito à experiência pessoal da grande maioria de nós –, está diretamente relacionado com o que nos é oferecido a respeito daquele continente por todos os canais culturais a que temos acesso, a ‘cultura das mídias ilimitadas’ que está indelevelmente presente em nosso cotidiano (GITLIN, 2003, p. 46), e a confiança social que depositamos nesses canais nos conduz a colhermos uma imagem cevada com estereótipos durante muito tempo, sem pararmos para questionar os meandros de sua fabricação. Afinal, quem para pra pensar nisso tudo assistindo a *O rei leão*?¹⁸

¹⁸ Além da óbvia disponibilidade em diversas mídias, cabe lembrar que em Agosto de 2011 *O rei leão* voltou às telas de cinema mundiais em versão 3D, comemorativa de seus 17 anos de lançamento. Finalmente assisti ao filme numa tela grande.

PARA ALÉM DO ESTEREÓTIPO: DISCURSO

Quero aqui apresentar uma argumentação em favor de uma metodologia de análise dos filmes que vá além do estudo dos estereótipos, mas sem deixar de levar em conta a importância destes. Em primeiro lugar, ressaltarei a relevância do estudo focado nos estereótipos, em seguida suas limitações e, em virtude dessas, a minha opção metodológica. Deixar nítido o terreno onde pisaremos na discussão sobre a imagem de África na produção cinematográfica hegemônica do século XXI é fundamental para que essa discussão seja o mais frutuosa possível.

Iniciei esse capítulo remetendo à sequência inicial de *O rei leão*, cuja representação de África remete a uma figuração de memória minha. Mas devo remeter a filmes que dizem respeito ao recorte cronológico proposto pela pesquisa; portanto, o farei em relação à sequência inicial de um filme também destinado ao público infantil, e que provavelmente marcará as figurações de memória que muitas crianças carregarão sobre o continente africano: *Madagascar* (Madagascar, Eric Darnell e Tom McGrath, 2005). A abertura desse filme remete aos mesmos elementos de *O rei leão*: um sol enorme e laranja e uma ‘selva’, a vida selvagem, o contato com a natureza, a paisagem, os sons. Uma zebra corta a paisagem numa paródia da imagem clássica de Tarzan gritando enquanto cruza a floresta balançando num cipó. Enquanto a zebra corre livre pela paisagem e animais fazem coreografias à sua volta, um leão aparece de trás de uma moita, ameaçador, mas, ao invés de atacar a zebra, dá-lhe um susto que a acorda do devaneio. Tudo não passava da imaginação de Marty, uma zebra do zoológico da cidade de Nova Iorque, onde tem como companheiros inseparáveis um leão, chamado Alex, além de uma girafa macho, Mellman, e de um hipopótamo fêmea, Glória. Todos “domesticados”, com gírias e hábitos urbanos e característicos da cultura estadunidense, que contrastam com o anseio de Marty por conhecer ‘a natureza’, que será o motivo condutor do filme. Não há dúvidas quanto à intencionalidade do filme em ‘pregar uma peça’ no espectador, dando a entender que o filme se passará em África desde o começo, nem quanto ao processo de reconhecimento por parte dos espectadores, o mesmo que citei antes em relação a *O rei leão*: certamente ninguém acha que o filme se passará na China. Sem saber exatamente por que, sabemos automaticamente que o que estamos vendo e ouvindo na tela se passa em território africano.

Esse processo de reconhecimento automático a que venho me referindo é o mesmo que ocorre quando identificamos uma imagem de mulheres seminuas sambando e usando

plumas na cabeça com uma festa chamada carnaval, comemorada no Brasil; ou então uma imagem de mulheres seminuas dançando a ‘dança do ventre’ com véus no rosto com algo que chamamos invariavelmente de harém e o situamos em uma região indistinta que chamamos de Arábia. Com esses exemplos, quero afirmar, desde já, que não considero o continente africano uma ‘vítima’ isolada da ação de estereótipos negativos. Como dito anteriormente, a construção de estereótipos está relacionada com a própria inteligibilidade das realidades simbólicas, sendo inerente à condição intelectual humana.

Porém, a força de estereótipos negativos é de difícil mensuração, em virtude de suas contrapartidas nas realidades sociais que lhes dão sustentação. O preconceito talvez possa ser citado como consequência primária dos estereótipos negativos, e as ações que ele provoca, tais como a intolerância para com o ‘Outro’ que é vítima dos estereótipos negativos, não se justificam sob aspecto algum. O combate a essas ações, que, apesar de terem suas raízes no universo simbólico, são extremamente nocivas no mundo ‘real’, tem que passar, necessariamente, pela desconstrução dos estereótipos que lhe dão a força para existirem. Como são consequências, é preciso combater o que as causa. Puderam ser vistas nas últimas décadas diversas frentes de batalha, no campo da cultura, que iniciaram e têm tido relativo sucesso na desconstrução de estereótipos negativos contra diversos setores da sociedade, e como consequência tiveram participação decisiva nos rumos das práticas sociais em relação aos grupos submetidos a tais estereótipos. Um exemplo, que talvez seja suficientemente grandioso nesse sentido, é a luta dos movimentos negros estadunidenses em busca de direitos civis. Como é notório, já avançando na segunda metade do século XX a população negra dos Estados Unidos era alvo de estereótipos degradantes, como o da inferioridade intelectual e estética em relação aos ‘brancos’. O combate a tais clichês mentirosos foi fundamental para as conquistas políticas de todos os negros que vivem sob a desigual democracia daquele país: pode-se conjecturar que se Stokely Carmichael não tivesse proclamado que “nós somos negros, nossos narizes são largos, nossos lábios são grossos, nossos cabelos são duros, e nós somos lindos!”, trazendo à agenda política daquele país as noções de ‘poder negro’ e ‘beleza negra’, talvez um homem negro não tivesse sido eleito para a presidência dos EUA menos de meio século depois. Ou, exemplificando com um produto cultural, é difícil crer que, sem os esforços desmistificadores citados, a mesma Disney que produziu *Branca de neve e os sete anões* (Snow White and the seven dwarfs, David Hand, 1937), cujo ideal de beleza pressupõe a alvura da pele, tivesse produzido, 72 anos depois, *A princesa e o sapo* (The princess and the frog, Ron Clements e John Musker, 2009), animação que tem como heroína uma jovem negra.

Desse modo, a análise de estereótipos sobre o continente africano, a que se propõe este estudo, não implica num entendimento de que é ele o único aspecto da nossa realidade vítima de estereótipos negativos e, portanto, de preconceitos, mas se configura simplesmente como uma opção e como um recorte, com intenções políticas definidas. O poder do cinema, enquanto construtor e consolidador de estereótipos negativos, posto que veículo privilegiado de discursos políticos, é muitas vezes subestimado. W. Lippmann lembra a tendência que existe, secularmente, de que as características atribuídas a certos grupos na ficção sejam transferidos para a realidade, e a esse respeito assevera:

Não pode haver dúvida de que o cinema esteja construindo constantemente imagens que são, depois, evocadas pelas palavras que as pessoas leem nos jornais. Em toda a experiência da raça, ainda não houve ajuda à visualização comparável à do cinema (LIPPMANN, 1972, p. 157. Grifo meu).

Muito ainda será dito a esse respeito nesta dissertação. É muito simplista atribuir os ‘avanços’ citados no que diz respeito à imagem dos negros estadunidenses a uma ‘evolução’ ou ‘progresso’ do gênero humano como um todo. É como as falas que podemos ouvir cotidianamente de que em pleno século XXI não há mais lugar para preconceitos, sexismo, racismo, homofobia etc., que a humanidade já ‘superou’ tais coisas, e que a existência de tais elementos se deve unicamente ao atraso de indivíduos específicos. Enquanto historiador, e principalmente como humanista, é difícil não reconhecer a falácia desse argumento, bastando citar alguns exemplos das permanências (e mesmo do perigo de revivência institucional) desses preconceitos, para deitá-lo por terra. Se não fosse a luta histórica dos movimentos negros, feministas e pelos direitos dos homossexuais, certamente não teria havido ‘avanço’ algum, e o fato de esses ‘avanços’ estarem sob constante ameaça mostra a necessidade, em contrapartida, de constante vigilância por parte desses grupos. O que quero dizer é que não se há de cair do céu a desmistificação do continente africano, se faz necessária uma luta intelectual consciente e consistente nesse respeito; este trabalho se insere num contexto maior de esforço nessa direção.

Assim, contribuindo no esforço de desmistificação de grupos específicos, estudos de estereótipos negativos como o de David Bogle, no livro (ainda não traduzido para o português) *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: an interpretive history of Blacks in*

*American films*¹⁹, tem o mérito de explicitar as maneiras pelas quais estes estereótipos negativos são enxertados na indústria cinematográfica de maneira quase imperceptível. Em seu estudo, Bogle demonstra que vários estereótipos racistas preexistentes foram reutilizados nas representações de negros no cinema hollywoodiano,²⁰ remetendo cada um desses estereótipos a um personagem-padrão evocado no título de seu livro: Tom, o empregado servil; Coon, o negro ingênuo; o “mulato trágico” ou demonizado; a Mammy (“figura feminina da empregada gorda, falante, mas de bom coração”); e Buck, o negro brutal e hipersexualizado (SHOHAT e STAM, 2006, p. 286). De abordagens como essa, centradas na análise de estereótipos e de “constelações repetidas e perniciosas de traços de personalidade”, Ella Shohat e Robert Stam apontam inegáveis méritos, pois elas

têm feito uma contribuição indispensável ao:

1. Revelar padrões opressivos de preconceito no que à primeira vista poderia parecer um fenômeno aleatório e esporádico;
2. Enfatizar a devastação psíquica infligida através dos retratos sistematicamente negativos sobre suas vítimas, seja através da internalização do estereótipo, seja através dos efeitos negativos de sua disseminação; e
3. Assinalar a funcionalidade social dos estereótipos, demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social, exemplos do que Alice Walker chamou de “prisões de imagens” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 289).

Já vimos que pode ser feita uma distinção entre estereótipo ‘puro e simples’, que preenche os espaços entre o conhecido e o desconhecido, e o estereótipo explicitamente, propositalmente ou não, negativo, assim como os méritos de estudos com foco no segundo tipo. Agora se faz necessário tecer algumas considerações sobre as limitações de uma abordagem calcada na análise unicamente dos estereótipos. Uma primeira objeção que se poderia fazer remete à inegável existência de características negativas na África (atendo-me ao objeto da dissertação), por exemplo. Qual o problema em os filmes retratarem as guerras, a fome, a corrupção e a vida selvagem na África, se essas coisas de fato existem? Deveríamos todos começar a procurar ou inventar coisas boas na África para serem retratadas? Seria o caso de buscar ou militar a favor da construção de imagens artificialmente positivas sobre o

¹⁹ Disponível para consulta parcial no site *Google Livros*, onde pode ser encontrado no seguinte link: http://books.google.com.br/books?id=Sz7K1c9QSoMC&printsec=frontcover&dq=Toms,+coons,+mulattoes,+mammies,+and+bucks&hl=pt-BR&ei=Q5UTp63BZDBtgf11ejdBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false (Acesso em 20/08/2011)

²⁰ Ella Shohat e Robert Stam citam diversos outros estudiosos, cujas obras também em sua maioria não estão traduzidas para o português, que estudam os estereótipos dessa mesma perspectiva, entre eles Daniel Leab, James Snead, Jim Pines, Jacquie Jones, Pearl Bowser, Clyde Taylor e Thomas Cripps (SHOHAT e STAM, 2006, p. 286).

continente africano? A resposta para todas essas perguntas parece indicar que se os africanos pudessem retratar a si mesmos (como se eles não pudessem e o fizessem), a imagem da África seria muito diferente.

Mas essa perspectiva é enganosa, e esse engano parte de um entendimento errôneo da natureza e poder do estereótipo. Elucidando a questão, Shohat e Stam sentenciam a respeito da relação entre controle da representação e produção de “imagens positivas”: “filmes africanos como *Laafi* (1991) e *Finzan* (1989) não oferecem imagens positivas da sociedade africana, mas perspectivas africanas críticas sobre sua própria sociedade” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 297). Ora, lembremo-nos do Brasil. O crescimento da violência urbana em nosso país, infelizmente, é um fato. Impossível simplesmente ignorá-lo. Quando uma representação estrangeira e estereotipada dessa violência veio à tona, no filme *Turistas* (Turistas, John Stockwell, 2006), que mostra jovens ‘mochileiros’ estadunidenses às voltas com exploração sexual, favelas, assaltos, sequestro e comércio ilegal de órgãos humanos numa viagem turística ao Brasil, as reações foram diversas, mas quase que totalmente negativas. Foi expresso medo, por exemplo, de que o fluxo de turistas estrangeiros para o Brasil diminuísse em função do retrato grotescamente estereotipado feito pelo filme. O mesmo se deu em relação ao polemizado episódio *Blame it on Lisa* (2002), da série animada *Os Simpsons*, em que o Brasil, especialmente o Rio de Janeiro, é representado de forma caricatural (o personagem Homer Simpson é sequestrado, há macacos e cobras pelas ruas, programas infantis sexualizados na TV etc.), inclusive com tomadas de posição de autoridades governamentais contra o desenho e o canal de televisão que o veicula. Porém, representações dessa mesma violência em filmes como *Tropa de elite* (José Padilha, 2007) ou *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) são objeto de culto, e o fato de receberem indicações para prestigiosos prêmios internacionais não causa nenhum temor parecido com aquele causado por *Turistas* ou pelo episódio citado de *Os Simpsons*. A diferença reside no fato de que aqueles conduzem, ou intencionam conduzir, a uma reflexão crítica sobre o tema, ao contrário destes.

Centrar a análise unicamente nos estereótipos pode promover o risco de individualizar e moralizar o problema. Vejamos rapidamente um exemplo de discussão pública contemporânea que pode evidenciar essa armadilha teórica: as acusações de homofobia e racismo feitas contra o deputado federal Jair Bolsonaro depois de uma polêmica entrevista concedida por ele a um canal de TV em março de 2011, onde fez afirmações consideradas

ofensivas por diversas organizações de defesa dos direitos humanos²¹. Acusado de quebra de decoro parlamentar, sua defesa pública incluiu a alegação de que o irmão de sua esposa é negro e de que ele tem entre seu pessoal funcionários homossexuais. Acusações em termos pessoais e defesa em termos pessoais caracterizaram todo o processo, do qual o deputado acabou absolvido. A grande oportunidade perdida nesse episódio foi o que Shohat e Stam chamam de uma pedagogia anti-racista, e no caso anti-homofóbica, também: uma questão que é largamente política e social, que envolve todo o conjunto da sociedade brasileira, foi ideologicamente reduzida a um debate sobre a ética pessoal de um único indivíduo. O sensacionalismo midiático que permeou a cobertura televisiva do episódio, ao dar atenção quase que exclusivamente à moralidade individual, e quase nada discutir acerca das configurações de poder que engendraram as afirmações alegadamente racistas e homofóbicas do político, repetiu o que esses autores chamam de “premissa oculta da análise do estereótipo”: o *individualismo*. Na análise centrada nos estereótipos, o ponto de referência é um personagem individual, ao invés das categorias sociais mais amplas em que ele está inserido – “raça”, classe, gênero, nação, orientação sexual etc. (cf. SHOHAT e STAM, 2006, p. 293). No caso da análise de um filme, pode-se acabar conjecturando a respeito da moralidade de um personagem, um indivíduo que sequer existe, e perder de vista os elementos gerais mais relevantes apontados por Shohat e Stam. Esse individualismo, que caracteriza a análise centrada nos estereótipos, faz com que tais estudos busquem estabelecer uma essência, tentando simplificar, enquadrar, “tipificar” os estereótipos. O exemplo do livro de D. Bogle, independentemente de seus méritos, demonstra isso claramente: ele estabelece cinco tipos de estereótipos negativos que seriam modelo de todas as representações negativas dos negros no cinema hollywoodiano, e busca enquadrar todos os personagens negros do cinema em algum deles. Bogle pode ter realizado essa operação com maestria, mas esse tipo de análise ignora o fato de que, nas palavras de H. Bhabha,

o estereótipo é um modo de representação complexo, ambivalente e contraditório, ansioso na mesma proporção em que é afirmativo, exigindo não apenas que ampliemos nossos objetivos críticos e políticos, mas que mudemos o próprio objeto da análise (BHABHA, 1998, p. 110).

²¹ A citada entrevista foi concedida pelo deputado ao quadro “O povo quer saber”, do programa humorístico “Custe o Que Custar”, da Rede Bandeirantes de Televisão, em 28 de março de 2011. Segundo notícia no site da própria emissora, durante a entrevista, “o deputado foi perguntado pela cantora Preta Gil qual seria sua reação caso seu filho se apaixonasse por uma negra e respondeu que não “corria risco” porque os filhos foram “muito bem educados” e não viveram “em ambiente de promiscuidade”, como o dela. Também declarou que não participaria de uma parada gay porque tal evento “promove os maus costumes”. “Acredito em Deus, tenho uma família, e a família tem que ser preservada a qualquer custo, senão a nação simplesmente ruirá”, completou.” Fonte: www.band.com.br/noticias/brasil/noticia/?id=100000417073 Acessado em 04/02/2012.

Entre as muitas consequências teóricas e políticas de não se levar em conta a complexidade que H. Bhabha aponta no estereótipo, salta aos olhos em primeiro lugar a perda de sua dimensão contraditória e historicamente instável. As tentativas de aprisionar numa jaula conceitual um estereótipo cinematográfico de Hollywood sobre o que seria a maneira “errada” de se vestir, por exemplo, se perderiam entre os filmes que ridicularizam e/ou criticam a falta de roupa dos indígenas de vários continentes e aqueles que ridicularizam e/ou criticam o excesso de roupas das mulheres árabes/muçulmanas (cf. SHOHAT e STAM, 2006, p. 290). Uma abordagem que conte com a existência (ou, não a encontrando, tente estabelecê-la) de um padrão fixo de coerência para os regimes de estereotipias, de uma *essência* que os caracterize, “acaba gerando uma certa a-historicidade: a análise tende a ser estática, não permite mutações, metamorfoses, mudanças de sinal, alteração das funções e ignora a instabilidade histórica dos estereótipos” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 289). Como no exemplo do livro de D. Bogle, há presente o risco de se forçar a acomodação do objeto de estudo na categoria que se estabeleceu como premissa, “levando a um tipo de simplificação reducionista que reproduz justamente o essencialismo que deveria ser combatido” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 289).

Em segundo lugar, a preocupação exclusiva com a questão de imagens positivas *versus* imagens negativas, focando em personagens e situações individualizadas, ao invés de estruturas sociais e políticas amplas, acaba por lançar indiretamente sobre a parte oprimida e estereotipada a responsabilidade pela sua própria representação negativa. Em termos simples, o argumento oculto que essa abordagem fornece para a parte que constrói o estereótipo negativo é uma mensagem do tipo “se quiser que eu mostre seu lado bom, seja bom”. Ou seja, supostamente não haveria nenhuma subjetividade em se mostrar a “selvageria” da África, pois o estereótipo criado em torno disso seria decorrente da existência objetiva dessa “selvageria” naquele continente. Essa limitação é ampliada ainda se levarmos em conta a questão da relatividade do que vem a ser “positivo” e “negativo” e da própria noção de moralidade. Além disso, mas diretamente ligada a essa transferência de responsabilidade, há a questão da função, que é ignorada pela análise centrada nos estereótipos. Determinada imagem “positiva” pode ocupar uma função subalternizada em um quadro mais amplo, reforçando, assim, um preconceito. Em um filme sobre a África, a imagem “positiva” de um “nativo” geralmente acarreta o fato de que ele foi cooptado para a causa expansionista europeia, por exemplo. Assim, o fato de um personagem africano não estar caracteristicamente estereotipado como um “selvagem” membro de uma tribo de canibais não implica, necessariamente, numa quebra

do paradigma geral de inferioridade atribuído pelo cinema hegemônico à África e aos africanos.

Por fim, e esta não tenciona ser uma lista exaustiva das limitações da abordagem centrada nos estereótipos, cabe lembrar que “os procedimentos eurocêtricos podem caracterizar fenômenos culturais complexos como práticas grotescas sem utilizar estereótipos” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 295). Isto é, se for entendido que a única maneira de se combater o preconceito é isolando e destruindo estereótipos negativos, muita coisa certamente vai escapar a esse filtro. Uma instituição social, uma prática cultural, uma região geográfica ou uma característica histórica é passível de um retrato preconceituoso e ofensivo sem que obrigatoriamente hajam personagens ou situações estereotipadas na narrativa. Nas palavras de Shohat e Stam,

A mimese problemática de muitos filmes de Hollywood que lidam com o Terceiro Mundo (...) tem menos a ver com os estereótipos em si e mais com a ignorância tendenciosa do discurso colonialista. As instituições sociais e práticas culturais de um povo podem ser aviltadas sem que estereótipos negativos sejam mobilizados (SHOHAT e STAM, 2006, p. 293).

Tendo isso em vista, concordo com H. Bhabha quando afirma que, para além dos estereótipos, “o que precisa ser questionado é o *modo de representação da alteridade*” (BHABHA, 1998, p. 107). Recorrendo, mais uma vez, a Shohat e Stam, acredito que “uma alternativa metodológica à abordagem mimética dos “estereótipos e distorções” seria um enfoque nas “vozes” e “discursos”” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 309). Não se trata de uma atitude simplista que visa *ignorar* os estereótipos, mas sim de uma postura globalizante que busca levar em conta o *quadro geral* onde os estereótipos estão inscritos. Como já aponte anteriormente, esse quadro é o discurso colonial. Muito embora já tenha apresentado o referencial de discurso colonial aqui tomado como base, é preciso agora definir que noção de discurso, e de análise de discurso, será usada, mesmo que evitando um prolongamento desnecessário nos debates em torno desse conceito.

O entendimento da análise de discurso começa por contrapor-la à análise de conteúdo, a fim de evitar a confusão que costuma recorrer entre os dois métodos de análise. Na explicação de Décio Rocha e Bruno Deusdará, na análise de conteúdo “a produção de sentido se refere apenas a uma realidade dada *a priori*”, de modo que o que se procura quando é utilizado como método a análise de conteúdo é “alcançar uma pretensa significação profunda, um sentido estável, conferido pelo locutor no próprio ato de produção do texto” (DEUSDARÁ e ROCHA, 2005, p. 307). Tal distinção, para a dissertação que se tem em

mãos, é fulcral. Preciso citar um trecho, um tanto longo, em que Eni P. Orlandi explicita a base de sustentação do meu trabalho:

Diferentemente da análise de conteúdo, a análise de discurso considera que a linguagem não é transparente. Desse modo ela não procura atravessar o texto para encontrar um sentido do outro lado. A questão que ela coloca é: como esse texto significa? Há aí um deslocamento, já prenunciado pelos formalistas russos, onde a questão a ser respondida não é o “o quê” mas o “como”. Para responder, ela não trabalha com os textos apenas como ilustração ou como documento de algo que já está sabido em outro lugar e que o texto exemplifica. Ela produz conhecimento a partir do próprio texto, porque o vê como tendo uma materialidade simbólica própria e significativa, como tendo uma espessura semântica: ela o concebe em sua discursividade (ORLANDI, 2000, pp. 17,18).

Esse trecho me permite estabelecer algumas definições para o decorrer do trabalho. As fontes e o objeto são filmes da indústria cinematográfica hegemônica contemporânea, isto é, oriundos da Europa e dos EUA, e não há a pretensão (nem a necessidade, mas apenas a possibilidade) de cotejá-los com outras fontes, uma vez que eles não são ilustração de um conhecimento que se tem em outro lugar. Partindo do pressuposto acima exposto da análise de discurso, não busco, neste estudo, nenhuma realidade apriorística que os filmes porventura expõem sobre o continente africano, não busco atravessá-los para alcançar sua pretensa ‘significação profunda’. Concebendo-os em sua própria espessura semântica, a pretensão aqui é investigar o ‘como’ tais filmes representam a África. O percurso a ser percorrido nessa investigação será exposto logo adiante, por enquanto permaneçamos na exposição do que vem a ser o discurso e sua análise. A pretensão, certamente, não é teorizar ou expor todas as teorias existentes sobre análise de discurso, mas sim apresentar o dispositivo teórico da análise de discurso que utilizo na construção do dispositivo analítico para a análise específica que faço, que obviamente vai além da análise de textos escritos, e, nos momentos próprios da análise, ir fazendo as considerações necessárias.

A razão primeira de não coadunar com a perspectiva da análise de conteúdo é a própria concepção de ciência que subjaz e serve de pressuposto a essa corrente analítica, que nas palavras de Deusdará e Rocha é “um modelo duro, rígido, de corte positivista, herdeiro de um ideal preconizado pelo Iluminismo” (DEUSDARÁ e ROCHA, 2005, p. 308), que, além de encampar uma obscura noção de “objetividade”, busca conscientemente afastar-se de qualquer manifestação de “subjetividade”, uma vez que, em tal entendimento do fazer científico, “aproximar-se da neutralidade equivale, nesses termos, a sustentar-se como ciência” (DEUSDARÁ e ROCHA, 2005, p. 309). Os mecanismos que fazem funcionar uma pesquisa em análise de conteúdo são propostos em termos que explicitam os seus objetivos: a

descoberta de resultados específicos, empíricos, seguindo o modelo de ciência cartesiana que lhes dá substância. Essa busca de neutralidade científica faz com que as questões lançadas pelo pesquisador sejam investidas com a aura de fatos dados, dados naturais e postos, não passíveis elas mesmas de problematização. Categorias historicamente situadas e carregadas de significações políticas são tomadas como objetos com existência objetiva, uma vez que o rigor metodológico buscado é pretensamente alcançado “por intermédio das estratégias de apagamento da presença do pesquisador”, o que é feito em parte com a “não-problematização da pergunta norteadora do inquérito” (DEUSDARÁ e ROCHA, 2005, p. 313).

“Historicizar sempre!” é o “mantra” repetido por Fredric Jameson que serve de norte para as escolhas metodológicas desta pesquisa (JAMESON, 1992, p. 9). Tendo essa assertiva em vista, dentre a vastidão de usos e acepções em que os termos ‘discurso’ e ‘análise do discurso’ são tomados atualmente no campo intelectual, a opção feita foi por aquela que é chamada de “escola francesa de análise do discurso”, uma vez que essa ‘corrente’ tem entre seus pressupostos precisamente a união entre reflexão sobre o texto e sobre a história e sociedade que o rodeiam. Dominique Maingueneau explica a origem dupla da AD (abreviatura que ele convencionou para se referir à ‘escola francesa de análise do discurso’, e que adotarei no mesmo sentido a partir de agora) na conjuntura intelectual dos anos 1960, quando “sob a égide do estruturalismo, viu articularem-se, em torno da reflexão sobre a “escritura”, a linguística, o marxismo e a psicanálise”, de modo que na França a análise do discurso se configurou, a partir daquela década, como uma disciplina com base transdisciplinar; e ao mesmo tempo na tradicional prática escolar caracteristicamente francesa de ‘explicar os textos’, “presente sob múltiplas formas em todo o aparelho de ensino, da escola à Universidade” (MAINGUENEAU, 1997, p. 10).

Não obstante as considerações explicativas que serão feitas sobre a AD, justificando a sua ‘adoção’, seria uma digressão imprópria em relação ao objetivo deste texto fazer o que o próprio D. Maingueneau chama de “policiamento terminológico” em torno das acepções do termo ‘discurso’ e do sintagma ‘análise do discurso’. Por essa razão, considero inconveniente discorrer acerca de cada termo e justificar o uso de cada uma das expressões teóricas de que me utilizo, uma vez que a explicitação de todo e qualquer termo (excetuando-se os casos em que tal exposição contribua para o andamento do texto) certamente tornaria desnecessariamente intrincada a leitura; porém, levando em conta a necessidade de evitar possíveis confusões semânticas, ressalto desde já que o vocabulário teórico que utilizo, quando se remete aos elementos da análise de discurso, diz respeito especificamente às

formulações e à maneira como esse vocabulário é tomado e entendido pela AD, em todas as instâncias. Assim, para evitar mal entendidos no que tange a expressões que porventura eu não venha a expor com a precisão devida, tenha-se presente que tomo como referenciais primordiais nesse campo Michel Pêcheux e Dominique Maingueneau e o vocabulário pertinente às formulações desses autores, e nas acepções utilizadas por eles.

As tradições intelectuais apontadas por D. Maingueneau como estando na origem da AD certamente contribuíram para torná-la o que é, um campo de investigação que preconiza essencialmente um espaço teórico onde o linguístico e o sócio-histórico estão imbrincados de maneira indissociável. As demandas teóricas desse quadro tornaram dois conceitos fundamentais para a AD, o de *ideologia* e o de *discurso*. Helena H. Nagamine Brandão explica que

as duas grandes vertentes que vão influenciar a corrente francesa de AD são, do lado da ideologia, os conceitos de Althusser e, do lado do discurso, as ideias de Foucault. É sob a influência dos trabalhos desses dois teóricos que Pêcheux, um dos estudiosos mais profícuos da AD, elabora seus conceitos. De Althusser, a influência mais direta se faz a partir de seu trabalho sobre os aparelhos ideológicos de Estado na conceituação do termo “formação ideológica”. E será da *Arqueologia do saber* que Pêcheux extrairá a expressão “formação discursiva”, da qual a AD se apropriará, submetendo-a a um trabalho específico (BRANDÃO, 2004, p. 18).

São esses dois termos fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa, de modo que são apropriadas algumas considerações preliminares a seu respeito. Poucos termos são tão marcadamente polissêmicos quanto *ideologia*. Terry Eagleton aponta o paradoxo contido nas afirmações contemporâneas que asseguram a obsolescência do conceito de ideologia, visto serem facilmente observáveis em várias partes do mundo movimentos políticos abertamente ideológicos (EAGLETON, 1997, p. 11). Afirmando que a palavra ideologia é algo como um texto tecido com uma trama de diferentes fios conceituais, e que portanto se presta a diferentes ‘usos’, Eagleton lista nada menos que dezesseis definições de ideologia “atualmente em circulação” (EAGLETON, 1997, p. 15). Esse emaranhado de significações é fortemente marcado pelo marxismo. Falar em ideologia sem falar em Marx é quase como falar em linguística sem citar Saussure ou em psicanálise deixando de lado Freud, muito embora, como apontado por Marilena Chauí, e por Louis Althusser antes dela, a ‘invenção’ do termo não seja de Marx, atribuição recorrente, mas sim do filósofo Destutt de Tracy, em livro publicado em 1801 (CHAUÍ, 2008, p. 27; ALTHUSSER, 1980, p. 69). Raymond Williams aponta para essa mesma origem, situando-a numa data anterior, porém (1796). Esse autor mostra que a acepção que Tracy originalmente tencionava atribuir ao termo ideologia era o de

“ciência das ideias”, mas muito cedo Napoleão Bonaparte revestiu a palavra de uma significação negativa, como sendo uma “teoria abstrata, não prática ou fanática” (WILLIAMS, 2007, pp. 212-13). Esse sentido pejorativo foi reproduzido ao longo do século XIX, mas, ainda assim, foi em decorrência dos postulados de Marx e Engels que o termo ideologia passou a ter a carga semântica negativa que tem na maioria dos significados apontados por Eagleton. Em consonância com sua interpretação da história pelo prisma da dominação do homem pelo homem, dentro da espiral da luta de classes, Marx e Engels argumentaram em favor de um entendimento de ideologia como a demonstração das ideias da classe dominante em dado momento histórico:

As ideias da classe dominante são, em todas as épocas, as ideias dominantes, ou seja, a classe que é o poder *material* dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, o seu poder *espiritual* dominante. A classe que tem à sua disposição os meios para a produção material dispõe assim, ao mesmo tempo, dos meios para a produção espiritual (...). Na medida, portanto, em que dominam como classe e determinam todo o conteúdo de uma época histórica, é evidente que o fazem em toda a sua extensão e, portanto, entre outras coisas, dominam também como pensadores, como produtores de ideias, regulam a produção e a distribuição de ideias do seu tempo; que, portanto, as suas ideias são as ideias dominantes da época (MARX e ENGELS, 2009, p. 67).

Sendo o objetivo da obra de Marx a instrumentalização teórica (com vistas à ação prática) da classe operária na luta de classes contra a classe burguesa, *ideologia* ganha a conotação específica e fechada de *ideologia burguesa*, isto é ideologia como sinônimo de ideologia da classe dominante. M. Chauí deixa isso bem explícito na contracapa de seu manual *O que é ideologia*, onde realiza sucintamente o título do livro: “Ideologia: um mascaramento da realidade social que permite a legitimação da exploração e da dominação. Por intermédio dela, tomamos o falso por verdadeiro, o injusto por justo” (CHAUÍ, 2008). De maneira mais precisa, ela resume ‘o que é ideologia’ como “um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (...) e de normas (...) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar (...)” (CHAUÍ, 2008, p. 113).

A essa maneira de conceber o fenômeno ideológico se opõem Louis Althusser e Paul Ricœur. L. Althusser se refere de modo recorrente à *ideologias*, no plural, e especifica que em sua investigação acerca da necessária e pouco investigada, até então, reprodução das relações de produção existentes (ele aponta a recorrência de estudos focados apenas na reprodução dos *meios* de produção) pela classe dominante, duas instâncias têm papel primordial: o Aparelho Repressor do Estado, cujo nome é autoexplicativo, e compreende a dimensão de ‘coerção física’ que possui a classe dominante – polícia, exército, burocracia, sistema prisional etc. (ALTHUSSER, 1980, pp. 42, 43); e os Aparelhos Ideológicos de

Estado: o Aparelho Ideológico de Estado religioso, o escolar, o jurídico, o cultural etc. Ele especifica: “se existe *um* Aparelho (repressivo) de Estado, existe uma *pluralidade* de aparelhos ideológicos de Estado” (ALTHUSSER, 1980, p. 44). Tais aparelhos ideológicos só funcionam pela violência em última instância, são diversificados mas unificados, apesar das suas contradições, por estarem todos submetidos à ideologia dominante, a da classe dominante (ALTHUSSER, 1980, p. 48), e são centrais no estudo de Althusser por serem os responsáveis mais diretos pela reprodução das relações de produção, ou, em outras palavras, por tentar “forçar a classe dominada a submeter-se às relações e condições de exploração” (BRANDÃO, 2004, p. 23).

As proposições de P. Ricouer sobre ideologia serão elucidativas antes de fazer a ligação entre Althusser e a AD. Esse autor inicia suas considerações sobre ideologia falando das “múltiplas armadilhas” que esse tema pode lançar ao estudioso, e a primeira das quais procura se desvencilhar é aceitar “como evidente uma análise em termos sociais”, perspectiva considerada natural em função da já apontada forte “marca do marxismo sobre o problema da ideologia” (RICOUER, 1990, p. 64). Procurando escapar a esse determinismo teórico (pensar automaticamente em termos marxistas), muito embora declare não intencional seguir nem tampouco combater Marx, P. Ricouer aponta uma segunda armadilha que o tema lança com frequência, e que é aqui de especial interesse: aquela que “consiste em definir, inicialmente, a ideologia por sua função de justificação, não somente dos interesses de uma classe, mas de uma classe *dominante*” (RICOUER, 1990, p. 65). Ou seja, essa armadilha teórica consiste em ter como pressuposto a existência, em cada período histórico, de apenas uma única ideologia, a ideologia da classe dominante que visa alienar a sociedade dominada. Nas palavras de P. Ricouer, isso significa que “se tomamos como adquirido o fato de a ideologia ser uma função da dominação, é porque admitimos também, sem crítica, o de a ideologia ser um fenômeno essencialmente negativo, primo do erro e da mentira, irmão da ilusão” (RICOUER, 1990, p. 65), ou, em outras palavras, significa que adotamos sem ressalvas a acepção de ideologia de M. Chauí. Afastando-se desse procedimento, P. Ricouer traça um quadro mais amplo do conceito de ideologia, apontando as três funções que ela exerce e suas respectivas subdivisões. Ele não descarta a análise em termos de classes, simplesmente não a toma como pressuposto, e assim consegue forjar um quadro teórico mais abrangente sobre o tema, situando com precisão o lugar da dominação social na ideologia.

Em primeiro lugar, P. Ricouer discorre sobre a função geral da ideologia, que seria mediar a coesão social do grupo, estando ligada à “necessidade, para um grupo social, de

conferir-se uma imagem de si mesmo, de representar-se, no sentido teatral do termo, de representar e encenar” (RICOUER, 1990, p. 65). De modo que todo nicho social necessariamente traz em seu seio uma ideologia, que é a maneira como ele vê o mundo e se vê no mundo. Ricouer atribui cinco traços a essa função da ideologia, e o quinto, que se refere à resistência da ideologia em aceitar o novo, o diferente, será de particular interesse mais adiante nesta dissertação. A segunda função que ele estabelece para a ideologia, par e passo a de integração exercida pela primeira, é a de dominação, “que se vincula aos aspectos hierárquicos da organização social”, no momento em que legitima, justifica o sistema de autoridades escolhido por ou imposto a essa tal organização (RICOUER, 1990, p. 71). Havendo a crença social na legitimidade da autoridade, há espaço para o surgimento, que não é necessariamente ‘obrigatório’, da terceira função da ideologia, a de deformação, que é a aceção de ideologia tradicional marxista, já citada. Essa função pressupõe a existência das duas anteriores, uma vez que, nas palavras de Ricouer, “a ideologia é um fenômeno insuperável da existência social, na medida em que a realidade social sempre possuiu uma constituição simbólica, e comporta uma interpretação, em imagens e representações, do próprio vínculo social” (RICOUER, 1990, p. 71). H. Brandão faz um balanço das colocações de Ricouer e situa o debate sobre ideologia em dois pólos: a concepção, ligada à tradição marxista, de ideologia como mecanismo de ‘mascaramento da realidade social’, ou seja, a existência de *um* discurso ideológico; e a “noção mais ampla de ideologia que é definida como uma visão, uma concepção de mundo de uma determinada comunidade social numa determinada circunstância histórica”, isto é, a concepção de que “não há *um* discurso ideológico, mas *todos* o são” (BRANDÃO, 2004, p. 30).

A importância de se fazer todas essas ressalvas advém do fato de que o termo ideologia poderá ser encontrado de maneira recorrente neste estudo, e é nesta compreensão advinda de Ricouer, de ideologia como concepção de mundo de uma determinada comunidade social, que será empregado, e não como sinônimo de mascaramento da realidade, embora a concepção de mundo adotada possa servir a esse propósito. Após essa explicação, creio, a dupla definição de ideologia de L. Althusser tem ainda mais propriedade teórica: primeiro, “a ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência”, e depois “a ideologia tem uma existência material” (ALTHUSSER, 1980, pp. 77, 83). Essa definição começa a nos levar de volta ao debate sobre a AD. Mas, antes de mostrar como a noção de ideologia proposta por Althusser se incorpora à escola francesa de

análise do discurso, e, por sua vez, como as propostas metodológicas desta serão utilizadas na análise dos filmes, cabe referenciar também o outro conceito basilar da AD: o *discurso*.

Como citado anteriormente, a principal fonte de ‘inspiração’ para a AD a esse respeito são os conceitos colocados por Michel Foucault. A sua concepção de discurso passa pela preocupação em estabelecer um vocabulário preciso, eliminando a polissemia atribuída ao termo. Distancia-se consideravelmente, por exemplo, da acepção popular de discurso individual, o discurso proferido por um indivíduo em uma ocasião específica – que vai do discurso proferido no congresso nacional pelo parlamentar defendendo o seu aumento de salário ao discurso do ator premiado na entrega do *Oscar* –, enfim, discurso como exposição metódica, proferida verbalmente, sobre um assunto qualquer. Para Foucault, os discursos são uma dispersão, é um “conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação; é assim que poderei falar do discurso clínico, do discurso econômico, do discurso da história natural, do discurso psiquiátrico” (FOUCAULT, 2008, p. 127), sem que haja um princípio unificador entre eles. A tarefa da análise do discurso seria então buscar as regras que orientam essa dispersão e tornam possível a formação dos discursos. A essas regras Foucault chama de “regras de formação”, e afirma que se encaixam em um sistema de relação entre si – objetos, tipos de enunciação, conceitos, temas e teorias – atribuindo uma regularidade à dispersão e determinando o que ele denomina *formação discursiva*, conceito-chave para a AD. Como expõe D. Maingueneau, “os objetos que interessam à AD correspondem, de forma bastante satisfatória, ao que se chama, com frequência, de *formações discursivas*, referindo de modo mais ou menos direto Michel Foucault” (MAINGUENEAU, 1997, p. 10). Vejamos então o que Foucault entende através de tal conceito: formações discursivas são “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 2008, p. 138). Michel Pêcheux torna ainda mais preciso esse termo, ainda mais facilmente apreensível a noção de formação discursiva, ao escrever que *formação discursiva* é

aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o *que pode e deve ser dito* (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc.) (PÊCHEUX, 2009, p. 147).

Tal é o alcance e importância dessa formulação que D. Maingueneau a estabelece como baliza para determinar, sem equívoco, o objeto de estudo da AD, nos casos em que a confusão polissêmica de *discurso* se manifeste – ou seja, onde se lê *discurso*, na AD, entenda-

se a definição supracitada de Pêcheux (MAINGUENEAU, 1997. p. 22). Essa noção é assumida na escrita dessa dissertação, também.

Com a referência à ideia de formação ideológica, feita na citação de Pêcheux, chegamos ao coração da AD. Como já apontado, é decorrente do trabalho de Michel Pêcheux a “forma acabada” da escola francesa de análise do discurso, conferida quando ele estabelece os fundamentos de uma teoria materialista do discurso, e cabe expor sucintamente a operação realizada por ele. Apropriando-se das reflexões de Althusser sobre o conceito de ideologia, de maneira central da percepção de que “as ideologias não são feitas de “ideias” mas de práticas”, Pêcheux afirma que “em sua materialidade concreta, a instância ideológica existe sob a forma de *formações ideológicas* (referidas aos aparelhos ideológicos de Estado), que, ao mesmo tempo, possuem um caráter “regional” e comportam posições de classe” (PÊCHEUX, 2009, p. 132). Podemos encontrar a definição exata de formação ideológica adotada pela AD no célebre artigo *La sémantique et la coupure saussurienne: langue, langage, discours*, escrito por Michel Pêcheux, Claudine Haroche e Paul Henry e publicado na revista *Langages* n.24, em 1971. Os autores afirmam:

Falar-se-á em formação ideológica para caracterizar um elemento (determinado aspecto da luta nos aparelhos) susceptível de intervir como uma força confrontada com outras forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social em um momento dado; cada formação ideológica constitui assim um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem “individuais” nem “universais” mas se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classe em conflito umas em relação a outras (Apud BRANDÃO, 2004, p. 47).

De modo que as noções de língua, discurso e ideologia estão interligadas de maneira inseparável na AD. Pêcheux elabora uma concepção materialista, a partir da noção de ideologia de Althusser, da concepção do discurso de Foucault, criando uma modalidade de estudos linguísticos baseada em duas noções fundamentais: a *base linguística*, objeto específico da linguística, e a ideia de *processo discursivo-ideológico*, que se desenvolve a partir da base linguística. A ideia de processo discursivo é caudatária da concepção de formação discursiva, de Foucault, e H. Brandão aponta a preocupação de Pêcheux em “inscrever o processo discursivo em uma relação ideológica de classes” (BRANDÃO, 2004, p. 30). Essa ideia de processo discursivo é repleta de desdobramentos importantes, como o entendimento, de importância seminal, de que tais processos constituem o lugar onde são produzidos os sentidos, o que por sua vez leva a investigar as condições de produção, intimamente ligadas (por sua vez) às formações ideológicas. Estamos aqui diante da quintessência nas formulações teóricas da AD. E é dessa quintessência que se nutre a minha

opção analítica. Aquiesço integralmente ao redimensionamento da análise de discurso que faz Eni. P. Orlandi, quando afirma que o objeto da análise de discurso

não se trata de transmissão de informação apenas, pois, no funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um **complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos e não meramente transmissão de informações**. São processos de identificação do sujeito, de argumentação, de subjetivação, de construção da realidade etc. Por outro lado, tampouco assentamos esse esquema na ideia de comunicação. (...) Daí a definição de discurso: **o discurso é efeito de sentidos entre locutores** (ORLANDI, 2000, p. 21. Grifos meus).

É a partir dessa definição que se justifica a escolha dos métodos propostos pela AD para analisar os filmes produzidos por Hollywood sobre o continente africano. A partir da percepção da AD de que “não se separam forma e conteúdo” e de que “a história tem seu real afetado pelo simbólico (os fatos reclamam sentidos)”, e mais ainda do entendimento segundo o qual “o sujeito da linguagem é descentrado pois é afetado pelo real da língua e também pelo real da história, não tendo controle sobre o modo como elas o afetam” (ORLANDI, 2000, pp. 19, 20). Não se trata de determinismo linguístico, mas de um quadro teórico a partir do qual se torna possível analisar a relação que os sujeitos mantêm com um discurso instituído. Isso remete a uma última dimensão fundamental da AD interessante aqui, que será basilar na análise dos filmes também: a *memória discursiva*, ou o *interdiscurso*, diretamente ligado às condições de produção.

Não se trata de uma memória psicológica. A memória discursiva é uma instância em que toda formação discursiva se ancora, “constituída de formulações que se repetem, recusam e transformam outras formulações”, memória presumida “pelo enunciado enquanto inscrito na história” (MAINGUENEAU, 1997, p. 115). Mais uma vez se faz necessário citar o mesmo D. Maingueneau, sua definição do que seria interdiscurso para a AD:

O interdiscurso consiste em um processo de *reconfiguração incessante* no qual uma formulação é levada (...) a incorporar elementos pré-construídos, produzidos fora dela, com eles provocando uma redefinição e redirecionamento, suscitando, igualmente, o chamamento de seus próprios elementos para organizar sua repetição, mas também provocando, eventualmente, o apagamento, o esquecimento ou mesmo a denegação de determinados elementos (MAINGUENEAU, 1997, p. 113).

Esse é mais um conceito fulcral, nesse mosaico que está se desenhando até o momento. Em termos simples, o que o interdiscurso, ou a memória discursiva, postula é que nada é dito no vazio, mas até mesmo o vocabulário que se escolhe para dizer o que quer que seja tem conotações ideológicas em função do que ele já foi usado para dizer, isto é, dos

textos anteriores constituídos tendo-o como base. Interdiscurso é “aquilo que se fala antes, em outro lugar, independentemente”, e é uma condição *sine qua non* do intelecto humano, pois é “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra” (ORLANDI, 2000, p. 31). Relacionando ao que foi discutido anteriormente sobre os estereótipos, fica evidente seu imbrincamento com o interdiscurso. Isso implica dizer, concordando com a constatação de E. Orlandi, que “o sujeito discursivo funciona pelo inconsciente e pela ideologia. As palavras simples do nosso cotidiano já chegam até nós carregadas de sentidos que não sabemos como se constituíram e que no entanto significam em nós e para nós” (ORLANDI, 2000, p. 20). Toda a carga acumulada de teoria nesses parágrafos tem, como já dito, a função de situar o terreno onde será feita a análise pertinente a esta pesquisa, e serão feitos desdobramentos a seu respeito mais detalhados, quando oportuno, no decorrer da análise.

Posso fazer um balanço do exposto até aqui da seguinte maneira: ao invés de focar apenas nos estereótipos sobre o continente africano, que se pode constatar existirem na produção cinematográfica hegemônica que representa aquele continente, na abordagem aqui pretendida esses estereótipos serão compreendidos como partes integrantes de algo maior, um discurso que os engendra. Este é o discurso colonial, a que já me referi rapidamente e ao qual voltarei mais detidamente em breve. Porém, isto não basta. Já vimos como Pêcheux demonstrou que toda formação discursiva está encaixada em uma formação ideológica (PÊCHEUX, 2009, p. 147), e que ambas se alimentam de uma memória discursiva dispersa sobre o tema. A formação discursiva a que chamamos discurso colonial só é possível, por sua vez, por situar-se ela mesma no bojo de uma formação ideológica mais ampla, o *eurocentrismo*.

O eurocentrismo é a forma naturalizada, na nossa sociedade, de ver o mundo. Os mapas privilegiam a posição da Europa e isso é considerado natural – oriente médio e extremo oriente, por exemplo, são convenções geográficas raramente questionadas em nosso telejornalismo, nos livros didáticos ou nas falas cotidianas. A história é estudada do ponto de vista da Europa e essa é a história universal. Podem-se estudar as ‘outras’ civilizações, mas tendo como referencial a ‘civilização ocidental’. “O eurocentrismo situa-se de modo tão inexorável no centro de nossas vidas cotidianas que mal percebemos sua presença” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 20). Quando afirmamos, sem dar importância a isso, que nossa vizinha tem o “cabelo bom” e que o nosso é “ruim”, ou vice-versa, não notamos a presença silenciosa do eurocentrismo nessa afirmação; também não vemos o que existe de eurocêntrico

quando agimos normalmente quando uma pessoa de pele clara entra num ambiente em que estamos, mas temos um leve sobressalto quando uma pessoa de pele escura se aproxima de nós, pois “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” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 20). O eurocentrismo é uma “perspectiva paradigmática que vê a Europa como a origem única dos significados, como o centro de gravidade do mundo, como “realidade” ontológica em comparação com a sombra do resto do planeta” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 20). Sob o entendimento eurocêntrico, o mundo se divide em “o ocidente e o resto”, e é visto a partir de um único ponto de vista, adotado como “o correto”.

Uma discussão mais detida sobre esse tema tem lugar no próximo capítulo, mas, desde já, convém situá-lo. O pensamento eurocêntrico surge no momento histórico em que o poder econômico e militar de alguns países europeus os levou a ocuparem posições de dominação em relação a outros lugares do mundo, precisando assim ser tecido um discurso de justificação para o colonialismo. Aijaz Ahmad, ao explicitar as razões de não considerar a categoria *orientalismo*, proposta por Edward Said, adequada para as análises a que se propõe, nos diz que prefere “pensar no que Samir Amin chama de “eurocentrismo” – uma ideologia que, segundo ele, começa com o início da expansão colonial – ou, mais estritamente, imperialismo cultural, que eu creio ser um fenômeno muito mais moderno e mais enraizado em relações transnacionais de trocas materiais e culturais desiguais” (AHMAD, 2002, p. 11). De modo que o eurocentrismo consiste, assim, no “modelo de mundo do colonizador”, mas não deve de modo algum ser confundido com o discurso colonialista em si, e neste trecho Shohat e Stam explicitam a razão:

Como base ideológica comum ao colonialismo, ao imperialismo e ao discurso racista, o eurocentrismo é uma forma de pensar que permeia e estrutura práticas e representações contemporâneas mesmo após o término oficial do colonialismo. Embora os discursos colonialistas e eurocênicos estejam intimamente relacionados, suas ênfases são distintas. Enquanto o primeiro justifica de forma explícita as práticas colonialistas, o outro “normaliza” as relações de hierarquia e poder geradas pelo colonialismo e pelo imperialismo, sem necessariamente falar diretamente sobre tais operações (SHOHAT e STAM, 2006, p. 21).

De modo que podemos situar o eurocentrismo nos termos da definição de formação ideológica exposta acima, e nesse ponto, tendo apresentado as ferramentas teórico-metodológicas que pretendo utilizar, posso explicitar o percurso que a análise dos filmes vai seguir.

UM PERCURSO

Eni P. Orlandi afirma que “cada material de análise exige que seu analista, de acordo com a questão que formula, mobilize conceitos que outro analista não mobilizaria, face a suas (outras) questões” (ORLANDI, 2000, p. 27). O que decorre dessa constatação é o imperativo de distinção entre o *dispositivo teórico*, escolhido pelo pesquisador entre outros possíveis para a análise, sustentado (no caso de se escolher a AD como referencial) em princípios gerais da AD, enquanto uma forma de conhecimento com seus conceitos e métodos, e o *dispositivo analítico*, que cada pesquisador constrói o seu para cada análise que fará, definido pela questão posta, a natureza do material e a finalidade da análise (ORLANDI, 2000, p. 27). O dispositivo teórico escolhido para esta análise já foi exposto com certa exaustão, cabe uma breve apresentação do dispositivo analítico. Dito de modo simples, a análise dos filmes feita aqui não segue especificamente nenhuma das diversas possibilidades metodológicas sugeridas pela escola francesa de análise do discurso, mas, ao invés disso, o percurso da análise segue o próprio percurso teórico de constituição dessa disciplina. Assim, o primeiro passo é ler o texto por si mesmo, e não em busca de um pressuposto significado oculto, não sucumbindo à tentação de “superar o filme”, mas tornando-o “o ponto de partida e o ponto de chegada da análise” (GOLIOT-LÉTÉ e VANOYE, 1994, p. 15). É o que será feito ainda neste capítulo, a descrição do *como* o cinema hegemônico contemporâneo descreve o continente africano. Os passos seguintes consistem em ir ampliando o foco, e tentar definir a formação discursiva que essas narrativas constituem, em que formação ideológica elas se encaixam e de qual memória discursiva elas se apropriam. Essa será a tarefa dos capítulos que seguem. Não posso deixar de recordar, nesse momento, e de me identificar, com o que Edward Said diz do método por ele utilizado em *Cultura e imperialismo*: “Meu método é enfocar ao máximo possível algumas obras individuais, lê-las inicialmente como grandes frutos da imaginação criativa ou interpretativa, e depois mostrá-las como parte da relação entre cultura e império” (SAID, 1995, p. 23).

Assim, assumindo a postura do eu-pesquisador característico da AD, qual seja, “agente participante de uma determinada ordem, contribuindo para a construção de uma articulação entre linguagem e sociedade” (DEUSDARÁ e ROCHA, 2005, p. 321), isto é, assumindo a impossibilidade da neutralidade científica buscada em outras perspectivas teórico-metodológicas, a intenção desse estudo é “analisar em que perspectivas a relação social de poder no plano discursivo se constrói” (DEUSDARÁ e ROCHA, 2005, p. 321), no que diz

respeito especificamente à imagem de África. Que relação social de poder faz com que ao pensar em África eu me lembre de um sol laranja nascendo na savana e de vários animais, e não de um grupo de jovens se divertindo numa praia, por exemplo? O objetivo não é verificar uma realidade qualquer, e sim questionar e participar de um espaço de construção de olhares diversos sobre o real.

Annie Goliot-Lété e Francis Vanoye, em seu estudo clássico sobre a análise fílmica, afirmam que o analista que se propõe a analisar filmes “deverá estabelecer um dispositivo de observação do filme se não quiser se expor a erros e ou averiguações incessantes”, além de se proporcionar “redes de observação a serem fixadas e organizadas em função dos eixos escolhidos” (GOLIOT-LÉTÉ e VANOYE, 1994, p.12). Assim, exponho de pronto o ‘dispositivo de observação’ de onde observo os filmes que são as fontes históricas do presente trabalho. Ressalto primeiramente que o entendimento de *filme* tomado aqui não o compreende apenas enquanto espetáculo unicamente cinematográfico, que demanda todo o ritual de se estar fora de casa, compartilhando um ambiente especialmente a isso destinado com outras pessoas que ali estão com o mesmo objetivo – em outras palavras, demanda a pipoca e a sala escura (e quase sempre, no Brasil, atualmente, o *shopping*). O filme é pensado enquanto fenômeno mais disperso e presente no dia-a-dia, inserido não apenas no fluxo televisivo, alcançável na sala de casa, característica já percebida por Marc Ferro, quando afirma que a televisão “vampirizou um pouco o cinema. Mas os dois componentes desse par de siameses não podem mais viver um sem o outro: o cinema não poderia mais existir sem a ajuda da televisão; a televisão, sem filmes, perderia igualmente seu público” (FERRO, 2010, p. 10); mas, tendo em vista o mundo real a nosso redor, principalmente no ‘megafluxo’ virtual, alcançável teoricamente em qualquer lugar.

Assistir diretamente ou fazer *download* de filmes na Internet é um fenômeno de caráter massivo que não pode ser desconsiderado, uma vez que, entre outras coisas, potencializa o alcance dos discursos veiculados por quaisquer filmes. Analisar dados referentes à recepção dos filmes não está entre as ambições do presente estudo, uma vez que demandaria um trabalho de fôlego com esse objetivo específico. Ainda assim, vale ter em mente a realidade social em que estamos inseridos, em que o público que assiste a filmes aumentou significativamente em função da venda popular de cópias ilegais, a um custo financeiro muito baixo, somada ao alcance cada vez maior dos tentáculos da Internet. Isso faz com que as cifras das bilheterias percam parte de sua relevância ao se avaliar a ‘popularidade’ de um filme qualquer – já podem ser encontrados pela Internet *rankings* dos filmes mais

baixados do ano, por exemplo²² (algo, diga-se de passagem, assaz difícil de acreditar que se possa determinar com precisão). Esse caráter “popular” do objeto de pesquisa, longe configurar alguma espécie de problema, na verdade se constitui em uma vantagem, pois, na medida em que não se investigará a questão da recepção, de um modo indireto essa característica preenche silenciosamente a sua lacuna, pois como observam Shohat e Stam, “embora intelectuais progressistas muitas vezes desprezem produtos da cultura popular, é precisamente na esfera popular que o eurocentrismo tem sua base principal, fundada na vida cotidiana” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 27).

Como exposto no capítulo anterior, eu circunscrevo como objeto deste estudo o discurso sobre a África feito pelo *cinema hegemônico contemporâneo*, que vai além da definição de cinema hollywoodiano, entendido como “expressão de uma forma “dominante” de cinema que é maciçamente industrial, ideologicamente reacionária e esteticamente conservadora” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 28), incluindo, portanto, filmes produzidos na Europa nessa década que também fazem referência à África. Eventualmente pode ser feita alguma objeção a essa opção, mas destaco que a crítica a que se pretende essa dissertação não é ao modelo hollywoodiano, “*blockbuster*”, de se fazer cinema, e sim ao discurso eurocêntrico presente nos filmes que retratam a África. Trata-se de uma análise, e uma crítica, referente não simplesmente a uma estética, que pode ser mais ou menos refinada e ‘rebuscada’ ou mais ou menos comercial e ‘palatável’, mas sim a uma ideologia subjacente a esses produtos culturais. Além de ter em comum o período de produção, esse grupo de filmes compartilha as mesmíssimas visões sobre a África, muito embora as maneiras de descrever o continente e os recursos narrativos utilizados possam ser diferentes, indo de uma leve e sutil sugestão em alguns à uma escatologia aberrante em outros. Não obstante, o que ocorre é que a identificação da África nesse conjunto de filmes selecionado é similar, uma vez que eles compõem o *mainstream*, o discurso dominante, sobre o que se diz a respeito da África. Este conjunto de filmes, procurarei demonstrar, compartilha de um mesmo sistema de representação e de uma mesma orientação ideológica – e, pode-se dizer, não há nenhuma tentativa de quebra de paradigma estético ou ideológico (no que se refere à África) que distancie os filmes produzidos na Europa dos filmes classificados como hollywoodianos. Antes, todos esses filmes se adequam ao modelo estético que se impôs como dominante no cinema mundial aproximadamente desde 1914, a que Noël Burch denomina “Modelo de Representação Institucional” (Apud GOLIOT-LÉTÉ e VANOYE, 1994, p. 28). As condições

²² <http://info.abril.com.br/noticias/internet/torrentfreak-divulga-lista-dos-filmes-mais-baixados-26122011-2.shl>
Acessado em 15/03/2012.

de produção do discurso são um dos pontos chave nesse debate, e conduz à questão da autoria.

A questão do *sujeito discursivo* é mais um ponto nodal para a AD, e cito mais uma vez D. Maingueneau para situar também o sujeito do *corpus* fílmico a ser analisado, fundamental no percurso ora descrito. Levando em conta a definição de formação discursiva exposta anteriormente – “conjunto de regras anônimas (...) que definiram em uma época dada (...) as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 2008, p. 138) –, ou seja, o já-dito onde se inscreve o possível de ser dito, chegamos à seguinte proposição:

Nessa perspectiva, não se trata de examinar um corpus como se tivesse sido produzido por um determinado sujeito, mas de considerar sua enunciação como o correlato de uma certa *posição* sócio-histórica na qual os enunciadores se revelam substituíveis. Assim, nem os textos tomados em sua singularidade, nem os corpus tipologicamente pouco marcados dizem respeito verdadeiramente à AD (MAINGUENEAU, 1997, p. 14).

Assim, o foco da análise não recairá sobre os diretores ou autores individuais dos filmes, suas biografias, intencionalidades ou nenhum outro dos elementos a que com frequência recorrem os estudos fílmicos. Embora por um ou outro motivo alguma informação pertinente a esse respeito possa ser levada em conta, é importante ressaltar que as figuras do diretor ou roteirista não são tomadas como sendo os sujeitos discursivos, ponto de vista justificado pela afirmação de D. Maingueneau acima. Não interessa particularmente se esse ou aquele filme foi baseado no livro de alguém que ‘luta pela emancipação’ da África ou por um sujeito que é notoriamente saudosista dos tempos de colonização política, pois, utilizando-me das palavras de E. Orlandi, “a análise não se interessa pela “verdadeira” posição ideológica do enunciador real, mas pelas visões de mundo dos enunciadores (um ou vários) inscritos no discurso” (ORLANDI, 2000, p. 51). Isso porque está disponível, através da memória discursiva, uma constelação de dizeres já enunciados sobre o continente africano que significam nas narrativas feitas sobre África por esses sujeitos individuais, e o que “é dito em outro lugar também significa em “nossas” palavras”, sendo inelutável o fato de que se torna “inútil, do ponto de vista discursivo, perguntar o que ele quis dizer quando disse “X”” (ORLANDI, 2000, p. 32).

Mais importante do que conjecturar a partir de uma reelaboração da carreira artística ou pessoal do sujeito individual as possíveis significações do dito, na perspectiva da análise do discurso, é o lugar de onde o sujeito enuncia o seu discurso. Em uma situação discursiva qualquer, o que o sujeito diz significa tanto através de tudo que já se disse sobre aquilo – o interdiscurso –, quanto a partir da percepção que se tem do lugar de onde ele enuncia, em

virtude das relações de força que constituem a nossa existência empírica. Para citar um exemplo simples, basta imaginar a diferença de significado de uma frase como “a vida só é dura para quem é mole” se dita por um pedreiro ou por um executivo. Dita pelo pedreiro, ela tem a acepção de luta árdua diária pela sobrevivência honesta. Pelo executivo, adquire contornos de zombaria em relação aos pobres que “reclamam da vida”. O que está em jogo e que confere significações diferentes ao mesmo enunciado não é o lugar empírico ou as posturas políticas de um pedreiro ou de um executivo reais, do ponto de vista sociológico, e sim a posição dos sujeitos no discurso. “O lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz” (ORLANDI, 2000, p. 39), por isso os filmes hollywoodianos sobre a África serão analisados a partir da direção ideológica do lugar social que determina a posição de seus sujeitos discursivos:

Podemos dizer que o sentido não existe em si mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam (ORLANDI, 2000, p. 42).

A referência ao processo sócio-histórico de produção dos enunciados feita por Orlandi remete a mais uma elucidação necessária. Lembrando a corrente de análise e interpretação sócio-histórica de filmes, chamo a atenção para o fato de que ainda não expus nenhuma argumentação a favor da utilização de filmes como fonte histórica. Entendo que essa questão por si só já está superada, e não se faz necessária uma defesa nesse sentido. A utilização do cinema como fonte histórica pode ser considerada lugar comum em 2012, e a legitimidade dessas fontes é aceita atualmente pela grande maioria dos historiadores (pessoalmente desconheço algum caso de recusa ao filme como fonte). Raros são os casos de oposição à compreensão de que um filme “oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve” (GOLIOT-LÉTÉ e VANOYE, 1994, p. 55).

Em um primeiro momento, assumirei uma postura que toma como ponto não passível de questionamento esse fato, partindo imediatamente para a análise dos filmes, no percurso recém-exposto. A minha tentativa de contribuição ao debate teórico sobre o estatuto dos filmes na produção historiográfica terá lugar no quarto capítulo, onde serão levadas em conta as explicações da análise feita no terceiro capítulo dos filmes cuja descrição se encontra logo adiante, ainda nesse capítulo. Para além das balizas teóricas estabelecidas pelos historiadores pioneiros no uso de filmes como fonte histórica, representados por nomes como Pierre Sorlin, Georges Sadoul, Michèle Lagny e marcadamente Marc Ferro, as considerações do historiador

Robert A. Rosenstone, teórico da ideia de que os filmes podem ser considerados uma linguagem historiográfica específica, inclusive com uma aceitabilidade e difusão maior entre o público em geral do que a história produzida na academia, serão de grande relevância nesse momento. Segundo ele, precisaríamos de um neologismo para definir o tipo de história produzida pelos filmes, mas que em todo caso não deixa de ser ‘história’ como a acadêmica, compartilhando semelhanças em pelo menos dois aspectos: “referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional, pois ambos são compostos por conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de onde nós, seres humanos, viemos” (ROSENSTONE, 2010, p. 14). Ainda de acordo com Rosenstone, deixar de lado a televisão ou o cinema – os ‘principais meios para transmitir as histórias que nossa cultura conta para si mesma’ – quando, historiadores, analisamos nossa relação com o passado, significa “nos condenar a ignorar a maneira como um segmento enorme da população passou a entender os acontecimentos e as pessoas que constituem a história” (ROSENSTONE, 2010, p. 17).

O filme pode ser legitimamente considerado como um “produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico”, e essa assunção torna necessária a sua vinculação a outros setores de atividade da sociedade que o produz (GOLIOT-LÉTÉ e VANOYE, 1994, p. 28). A percepção do cinema como uma indústria é clássica, e vem de pensadores como André Malraux e Walter Benjamin. Este último, em especial, em seu ensaio clássico *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, situa os fatores que estabelecem o cinema como a ‘arte industrial’ por excelência – a quebra dos elementos que tornavam a aproximação com uma obra de arte uma experiência semi-religiosa: a aura, o valor cultural e a autenticidade, eliminados pela estandardização que caracteriza o cinema (BENJAMIN, 2010, pp. 221-254). Porém, me vejo concordando com Marcel Martin quando afirma que a principal ‘desvantagem’ do cinema não é seu caráter de indústria – a construção das catedrais também o possuía, afirma – mas sim o seu caráter comercial. Esse aspecto certamente será mais levado em conta na análise aqui feita, porque

a importância dos investimentos financeiros que necessita o faz tributário dos poderosos, cuja única norma de ação é a da rentabilidade; estes acreditam poder falar em nome do gosto do público em função de uma suposta lei de oferta e procura, cujo jogo é falseado porque a oferta modela a procura a seu bel-prazer. Enfim, se o fato de ser uma indústria pesa gravemente sobre o cinema, as responsáveis por isso são antes as implicações morais desse conceito do que as materiais (MARTIN, 2003, p. 15).

Para além dessa característica e do que já foi dito, o conceito de inconsciente político de Fredric Jameson também encontra eco nessa escolha analítica, e também está silenciosamente entranhado na abordagem dos filmes. Sua afirmação de que nunca apreendemos um texto qualquer no “frescor da coisa-em-si-mesma”, mas sim por meio de “camadas sedimentadas de interpretações prévias” (JAMESON, 1992, p. 9) poderia perfeitamente ter sido escrita para caracterizar o *corpus* fílmico que essa pesquisa abrange. Sempre atento a não cair na armadilha de tentar alcançar o ‘mito da descrição exaustiva do filme’, e considerando a afirmação de Raymond Bellour de que o texto fílmico é “impossível de encontrar”, não é citável, o primeiro movimento de análise consistiu em assistir o *corpus* fílmico seguindo a recomendação de Vanoie e Goliot-Lété, de “soltar as rédeas” na hora da análise: “O conselho, aqui, evidentemente não pontifica parar por completo qualquer atividade intelectual. Propõe modificar e flexibilizar uma metodologia que a angústia tende às vezes a tornar rígida”, ou, mais sucintamente, “perguntar sem buscar” (GOLIOT-LÉTÉ e VANOYE, 1994, p.19,20).

Esse contato prévio com os filmes, vendo-os por si mesmos, sem questionamentos secundários, pôde ressaltar, de imediato, que é facilmente perceptível uma repetição de temas. Existem alguns estereótipos sobre o continente africano e seus habitantes que são marcadamente recorrentes. O meu primeiro impulso foi fazer uma extensa e pormenorizada lista de temas que se repetem em todos os filmes que remetem à África, e então analisá-los um a um, mas logo essa abordagem não apresentou nenhuma vantagem analítica. De modo geral, estão presentes em todos os filmes, variando o grau de sutileza e a recorrência, temas vários que eu nomeei provisoriamente como o tema da África misteriosa, a figura do mediador, a África selvagem, a África primitiva, a África indigente, a África sombria, a África inviável, para citar alguns. Todos estes são temas que se repetem, independente do gênero ou julgamento de valor que se possa fazer a respeito dos filmes. Mas são temas escorregadios, é um processo complicado isolar e analisar cada um individualmente, uma vez que se interpenetram e fazem referências entre si. O movimento de ver e rever os filmes fez com que fosse possível apurar, cada vez mais, estes temas, recorrendo a uma baliza teórica situada por Hayden White: A teoria dos *tropos* se configurou como o meio mais adequado de enquadrar os temas sobre a África a que fazem referência os filmes. Embora as considerações de H. White sobre os *tropos*, em *Trópicos do discurso*, sejam voltadas especificamente para como o elemento trópico funciona dentro dos discursos que se propõem realistas, especificamente as chamadas ciências humanas, não há motivo para não transferi-las para

discursos ficcionais como os filmes aqui analisados, até porque esses discursos teoricamente são o campo de ação privilegiado dos tropos (WHITE, 1994, p. 14). Para H. White, todo discurso contém um elemento trópico, ao qual ele se refere nos seguintes termos:

Para retóricos, gramáticos e teóricos da linguagem, os tropos são desvios do uso literal, convencional ou “próprio” da linguagem, guinadas na locução que não são sancionadas pelo costume ou pela lógica. Os tropos geram figuras de linguagem ou de pensamento mediante a variação do que “normalmente” se espera deles e por via das associações que estabelecem entre conceitos que habitualmente se supõem estarem ou não relacionados de maneiras diferentes da sugerida no tropo utilizado (WHITE, 1994, p. 14).

Tomando como ilustração o discurso colonial, por exemplo, Shohat e Stam mostram como o uso de metáforas, tropos e motivos alegóricos são fundamentais na construção do eurocentrismo. Raça seria um tropo, uma metáfora, uma vez que não faz referência à realidade da “cor” da pele das pessoas – ninguém é literalmente branco ou vermelho –, mas ao invés disso é um modo figurado de se referir às variações de tons da cor da pele dos seres humanos. Embora não possa ser descrita como uma realidade, e sim como um tropo, o termo raça ganhou todas as acepções de exclusão e justificação conhecidas e combatidas. H. White descreve o processo tropológico como a alma do discurso, o mecanismo sem o qual a compreensão se torna impossível:

Este processo de compreensão só pode ser tropológico na essência, pois o que está envolvido na conversão do não-familiar em familiar é uma criação de tropos que em geral é figurativa. Segue-se, a meu ver, que este processo de compreensão se desenvolve mediante a exploração das principais modalidades de figuração, que a teoria retórica pós-renascentista diz ser os “tropos principais” da metáfora, da metonímia, da sinédoque e da ironia. Além disso, parece que nesse processo atua um padrão arquetípico para construir tropologicamente campos da experiência que requerem a compreensão que acompanha a sequência de modos indicados como dados pela relação de tropos principais (WHITE, 1994, p. 18).

Além disso, um outro viés teórico que dá sustentação à análise dos filmes e que será visto com detalhes no último capítulo é o proposto pelo historiador estadunidense Robert Rosenstone. Para ele, o modo de interpretar os filmes históricos a partir da sua comparação com uma pretensa realidade histórica, encampando um método calcado quase que exclusivamente na busca de erros, deve ser superado e, se não substituído, ao menos acompanhado por uma perspectiva mais globalizante, que tente compreender como muitos filmes vêm participando na construção da visão global que nossa sociedade tem sobre o passado. Essa “*tentativa séria de dar sentido ao passado*” (ROSENSTONE, 2010, p. 62. Grifo do autor), segundo ele, deve tentar ser apreendida da seguinte maneira:

É possível encarar a contribuição de tais obras em termos não apenas dos detalhes específicos por ele apresentados, mas, sim, no sentido abrangente do passado que elas transmitem, as ricas imagens e metáforas visuais que eles nos fornecem para que pensemos historicamente. Também é possível encarar o filme histórico como parte de um campo separado de representação e discurso cujo objetivo não é fornecer verdades literais acerca do passado (como se a nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionam, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio, ao discurso histórico tradicional (ROSENSTONE, 2010, pp. 23,24).

Esse ponto de vista será retomado adiante, mas por hora cabe ressaltar que para Rosenstone, é preciso ver o filme histórico em relação ao discurso mais amplo, e é esta operação que esta dissertação tenciona realizar, mostrando primeiro os filmes contemporâneos que retratam a África e depois relacioná-los ao plano de fundo político-ideológico em que se encaixam. Com essa perspectiva em vista, a análise do discurso fílmico se concentrará nos tropos narrativos repetitivos, nas marcas de enunciação, que podem se utilizar ou não de determinados estereótipos, para produzir o retrato da África nos filmes. É pela junção de imagens, sons e diálogos que tais filmes produzem ou reproduzem um discurso historicamente situado. O olho do estudo, assim passou a fitar as *formas de representação*, os *tropos narrativos*, os *paradigmas de representação das estruturas sociais*, e não simplesmente personagens ou países retratados a partir de estereótipos negativos. De todos os temas que isolei sobre a África nos filmes, três tropos gerais se destacam como o fio de Ariadne que liga todas as narrativas cinematográficas dos anos 2000 sobre o continente (até o presente, ao menos): o tropo da inferioridade, o tropo da necessidade de intervenção e o tropo da necessidade de fuga. São três formas de retratar a África que estão interligadas entre si, são interdependentes, e significam essencialmente a mesma coisa por caminhos diferentes. A necessidade de fuga é premente por causa de uma das facetas da inferioridade africana, por exemplo. Em divisão tripartite das representações de África será exposta a seguir, em um tópico específico para apontar cada um deles nos filmes. Como já ressaltado, a intenção nesse momento é deixar as fontes falarem, situar quais os discursos sobre a África são enunciados nesse *corpus* fílmico, para, só então, proceder à análise desses discursos, da formação ideológica onde se encaixam e da memória discursiva de que se alimentam.

Não serão tentadas descrições exaustivas de cada filme, não se trata de algo absolutamente necessário. No correr do trabalho, as descrições e análises focarão em *sequências* específicas, especialmente reveladoras dos tropos relacionados. Do ponto de vista historiográfico, essa opção certamente se apoia no conceito de paradigma indiciário conforme explicitado por Carlo Ginzburg, que a respeito dos métodos usados por Freud e Morelli, aplicando ao ofício do historiador, diz que “a personalidade deve ser procurada onde o esforço

peçoal é menos intenso”, nas ‘pistas infinitesimais’ (GIZNBURG, 1989, p. 146). Nas ‘orelhas de Morelli’, nos pormenores de um filme onde aparentemente não há esforço de seus realizadores em ‘mostrar nada’, talvez encontremos os indícios mais relevantes sobre a formação discursiva de que fazem parte, na perspectiva do ‘sentido abrangente do passado’ que é por eles transmitido, de que fala Rosenstone. Bárbara Tuchman e sua referência ao “importante princípio da historiografia” a que ela chama de *detalhe corroborativo* também respalda, historiograficamente, a opção pela análise de sequências. Muito embora ela exponha a ideia de detalhe corroborativo em sua defesa da prática de uma história “em gramas”, isto é, do uso de peculiaridades contemporâneas ao assunto como estratégia tanto para dar graça à escrita da história como para revelar ou reforçar (corroborar) determinados aspectos do relato²³, o reconduzo aqui para a própria leitura da escrita das fontes. Com isso quero dizer que a descrição feita por B. Tuchman do detalhe corroborativo o aproxima da ideia de pista infinitesimal, no sentido de que não é um conceito relevante ‘apenas’ para a escrita do historiador, mas também para a análise das fontes, uma vez que determinados detalhes na fonte podem ser, à moda da pista infinitesimal, “igualmente revelador da personalidade” (TUCHMAN, 1995, p.26-36).

Infelizmente, nem a todos os filmes poderá ser atribuída a mesma relevância neste estudo. Ainda que todos compartilhem os mesmos pressupostos narrativos e possam ser igualmente utilizados, alguns serão apenas mencionados ou deles se extrairá apenas alguma pista infinitesimal, enquanto alguns outros serão analisados com mais apuro. Esse inconveniente se deve antes de tudo à questão espaço-temporal que configura a escrita de uma dissertação, mas também à redundância de se dizer as mesmas coisas referentes a uma série razoavelmente longa de fontes. Os filmes ‘privilegiados’ o serão no mais das vezes em função de seu caráter paradigmático, por serem mais explícitos e fazerem referências mais constantes e diretas aos tropos narrativos sobre África, e também em função de sua recepção e contato com um público mais numeroso. Essa recepção é apenas presumida levando em conta informações sobre números de bilheteria, premiações popularmente reconhecidas e os holofotes daí decorrentes, singularmente o prêmio da academia de cinema de Hollywood, o popular *Oscar*, ou a presença de atores e atrizes particularmente populares, as ‘estrelas’.

²³ A autora se coloca em oposição a uma prática da história “aos quilos, cujos fornecedores estão mais preocupados em estabelecer o significado e propósito da história do que com o que aconteceu”, lembrando que a história pode “ser considerada e estudada por si mesma, como registro do comportamento humano, o mais fascinante dos assuntos” e considerando mais prudente “chegar uma teoria através dos fatos do que o inverso” (TUCHMAN, 1995, p. 27,28).

Agora, antes de passarmos à descrição dos filmes, permita-me fazer uma breve digressão em função de uma ampliação da noção de estereótipo, já nossa conhecida.

AINDA: AMPLIANDO A NOÇÃO DE ESTEREÓTIPO

Não acredito que a expressão “estudos da imagem” abarque a complexidade multifacetária da linguagem cinematográfica. A não ser, naturalmente, que o objetivo seja analisar especificamente determinadas imagens (fotogramas), a representação plástica de determinada coisa. Mas o fato é que a imagem pura e simples sequer se aproxima da especificidade da linguagem cinematográfica. O Cinema é imagem em movimento mais som mais palavra escrita e/ou falada, e essa especificidade torna necessário um tipo de aproximação mais ampla do que a ensejada pela simples categorização ‘estudos da imagem’.

No mais das vezes, os estudos históricos tendem a analisar estereótipos de duas categorias: os verbais e os imagéticos. A proposta neste trabalho é buscar uma categoria diferente de estereótipos, os cinematográficos, que se apresentam numa forma audiovisual. Martine Joly já fez uma defesa da existência de estereótipos audiovisuais, que acredito estar condensada na seguinte assertiva:

no seguimento de determinados investigadores literários, nos propomos reconsiderar a noção de clichê e estereótipo, já não apenas como figuras imobilizadoras e modificadas, mas em primeiro lugar como modo de comunicação específico, como discurso social e individual, forçado por natureza a reativar modelos de aceitabilidade. Na nossa opinião, esta abordagem merece ser alargada ao audiovisual, mediante uma análise atenta da especificidade do estereótipo na TV (JOLY, 2002, p. 209).

A especificidade da linguagem cinematográfica é consideravelmente sublinhada na obra *Audiovisão*, em que Michel Chion desdobra o conceito criado por ele de que nossa percepção de um filme ou de um programa de TV está ligada à evocação de um sentido particular, em que estão unidos, de modo não comparável com outras experiências cotidianas, os sentidos da audição e da visão, de forma que não ‘vemos’ um filme, mas o ‘audiovemos’ (CHION, 2011). A importância do elemento sonoro na narrativa cinematográfica é muitas vezes negligenciada nos estudos históricos, e a ela este estudo pretende dedicar especial atenção. Por não ter encontrado definição mais adequada na literatura a respeito, chamarei simplesmente de *estereótipos sonoros* a presença marcante de elementos sonoros repetitivos nos filmes sobre África, como um elemento identificador crucial que não pode ser relegado a um segundo plano.

Recorrendo não só ao conceito de *Audiovisão* de M. Chion, mas também ao de *Paisagem Sonora*, expressão criada pelo teórico musical R. Murray Schaffer, pretendo estender as considerações sobre a relevância do processo de estereotipia de África para os

sons. O neologismo de Schaffer – *soundscape* no original em inglês, em analogia ao termo para paisagem naquele idioma, *landscape*, jogo impossível de traduzir para o português em uma única palavra – visa delimitar

qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem (SCHAFFER, 2001, p. 23).

Enquanto a análise de Schaffer se atém primordialmente a ambientes ‘reais’, seja a barulheira característica de um centro urbano ou algo sublime como o canto dos pássaros de um lugar específico, buscarei usar os recursos teóricos que ele disponibiliza para analisar a paisagem sonora interna dos filmes que se passam ou citam a África em suas narrativas. O som de tambores, por exemplo, é utilizado como elemento de identificação, a partir do qual o espectador se sente prontamente familiarizado com a África, como no exemplo da abertura de *O rei leão*. Nas trilhas sonoras de tais filmes é recorrente a presença de artistas tais como o sul africano Lebo M e o malinense Salif Keita, cujas músicas, a exemplo da que conduz a sequência de abertura de *O rei leão*, são caracteristicamente identificadas como “africanas”. Não convém subestimar importância da trilha sonora e da sonoplastia em um filme, a influência profunda e penetrante que elas podem exercer sobre o comportamento e o estado de espírito do espectador durante a sua execução (ou mesmo depois), e os usos que a indústria cinematográfica tem feito disso. Diz-se, por exemplo, que *O exorcista* perde praticamente toda sua célebre capacidade de causar medo se assistido com a função ‘mudo’ ativada.

Como aponta de modo aguçado Todd Gitlin, a respeito do poder dos sons, “as instituições usam rotineiramente o som para orquestrar um sentimento coletivo, para “apor uma marca” ao espaço, explorando o fato de que podemos optar por não ver com muito mais facilidade do que não escutar” (GITLIN, 2003, p. 83). Podemos perceber a relevância das considerações de T. Gitlin se as deslocarmos da sociedade midiaticizada em geral, que ele analisa, para o caráter comercial do cinema: “estados de espírito tem valor monetário” e “estímulos psicológicos podem ser cientificamente programados” (GITLIN, 2003, p. 85, 86). Se acontece de associarmos a imagem de uma determinada paisagem inconscientemente à África, essa reação pode ser potencializada pelos sons, tendo em vista que o ouvido discrimina menos do que o olho, sendo aqui, portanto, a utilização de metáforas auditivas e musicais objeto de atenção tanto quanto os estereótipos visuais.

Além disso, são-me caros dois conceitos, oriundos de escritos de dois historiadores brasileiros, que entendo como intimamente relacionados à ideia de estereótipo. Sendo desdobramentos dessa ideia central, pretendo utilizá-los no decorrer da dissertação. O primeiro é o de *imagem canônica*, apontado por Elias Tomé Saliba. Esse tipo de imagem constitui o que ele chama de “pontos de referência inconscientes sendo, portanto, decisivas em seus efeitos subliminares de identificação coletiva” (SALIBA, 2007, p. 88). Segundo ele, tais imagens podem ser também chamadas de “imagens coercitivas”, visto que estariam tão plenamente incorporadas em um imaginário coletivo que sua identificação seria praticamente instantânea, impondo uma determinada figura “reproduzida infinitamente em série, tão infinitamente repetitiva que não mais nos provocava nenhuma estranheza”, “não nos levava mais a distinguir, a comparar – em suma, não nos levava mais a pensar” (SALIBA, 2007, p. 88,89). É provável que fosse a esse tipo de imagem que Martine Joly se referia ao falar de “tudo aquilo que reconhecemos no tempo de um *zapping*, o tempo que demora a pressão do dedo sobre um botão, e que nos diz onde estamos”, constituindo um imenso e difuso “conjunto de imagens mediáticas memorizadas” (JOLY, 2002, p. 203).

O segundo conceito agregado a estereótipo é aquele a que me referi no início do capítulo, ao falar de *O rei leão*. Ele é trazido à tona por Eduardo França Paiva: são as *figurações de memória*. Em suas palavras, estas seriam

imagens de memória, aquelas que trazemos conosco, em nosso cotidiano, muitas vezes sem percebermos e que nem sempre têm uma representação plástica invariável. Por exemplo, nossas imagens de honestidade, de patriotismo, de dor, de fé, de sofrimento, de felicidade, entre tantas outras, estão associadas, quase sempre, a ideias e a representações que variam entre pessoas e grupos, assim como no tempo e no espaço (...). Elas também integram a base de formação e de sustentação do imaginário social. (PAIVA, 2004, p. 14).

A presença da palavra memória é importante nesse contexto, uma vez que remete a esse fator humano individual que é o modo como cada um conforma em si mesmo os estereótipos externos, pois “o estereótipo nos é transmitido com tal força e autoridade que pode parecer um fato biológico” (BOSI, 1977, p. 103), acrescentando contornos individuais ao fenômeno da memória discursiva. De certo modo, o conceito de figurações de memória parece apontar para o mecanismo que ativa e faz funcionar a identificação das imagens canônicas em cada pessoa. Seria, portanto, uma dimensão individualizada do funcionamento da engrenagem dos estereótipos, focada em um desdobramento específico, o visual, e configurando a maneira mais ou menos distorcida como cada pessoa constrói suas lembranças

no que diz respeito ao continente africano, por exemplo. Passemos agora, finalmente, à descrição dos grandes tropos de África encontrados no *corpus* fílmico estudado.

ESTEREÓTIPOS DE ÁFRICA 1 – O TROPO DA INFERIORIDADE

O primeiro e mais evidente de todos os tropos sobre África, do qual decorrem os outros, é a atribuição de inferioridade nata que lhe é feita em uníssono por todos os filmes que lhe fazem referência. Mesmo que seja com a “melhor das intenções”, de denunciar determinada prática desumana ou de fazer um ‘registro histórico’ de certo acontecimento relevante, o que desejo sublinhar aqui é que invariavelmente tais filmes recorrem a maneiras depreciativas e subalternizantes de descrição. A situação de território onde a ação de estrangeiros – leia-se euro-estadunidenses – pode ocorrer livre, numa eterna revivência do passado colonial, se torna inescapável em função de um eterno jogo de metáforas e tropos que a estigmatizam de uma ou de outra maneira (SHOHAT e STAM, 2006 p. 211). Deixemos que os filmes nos digam como fazem isso.

Falcão negro em perigo (Black hawk down, Ridley Scott, 2001) é um dos filmes que mais motivaram a escrita desta dissertação, em parte por ser tão gritantemente panfletário, e em parte por estigmatizar de modo tão contundente o continente africano. Difícil escolher outro filme para começar a falar do tropo da inferioridade africana quando se tem em mente uma sequência inesquecível desse filme para ilustrar o tema. *Falcão negro em perigo* é inspirado numa operação malsucedida do exército dos EUA em território somali, em 1993, fazendo parte, portanto, da tradição hollywoodiana de ganhar nas telas as guerras que seu país perde nos campos de batalha – vide *Os boinas verdes* e a cine-série *Rambo*, por exemplo. O tropo da inferioridade, onipresente na produção, aparece com destaque quando a presença de militares estrangeiros em território africano é legitimada, em um diálogo que precede a enxurrada de violência que caracteriza esse filme, uma vez que se trata de um ‘thriller de ação ininterrupta’.

Nessa sequência, que mostra os soldados aquartelados e o suposto clima de companheirismo e descontração que permeia os momentos em que não estão em combate, um soldado lê um material não identificado, evidentemente explicativo sobre a cultura somali, e então fala para os demais que “se um somali mata outro somali, o clã dele fica devendo cem camelos ao clã do morto”. A admiração é geral, e entre comentários como “acho que tá faltando camelo pra pagar” e “eu não pagaria um camelo” (pela vida de um somali, obviamente), e ante a dúvida se a afirmação procede, um soldado diz, referindo-se ao protagonista encarnado por Josh Hartnett: “Pergunte ao sargento Eversmann, ele gosta dos somalis.” Dizer que alguém gosta dos somalis é aparentemente uma afirmação ofensiva no

universo diegético do filme, pois os outros perguntam, numa reação entre caçoadas e sobressalto, ao sargento em questão: *“Sargento, o senhor gosta dos somalis?!”* A resposta evasiva do sargento, dizendo que *“não é o caso de gostar deles ou de não gostar, eu respeito eles”*, dá ensejo para a pergunta que traz à tona a fala do sargento que sublinha o paradigma da inferioridade. Recorrendo ao único meio que disponho para introduzir a narrativa cinematográfica no texto escrito, substituo imagens em movimento e sons pela escrita: *“Olhe, o que vocês não se tocam é que o sargento ali é muito idealista. Acredita nessa missão até a raiz do cabelo, não é, sargento?”* E temos então a emblemática resposta, o detalhe corroborativo: *“Escutem, essas pessoas não tem trabalho, não tem emprego, nem comida e nem educação. Não tem nenhum futuro. Eu só acho que temos duas opções: ou a gente ajuda, ou senta e fica vendo o país se destruindo pela CNN.”* Após essa ‘defesa’ do povo somali, a conversa continua: *“Não sei vocês, mas eu fui treinado para lutar. Foi treinado, sargento?”* *“Eu acho que fui treinado para fazer a diferença, Kurt.”* *“É como o homem disse, é um idealista”*.

Os diálogos dessa sequência são bastante explícitos, mas, em todo caso, permita-me apontar o tropo da inferioridade gritando nessas falas. Em primeiro lugar, uma aura de exotismo e curiosidade pitoresca é lançada sobre as relações sociais, jurídicas e políticas africanas: a referência à organização em clãs e à prática ‘bizarra’ de camelos serem utilizados como pagamento por homicídios obviamente contrasta com o ordenamento racional da sociedade de onde aqueles personagens são originários. O fato de o perpetrador do crime aparentemente não ser punido, mas sim o seu ‘clã’, distancia ainda mais a suposta realidade africana do individualismo que caracteriza a ‘civilização ocidental’. Um tom de sarcasmo e desprezo permeia toda a sequência, em que os soldados se indagam sobre as peculiaridades daquela gente pitoresca que obviamente não possui recursos intelectuais para cuidar dos próprios assuntos, e necessita da presença deles ali para colocar ordem na situação. É o tropo da inferioridade por meio da infantilização, não referida aqui a um indivíduo específico, mas a todo o povo. Esse tropo é deslocado, logo em seguida, para um personagem individual, o somali ‘bom’ que está trabalhando como espião para as forças militares estadunidenses. Diante do acovardamento do espião de seguir diante com a missão, por medo de ser baleado, o comandante afirma pelo rádio que se ele não fizer o combinado *“eu mesmo vou dar um tiro nele”*, e que se ele não cumprir a tarefa não receberá o pagamento. Quando o espião leva adiante o plano, o comandante comenta sarcasticamente com seu *staff* na sala de comando que *“o último informante deu um tiro na cabeça brincando de roleta russa em um bar”*. Essa

informação se soma a muitas outras, nesse e em outros filmes, que estabelecem como característica intrínseca dos africanos uma incompetência sistemática. Em *Falcão negro em perigo*, em diversas ocasiões é feita caçoada da capacidade militar dos somalis, por exemplo: “eles têm péssima pontaria”, “cuidado com os somalis que atiram pedras”.

Como eu disse, os tropos sobre a África se interpenetram, e os fortes tons de inferioridade com que ela é pintada servem de gatilho para o próximo tropo, o da intervenção. Ora, crianças precisam ser tuteladas. A fala do ídolo juvenil Josh Hartnett/Eversmann explicita essa concatenação de modo estupendo, ao afirmar categoricamente que se *essas pessoas não tem trabalho, não tem emprego, não tem comida nem educação e nem futuro*, a lógica é que “nós”, que temos todas essas coisas, carregamos o responsabilidade de “ajudar”. O argumento do personagem prescreve que a presença de forças militares interventoras dentro das fronteiras de um país soberano é a única alternativa a ficar assistindo pela TV essas pessoas, que são em diversos aspectos inferiores, matarem-se umas as outras. E essa não é uma opção válida, pois ele foi treinado para ‘fazer a diferença’.

Em *Falcão negro em perigo* a inferioridade africana é patente desde a sequência inicial. Nas longas cenas de combate, é interessante perceber como as baixas infligidas pelos somalis aos estadunidenses são sempre por meio de traição, de ardis, de modos sorrateiros e desonestos de combate, como emboscar e atirar pelas costas, enquanto os soldados dos EUA seguem rigidamente a regra de só atirar se em revide, e é sempre de modo triunfal e heroico que combatem, enquanto somalis morrem como moscas diante da sua artilharia de última geração. A marcante sequência inicial consiste numa longa contextualização histórica, feita pela apresentação de longas legendas explicativas, do evento retratado no filme. Enquanto letreiros vão informando que “*anos de guerra civil entre clãs rivais causam fome em proporções épicas*” e que “*o mundo reage*” “*para restaurar a ordem*”, vão sendo mostradas imagens desoladoras de corpos e pessoas desnutridas numa região desértica, castigada por rajadas de vento arenoso. A paisagem sonora que compõe a sequência de abertura, somando-se às legendas que falam de guerra e fome e às imagens de corpos num deserto, é caracteristicamente ‘africana’. Com isso quero ressaltar que nos filmes que retratam a África os sons exercem papel fundamental, uma vez que o som que se pode grosseiramente classificar como de ‘tambores’ serve de elemento de identificação, e o espectador se sente prontamente familiarizado; a África é sempre identificada com ‘sons primitivos’, ‘sons ancestrais’, ‘sons bárbaros’, ‘brutos’, ‘não lapidados’ ou ‘não refinados’. As cenas protagonizadas pelos euro-estadunidenses são invariavelmente compostas com a inserção de

uma paisagem sonora de sons de música sinfônica europeia e sons ‘amenos’. Em *Falcão negro em perigo*, os militares estrangeiros são mostrados ao som de música moderna como Elvis Presley e Jimi Hendrix, – *Voodoo child* toca enquanto seus helicópteros decolam, numa sequência alternada que mostra “enquanto isso” os ‘rebeldes’ somalis emoldurados por sons de tambores e vocalizações lamentosas, entrecortados por *riffs* de guitarra que sublinham a tensão dos preparativos deles para o combate. Essa mesma trilha sonora acompanha situações de suspense, medo e ameaça aos personagens estadunidenses durante o filme.

Essa guerra de sons, que seguramente é apreendida, mas não percebida, pela maioria dos espectadores, é a transfiguração máxima do tropo da inferioridade: a África é representada por sons considerados (dentro do nosso universo cultural regido pela memória discursiva eurocêntrica) ‘primitivos’, que supostamente não exigem grandes recursos intelectuais para serem executados, enquanto os estrangeiros são representados por sofisticados sons ‘modernos’, que denotam um suposto refinamento e capacidades ‘intelectuais’ avançadas. A pecha de música ‘tradicional’ sempre é utilizada em relação à musicalidade africana, como se todos os países do mundo não tivessem as suas próprias canções ‘tradicionais’, e na África não existisse outro tipo de música. Essa descrição pode ser considerada um exagero, mas quero lembrar toda a questão que envolve a memória discursiva, já abordada. Muito embora aqui esteja sendo feita apenas a descrição dos tropos usados pelos filmes para contar a África, e a análise vá ser realizada adiante, é impossível não descrevê-los nos termos da memória discursiva, segundo a qual, na diegese fílmica, está colocado que à inferioridade dos somalis em outros aspectos correspondem os sons de tambores e cantos tradicionais, e à superioridade euro-estadunidense correspondem a guitarra elétrica e o piano de cauda. É através de tal memória introjetada que essa guerra de sons (presente não apenas em *Falcão negro em perigo*, mas na maioria dos filmes aqui analisados), conjuntamente com outros recursos descritivos, transmite a mensagem de suposta inferioridade intrínseca do continente africano. Desde o começo do filme, se não por outro recurso narrativo, a música nos faz saber quem são os ‘bandidos’ e quem são os ‘mocinhos’ do universo diegético, e indica do lado de quem devemos (na intenção dos realizadores) ficar.

Essas falas de ‘apresentação’ da África, como o diálogo entre soldados antes do começo da ‘ação’ em *Falcão negro em perigo*, são constantes, são um recurso (pobre, convenhamos) utilizado para situar o espectador na ‘realidade’ africana. Eu chamaria de verdadeiros momentos didáticos, sequências encaixadas nos filmes muitas vezes aparentemente sem propósito algum para o desenvolvimento da narrativa ou a compreensão

da diegese, mas com uma às vezes explícita função pedagógica. *Primitivo* (Primeval, Michael Katleman, 2007) brinda o espectador com um exemplo notável de momento pedagógico, uma apresentação pedagógica da África. O filme narra a história de uma equipe de jornalistas estadunidenses que são enviados ao Burundi para fazer uma reportagem sobre um crocodilo gigantesco que há anos vem vitimando pessoas naquele país. Enquanto sobrevoam a vegetação exuberante da África em um pequeno avião, Aviva Masters (Brooke Langton), jornalista de quem partiu a iniciativa para o trabalho, e caracterizada como ingênua e fútil, comenta que o país é lindo. Então explode mais uma pista infinitesimal a corroborar o nosso tropo da inferioridade. O protagonista Tim Manfrey, interpretado por Dominic Purcell, astro de uma das séries da TV dos EUA mais bem sucedidas comercialmente, *Prison Break*, dispara acidez e dá uma ‘lição’ de ‘realidade’ na frivolidade de sua colega: “*É lindo visto aqui de cima. Burundi é o país mais pobre do mundo, é o número um. Nos últimos quarenta anos estão em guerra civil entre hutus e tutsis. Você tem fome, doenças, terrorismo, corrupção, mas tirando isso é um paraíso.*” A óbvia inferioridade com o que o país é descrito se estende à toda África, e pode-se dizer que serve apenas de entrada para um desfile de representações estigmatizadas do continente, confirmando em todos os aspectos a descrição de Manfrey/Purcell.

A simples sequência da chegada dos protagonistas ao aeroporto burundiense, irrelevante no que diz respeito ao tema central do filme, confirma em vários e sutis aspectos a afirmação de inferioridade feita pelo protagonista: nela vemos pessoas desesperadas sendo acuadas em uma parede, ameaçadas e revistadas por soldados armados; o funcionário público destacado para auxiliá-los tenta retardar o trabalho com trâmites burocráticos claramente corruptos, respondendo à solicitação de ajuda imediata que “*isto é a África, cara. Nada acontece imediatamente*”, mas suas intenções escusas são desmascaradas pelo jornalista que finge falar ao telefone e então informa ao funcionário que vai ter a ajuda que precisa no Sudão, fazendo-o voltar atrás em suas chantagens. O título do filme, de fato, já remete à descrição da África feita pelo protagonista, e logo a narrativa passa a traspor a suposta ameaça do primitivismo africano do reino animal para as relações humanas, pois os aspectos políticos da África, também mostrados como ‘primitivos’, são misturam, quase imperceptivelmente, à trama. A presença, em um segundo plano narrativo, de soldados-mirins, “senhores da guerra”, execução sumária de opositores no meio do mato por decapitação, e outros elementos de uma política ‘primitiva’ correlatos, logo se tornam tão aterrorizantes quanto Gustav, o crocodilo assassino. Os estadunidenses se veem às voltas não apenas com o problema de capturar “a

máquina assassina mais perfeita da natureza”, mas de enfrentar o dilema ético de decidir se devem envolver-se com as questões locais. À exemplo do Sargento Eversmann, em *Falcão Negro em Perigo*, decidem não ficar de braços cruzados e deixar os africanos se matarem, e quando passam a intervir na política também precisam escapar da ira assassina de um tiranete local. Não há um momento no filme, praticamente, em que a inferioridade africana não esteja sendo ressaltada. Por exemplo, na afirmação do câmara da equipe, Steven Johnson (Orlando Jones), não por acaso um negro que exerce a função de personagem secundário ajudante do protagonista branco, quando, fugindo do crocodilo e dos ‘rebeldes’ ao mesmo tempo, é vítima de uma desventura após outra, e então exclama: “*Eu odeio essa droga de África!*”

Ora, nesses filmes o elemento “primitivo”, “ancestral”, “tradicional”, é fartamente alegorizado como sinônimo de inferior, de atrasado em relação aos ‘avanços’ ‘ocidentais’. Tanto a paisagem sonora como a propriamente dita, a visual, remetem a um primitivismo insuperável e, portanto à inferioridade. Momentos como a sequência da amputação de mãos e braços, em *Diamante de sangue* (Bloody Diamond, Edward Zwick, 2006), ou a amputação de seios, em *Lágrimas do sol* (Tears of the sun, Antoine Fuqua, 2003), revelam o primitivismo das práticas políticas africanas, que não sabendo lidar de modo ‘democrático’ com as diferenças, precisam reprimi-las brutalmente. A vida sob ameaça constante é um tema recorrente, mostrado como uma cotidianidade a que os africanos estão habituados e encaram com naturalidade, sendo também uma medida de inferioridade; esse tema é largamente utilizado em *Primitivo*, e exemplificado nas pessoas que tomam banho no rio Ruzizi mesmo sabendo que o crocodilo Gustav, na narrativa fílmica, habita aquelas águas. Essa narrativa mostra os habitantes da África como pessoas primitivas, do ponto de vista dos interlocutores estrangeiros, ao ponto de colocar um pequeno cão em uma balsa no rio como oferenda para Gustav, mas tal costume é prontamente quebrado por uma revoltada Aviva Masters, que tira o cãozinho da água: “*eu respeito a tradição, mas não vou deixar ele lá!*”. Essa ameaça constante paira em *Falcão negro em perigo* tão intensamente advinda das circunstâncias político-militares, que parece desnecessária a afirmação de um personagem, ao sobrevoarem de helicóptero uma praia, de que “*a água está infestada de tubarões*”. É o processo inverso de *Primitivo*, onde a desgraça natural ganha o primeiro plano, mas é essencialmente o tropo da inferioridade gritando mais uma vez que em território africano nunca se está seguro. Outros filmes exploram essa vertente da inferioridade decorrente da selvageria, e um bom exemplo é *Caçados!* (Prey, Darrel Roodt, 2007), em que uma família de turistas estadunidenses passando férias na África é aterrorizada por leões assassinos.

O último rei da Escócia (The last king of Scotland, Kevin McDonald, 2006) (que apesar de alegar ser “inspirado em pessoas e eventos reais” logo no primeiro minuto, tem como protagonista um personagem fictício), pode parecer, a um primeiro contato, quebrar essa repetição de tropos negativos. Apenas parece. O filme começa na Europa, com a formatura de um jovem médico escocês fictício que decide fugir do tédio familiar burguês aventurando-se como médico voluntário em África. É através de seus olhos e de sua perspectiva, obviamente de estranhamento e fascinação com o exotismo, que o continente africano é apresentado. Não é grande a surpresa de que a paisagem seja constituída de imagens canônicas sobre a África, como estradas poeirentas, ônibus velhos apinhados de pessoas negras “*entre cabras e muito suor*”, veículos de guerra ocupados por militares e notícias de um golpe militar, tudo ao som dos indefectíveis tambores. Uma pista infinitesimal do tropo da inferioridade está em uma das pequenas cenas que compõem a sequência que acompanha sua viagem de chegada à África, enquanto passam os créditos do filme, quando ele chama a atenção por ser o único passageiro branco do ônibus e acaba indo para a cama com uma passageira negra em uma das paradas. Na cena, durante o ato sexual, o médico Nicholas Garrigan (James McAvoy) grita triunfante para o teto: “*Sou um oficial médico no exterior!*”.

A pretensão do filme é contar a história do pós-ascensão ao poder de Idi Amin Dada e do regime que esse militar de carreira implantou em Uganda. Em sua primeira metade, aproximadamente, o filme tenta apresentar um lado positivo da África, mesmo estando embutida a noção de inferioridade óbvia inferida da necessidade de médicos estrangeiros para atender a população ugandense, por exemplo. A essa inferioridade estrutural presumível são acrescentadas outras, como a inferioridade cultural na afirmação do médico a quem Nicholas vai ajudar de que, apesar de seus esforços, “*80% da população local ainda prefere os curandeiros*”, o que o faz pensar que “*talvez tudo seja em vão*”, e a breve cena em que Nicholas observa um desses rituais mágicos.

O lado pretensamente positivo vem do contato de Nicholas com o próprio Idi Amin, cuja interpretação deu a Forest Whitaker o prêmio da academia de cinema de Hollywood de melhor ator em 2007. Amin é mostrado como um político excêntrico, genial e fascinante, que defende apaixonadamente a África e tem hábitos pessoais peculiares, e essa personalidade ganha a admiração incondicional de Nicholas. A decepção deste com o trabalho de médico no posto de saúde, atendendo a população negra pobre, é realçada para reforçar o motivo de ele aceitar o convite de Amin para ser seu médico particular – a cena em que ele observa a fila de

pessoas pobres doentes esperando atendimento e expira pelo canto da boca fazendo uma careta demonstra seu descontentamento. Já Amin parece representar outra África, longe do tédio modorrento dos doentes da aldeia. O realce de uma África positiva é demonstrado na sequência de um jantar de luxo para autoridades políticas, quando Amin profere um discurso em que, com a interrupção constante de entusiásticos aplausos, afirma o seguinte:

“A civilização iniciou-se aqui. Aqui na África. Foi daqui que os gregos roubaram sua filosofia e os árabes levaram sua medicina. Nós, ugandenses, devemos nos orgulhar mais dessa história. Nós somos uma nação africana independente. Vivemos em paz e temos poder econômico. Poder negro. Exatamente como vocês [dirigindo-se aos europeus presentes] imaginavam não ser possível. Agora nós vamos jantar. O cardápio é da nossa culinária local, comida especial. E nenhum prato será de carne humana.”

O poder de concisão histórica de sequências como essa, que resumem muitas páginas de livros sobre a história africana, é um dos pontos fortes desse filme. Mas a afirmação de que *O último rei da Escócia* apenas parece ir contra as representações negativas da África se deve principalmente ao fato de que as maravilhas do país, apresentadas na primeira metade do filme, são sistematicamente desconstruídas na segunda. Todas as frases ‘positivas’ sobre a África ditas por Idi Amin soam como pantomima ou como piada de mal gosto a partir da segunda metade do filme, quando passamos a descobrir aos poucos, junto com o obtuso ‘doutor’ Garrigan, a “verdadeira” face de Amin: as acusações dos jornais de que Amin pratica canibalismo, comendo a carne dos perseguidos políticos mortos, inevitavelmente soam como um comentário do filme a si mesmo, à cena em que Amin fala que não se comerá carne humana na festa.

O otimismo inicial de Nicholas e seu entusiasmo com a ascensão de Amin ao poder, contrastados no começo do filme com o pessimismo “chato” de Sarah Merrit (Gillian Anderson), a esposa do médico residente (ambos brancos e estrangeiros), são mostrados como puerilidade e alheamento do personagem, que chegou em África cheio de bons sentimentos e não percebia a “dura realidade” do continente. Por isso, ele receberá uma ‘punição pedagógica’, e a volta para casa, humilhado, após ser torturado por Amin até defecar nas roupas, mostra que com a África não se brinca. Nas palavras do próprio Amin: *"Você veio aqui para brincar? Achou que era um jogo? Eu irei para a África brincar de homem branco com os nativos. Foi isso que pensou? Não somos um brinquedo, Nicholas. Nós somos reais. Esta sala é real. Acho que a sua morte será a primeira coisa real que jamais lhe aconteceu"*. Mesmo nesse momento apavorante, em que Amin revela saber que Nicholas mantivera relações sexuais com uma de suas esposas, já devidamente castigada (numa cena aterrorizante que mostra seus braços e pernas amputados e costurados de volta, só que as pernas nos

ombros e os braços nas virilhas), a superioridade europeia ainda é latente. Nicholas, já marcado pelo espancamento sofrido, olha nos olhos de Amin e diz: “*Você é uma criança, e é isso que torna você tão assustador*”, e ri da ira de Amin. É o ápice do tropo da inferiorização por infantilização, mostrando que a tirania daquele ditador se devia à sua incapacidade de governar, era como uma criança que recebera uma responsabilidade da qual não podia dar conta e por isso os desmandos, por isso as mortes, pela falta de tutela de alguém capacitado. Nicholas não satisfaz o prazer sádico de Amin gritando durante a tortura, mas aguenta estoicamente ser suspenso por ganchos embaixo da pele, prática que Amin afirma ser o costume em sua “*aldeia*” quando alguém rouba a esposa de um homem mais velho (embora defeque nas roupas, como demonstra o fato de Amin tapar o nariz e sair ‘derrotado’ do ambiente).

As palavras de Sarah sobre a comemoração da população com a chegada de Amin ao poder é reveladora do discurso que perpassa o filme: “*Cantaram assim também para Obote* [Milton Obote, presidente de Uganda anterior a Amin], *até ele transformar a economia do país em sua conta corrente (...). Você verá daqui alguns anos.*” Nicholas sorri, pede que ela dê “*uma chance ao homem*” e não dá atenção a essa afirmação, e como ele, mais do que Amin, é o personagem principal da trama (apesar do duplo protagonismo), nós só acompanhamos o seu ponto de vista – a trajetória que o filme acompanha é a de Nicholas, sua saída da Europa, chegada e amadurecimento em África, e posterior fuga. Sabemos o que Nicholas pensa, mas Amin continua sendo um mistério para nós enquanto Nicholas não descobre a ‘verdade’ sobre o presidente. Durante aproximadamente a sua primeira metade, o filme tenta passar a impressão de que o otimismo de Nicholas estava certo, mas os acontecimentos trágicos do final mostram que Sarah estava sempre com a razão. Em dado momento, Nicholas passa a tentar fugir, mas não é autorizado por Amin a deixar o país, e a cena em que ele vê de longe Sarah entrando num ônibus e ‘abandonando o navio’ é carregada de simbolismo. Transmite a sensação de que se ele tivesse levado a sério o pessimismo dela sobre a África estariam se salvando juntos agora. Enfim, o final do filme, com a fuga de Nicholas e a legenda resumindo o final da trajetória de Amin – a queda de seu regime em 1979, com um saldo de 300 mil mortos, seu exílio na Arábia Saudita e morte em 2003, não sem uma nota de ironia ao dizer que não se sabe se essa era data do famoso sonho que Amin afirmava ter lhe revelado a data de sua morte – deixa manifesta sua mensagem geral: a África não ‘tem jeito’. A um Milton Obote corrupto sucedeu um Idi Amin maligno e genocida, como previu a sábia mulher branca. Fica clara a noção de tempo cíclico com a qual a África é

investida, de um tempo sem história em que os problemas se repetem, em uma situação que não pode ser remediada porque sua população está adaptada a tal ritmo de coisas, a sofrer resignadamente, pois este é o tão decantado ‘ritmo da África’. A frase ‘o ritmo da África é diferente’ é repetida em muitos desses filmes.

O *star system* necessariamente cria uma larga camada de personagens subalternos que não tem como rivalizar com a importância atribuída aos protagonistas encarnados por astros consagrados de Hollywood, sejam eles os mocinhos ou os bandidos da história. Toda a produção do cinema dominante está ‘contaminada’ por tal paradigma narrativo, e praticamente não há exceções a esse modelo²⁴. O fato é que, no que tange aos filmes que são objeto desta pesquisa, os personagens subalternizados são invariavelmente os africanos. Na maior parte dos filmes eles são meros coadjuvantes que, para usar a expressão popular, entram mudos e saem calados dos filmes. Essa mudez que os caracteriza nem sempre é literal, mas muitas vezes metafórica, já que o pouco que eles falam no decorrer da narrativa não advém de nenhum conteúdo dos próprios personagens. Eles servem simplesmente como ganchos para as falas dos astros, como dispositivos para dar ao espectador acesso ao que se passa na cabeça dos protagonistas. Num desdobramento do tropo da infantilização, os africanos são representados sempre numa dicotomia inescapável: ou o ignorante feliz, puro, servil, de braços abertos à presença europeia, a criança, ou o selvagem, rebelde, maléfico assassino.

É assim, por exemplo, no remake de *As minas do rei Salomão* feito em 2004 (King’s Solomon mines, Steve Boyum, 2004). Os africanos negros são apenas degraus para dar a conhecer as qualidades do Alain Quatermain de Patrick Swayze, e fica sempre indefinido qual seria exatamente o *status* deles nas expedições (uma vez que sua função é clara): são empregados, servos, amigos ou o quê de Quatermain? No decorrer da narrativa o chamam de ‘chefe’, como quando um deles é baleado e se desculpa dizendo que “*é só minha perna, chefe*”. Essa indefinição aliada à percepção estereotipada de pessoas negras como sendo escravos, e ao fato de que no curso da narrativa esses personagens aparecem inteiramente à disposição das ordens de Swayze/Quatermain – que nunca pede, simplesmente manda, e suas ordens são prontamente atendidas –, adicionando-se ainda o fato de que as boas ideias e as soluções dos problemas partem exclusivamente dos personagens europeus brancos, é suficiente para criar uma imagem subliminar de inferioridade do africano, e de África, por

²⁴ Sobre o *star system*, consultar MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Tradução Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

extensão. A falta de substância de África e de seus habitantes/personagens é grosseiramente sugerida numa sequência em que, numa taberna, Quatermain comunica a seus companheiros negros que está de partida para a Europa, e a reação destes é de desconsolo e abandono, condensados na afirmação: “*A África não será a mesma sem você, Alan!*”, ao que ele responde com a indulgência peculiar aos heróis dramáticos: “*A África sempre será a mesma, comigo aqui ou não*”, ao que os coadjuvantes negros lhe apertam as mãos, relutantes.

Dentro de uma curiosa vertente de filmes que mostram histórias de mulheres europeias (quase sempre loiras) vivendo alguma desventura em África, a imagem de inferioridade dos personagens africanos é patente também. Quando a personagem de Kim Basinger chega à fazenda no interior do Quênia para onde se mudou com o filho e o marido (abandonando o conforto e a segurança da Itália, nas palavras da sua mãe), no filme *África dos meus sonhos* (I dream of Africa, Hugh Hudson, 2000), os empregados africanos simplesmente surgem do nada e começam a trabalhar na recuperação da casa depredada, sem que se precise sequer chamá-los, e muito menos oferecer qualquer tipo de contrato que seja. Nessa narrativa fílmica, que se repete em outros filmes, a mensagem implícita parece ser de que onde há um europeu branco em território africano, surgirão espontaneamente negros africanos fiéis à sua inteira disposição, sem que seja necessário ao branco se dirigir ou escutar qualquer coisa desses negros, que estão ali para aprender tudo que ‘os brancos’ tem a ensinar. A fórmula pode parecer caricata e exagerada, mas é exatamente o que esse aspecto desses filmes deixa transparecer. Em *O fazendeiro e deus* (Faith like potatoes, Regardt van der Berg, 2006) essa subalternidade inerente do negro/africano é mostrada explicitamente no seguinte diálogo entre personagens secundários negros, quando ficam sabendo da chegada do protagonista branco – não obstante esse protagonista seja africano, sem dúvida encarna a cultura europeia, ainda mais por se passar o filme na África do Sul ainda sob *Apartheid* – ao lugar: “*Há um novo homem branco no lugar de Dixon, precisamos ir ver se ele pode nos dar trabalho.*” Esse tropo narrativo sugere de que em todo o continente africano não há ocupação alguma para os ‘nativos’ que não seja a disponibilizada pelo ‘homem branco’, numa repetição da metáfora do europeu paternal e do africano infantilizado.

A presença desses personagens negros africanos servis é um detalhe corroborativo do tropo da inferioridade que pode ser encontrado em muitos desses filmes. Citando apenas alguns, é possível lembrar-se do Abu Fatma interpretado por Djimon Hounsou em *Honra e coragem – as quatro plumas* (The four feathers, Shekar Kapur, 2002), um ‘guerreiro africano’ que, sem uma explicação consistente do roteiro, passa o filme inteiro protegendo o oficial

britânico vivido pelo astro adolescente Heath Ledger durante a guerra do império da rainha Vitória contra o Mahdi, no Sudão; o Owuor (Sidede Onyulo) que trabalha como cozinheiro para uma família de judeus alemães refugiados no Quênia durante a Segunda Guerra Mundial em *Lugar nenhum na África* (Nirgendwo in Afrika, Caroline Link, 2001) e caminha várias semanas a pé para continuar servindo-os quando a família se muda, e só depois de anos de convivência a patroa fica sabendo que ele tem três esposas que mal vê porque “*a senhora branca precisa de mais proteção*”; o Jojo (Gabriel Malema) que se dispõe a cumprir qualquer tarefa ou trabalho para os jornalistas em *Primitivo*, desde que o levem para os Estados Unidos ao fim da caçada; entre muitos outros.

Seguindo a citada vertente fílmica que retrata a saga de europeias loiras desbravando a África, *A massai branca* (Die weisse massai, Hermine Huntgeburth, 2005) é mais um filme paradigmático. Esse filme alemão é por vezes elogiado em virtude de uma suposta mensagem de conciliação entre povos diferentes. Ele conta a história de Carola Lehman (Nina Hoss), uma suíça em viagem de férias ao Quênia que abandona tudo ao se apaixonar por um guerreiro massai chamado Lemalian (Jacky Ido), e resolve ir morar com ele na sua ‘tribo’. No começo, o filme mostra a atração de Carola por Lemalian basicamente como um fascínio pelo seu aspecto exótico, as roupas tradicionais e o cabelo comprido, como uma curiosidade quase etnológica que desperta um lado ‘animalesco’ na psique de Carola que deseja de modo ardente o contato sexual com aquele homem de tantos modos ‘primitivo’, na concepção dela. Com a satisfação dos desejos sexuais reprimidos e da curiosidade pelo modo de vida do seu objeto de desejo, esses sentimentos são substituídos paulatinamente na protagonista por um crescente incômodo em relação a esse modo de vida, e especialmente à recusa ao ‘progresso’ demonstrada por Lemalian. O olhar de Carola diante de tudo é permanentemente de alguém que tem o poder de analisar, e sugerir ‘melhorias’, nos estranhos – leia-se: primitivos – hábitos daquelas pessoas que não possuem os mesmos recursos, intelectuais e materiais, que as pessoas do lugar de onde ela vem. *A massai branca* é paradigmático pois percorre precisamente os três tropos narrativos que afirmo permearem a filmografia hegemônica do Século XXI que retrata a África: essa percepção da inferioridade dos africanos por parte de Carola a leva a intervir em seu modo de vida ‘primitivo’, e a frustração dessa intervenção por sua vez conduz à sua fuga da África.

O fato é que de vários modos *A massai branca* aponta as diferenças, o estranhamento, entre a cultura de Carola e a de Lemalian como sendo uma relação explícita de choque entre uma cultura superior e uma inferior. A sequência da circuncisão de uma menina é marcante

nesse aspecto²⁵. À parte toda a polêmica que envolve essa prática, a maneira como ela é encenada ilustra muito bem o paradigma da inferioridade africana. Ao presenciar um ritual de mutilação genital feminina, Carola dirige-se primeiro a Lemalian, para que ele intervenha de alguma maneira naquela prática monstruosa. Ante a recusa do marido em interferir, alegando tratar-se da tradição de seu povo, ela recorre ao padre que tem uma missão no local, expressando uma fúria imensa pela passividade do padre Bernardo (Antonio Brester) diante desse ato selvagem. O padre argumenta que é a tradição deles e que não pode interferir, e fica clara a mensagem, através das reações da protagonista, de como aquelas pessoas são asquerosamente primitivas e bárbaras para os seus padrões, ponto de vista com o qual o espectador invariavelmente coadunará, em virtude do ‘barbarismo’ intrínseco a essa prática, mostrada como paradigmática dos costumes primitivos dos africanos.

Em outra sequência tão forte quanto esta, Carola tenta socorrer uma mulher que está tendo dificuldades em um parto e a quem ninguém ajuda. O próprio Lemalian se recusa a ajudar, e quando ela pergunta indignada a razão, descobre que ninguém socorre a mulher porque ela foi ‘amaldiçoada’. Carola tenta desesperadamente salvar a mulher, numa sequência de esforços titânicos que ressaltam as deficiências estruturais com que o filme dota a África, como a dificuldade de acesso a médicos e a inexistência de estradas. Mais uma vez seu heroísmo é frustrado, e a culpa da morte da mulher é atribuída às estruturas religiosas primitivas e preconceituosas africanas. Essa sequência torna clara a suposta inferioridade absoluta africana, em todos os aspectos (estruturais e culturais), que guia todo o eixo narrativo de *A massai branca*.

De modo geral, é utilizado um vocabulário condescendente para descrever as religiões africanas, que se utiliza largamente de expressões como “animismo”, “culto ancestral”, “magia”, sempre caricaturizando-as, apresentando-as ou como credices irracionais sem valor ou então como práticas malignas e rituais satânicos, a exemplo da feiticeira de *As minas do rei Salomão*. Os filmes mostram que a dura batalha pela sobrevivência é a condição eterna da

²⁵ A circuncisão feminina, mais corretamente denominada como excisão ou mutilação genital feminina, é uma prática religiosa supostamente ancestral realizada por algumas etnias em regiões da África e do Oriente Médio, e muitas vezes associada ao Islamismo (não é o caso de *A massai branca*). Consiste na remoção de parte dos tecidos que compõem a genitália da mulher ou da menina, e pode ser de três tipos básicos: a clitoridectomia, que é a remoção da pele sobre o clitóris; a excisão, que consiste na remoção total do clitóris e do lábio menor; e a infibulação, que é remoção do clitóris, do lábio menor e de partes do lábio maior, além da costura das laterais deixando apenas um diminuto espaço para a passagem de urina e fluxo menstrual. Fonte: <http://islamicchat.org/fgm.html> (acessado em 20/08/2011). Sobre o debate contra essa prática, ver especialmente ALI, Ayaan Hirsi. *Infidel* – a história de uma mulher que desafiou o Islã. Tradução Luiz A. de Araújo. São Paulo: Cia das Letras, 2007; e MANJI, Irshad. *Minha briga com o Islã*: o clamor de uma mulher muçulmana por liberação mudança. Tradução Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Francis, 2004. Um outro filme incluído no corpus dessa pesquisa trata remete a esse tema: *Flor do deserto* (Desert flower, Sherry Horman, 2009).

vida em África. Tal condição torna impossível que haja naquele continente o aprofundamento cultural que só a vida na Europa civilizada pode proporcionar, por isso a cultura africana é sempre superficial.

Nessa perspectiva, chegar em África é retratado como voltar no tempo, como um mergulho num primitivismo que é refletido nas brigas entre o casal de *África dos meus sonhos* em função da demora do marido quando sai pra caçar, e ele insiste que esse é o “*ritmo da África*”, ou na afirmação da protagonista de *Lugar nenhum na África* de que “*não sei por que me visto de manhã, aqui poderia andar enrolada num saco que ninguém ligaria.*” Algumas imagens canônicas que representam a inferioridade africana nessas circunstâncias, imagens que reconhecemos num *zapping*, são as panorâmicas sobre vastas extensões de terra, de animais selvagens, o sempre presente sol laranja-avermelhado sobre uma vasta planície, signo da opressão natural, do calor – de fato, nesses filmes, os personagens estão sempre suados, sempre reclamando do calor, a fotografia privilegia as cores quentes e transmite sempre a sensação de clima opressor, quente, desconfortável. “*A África é quente*” é uma frase repetida várias vezes pelos jornalistas de *Darfur: deserto de sangue* (Darfur, Uwe Howell, 2009), que pedem para o ar condicionado do carro ser ligado e não são atendidos.

Em *24 horas – A redenção* (24: Redemption, John Cassar, 2008) uma das primeiras cenas mostra um diplomata estadunidense no banco de trás de um carro numa estrada africana, empapado de suor e se enxugando com um lenço, dizendo com arrogância para o motorista negro: “*Achei que tivesse pedido para aumentar o ar condicionado!*” e a resposta “*sim, senhor, eu já fiz isso*” o deixa com uma expressão ainda mais forte de insatisfação. Vale salientar que o personagem negro não está molhado de suor como o branco. Esse sol opressor aparece visualmente com o título de *O último rei da Escócia*, no de *Lágrimas do sol* e no de *Madagascar*, para citar alguns exemplos esporádicos, e é onipresente em todos esses filmes, nas fusões para mostrar passagens de tempo ou demonstrar a vastidão selvagem africana. Paisagens associadas ao calor, deserto, florestas sufocantes, são imagens canônicas sobre África. Quando não há tais imagens, como na sequência dos créditos de *Em minha terra* (Country of my skull, John Boorman, 2004), estão lá os estereótipos auditivos, identificando que aquela paisagem litorânea (a ilha Robben, onde Nelson Mandela esteve preso) é africana. A música da cena faz com que saibamos que estamos vendo a África na tela, mesmo que não vejamos imagens canônicas que associamos imediatamente ao continente.

Vemos a associação entre imagens canônicas e estereótipos auditivos no trecho de *Ali* (Ali, Michael Mann, 2001) que se passa no Zaire, quando é representada a disputa pelo título

mundial de boxe realizada de 1974, entre Muhammad Ali e George Foreman. Quando Ali está se exercitando pelas ruas de Kinshasa e se desvia de sua equipe, continuando a corrida acompanhado apenas pela população local, aparecem diversas dessas imagens canônicas, como casebres de palha, crianças esfarrapadas, ruas de chão batido e outras correlatas, com uma melodia de Salif Keita a ilustrar auditivamente. O texto fílmico parece sugerir que se trata de algo essencialmente ‘africano’, essa sequência de imagens acompanhada por esses sons, e parece ser isso que o Ali interpretado por Will Smith, um dos astros mais bem pagos de Hollywood, se dá conta quando observa os desenhos nas paredes das casas paupérrimas, retratando-o como um herói. Sua expressão parece indicar que, nesse momento, ele se dá conta de que está realmente na África, e a música enobrece o momento.

Para completar o sentido que essa análise atribui à sequência, temos o único diálogo do filme que se refere diretamente à África. Ali encontra sua esposa no quarto do hotel, e ao receber dela uma garrafa d’água ele diz: *“Hum, água engarrafada. Bifes congelados. Trouxemos todas essas coisas como se na África não tivesse carne.”* Ao argumento dela de que ele *“pode pegar algum parasita”* Ali responde que *“Mobuto [presidente do Zaire] come isso!”*. Então ela diz: *“Mobuto cuida de Mobuto. Ele rouba as riquezas e manda pra Suíça. (...) Estamos aqui porque Don King [empresário de Ali] conseguiu que Mobuto patrocinasse dez milhões de dólares. Don King não liga pra África”*. As presenças do tropo da inferioridade nessa sequência demonstram exemplarmente a especificidade da linguagem fílmica: os sons, as imagens em movimento e os diálogos dos personagens se complementam para reforçar um tropo narrativo que é apreendido de modo inconsciente pelo espectador enquanto se diverte vendo um filme.

A inferioridade da África é um ponto tão incontestado nesses filmes, é composta por estereótipos tão frequentes e naturalizados, está presente de modo tão disperso e por meio de recursos narrativos tão diversos, que se tornou, na nossa percepção cotidiana, invisível, lugar comum em que sequer reparamos, quanto mais questionamos. Indício dessa generalização da inferioridade é o fato de que muitos filmes recorrem à invenção de países fictícios que condensam a maior parte das características negativas atribuídas ao continente em geral, visto que essas características seriam intercambiáveis. É o exemplo do “Matobo”, de *A intérprete* (The interpreter, Sidney Pollack, 2005), do “Sangala” de *24 horas – A redenção*, do “Naguru” de *O quinto paciente* (The fifth patient, Amin Mann, 2007), ou mesmo do “país indefinido” de *Johnny Mad Dog* (Johnny Mad Dog, Jean-Stéphane Sauvaire, 2008) e de *Minha terra África*. A existência de meninos-soldado, por exemplo, é considerada como líquida e certa em

qualquer parte da África, além de doenças endêmicas como a malária, ou de grandes surtos de fome. Resumindo, a inferioridade da África é um tropo narrativo presente nas grandes e pequenas características atribuídas ao continente nos filmes, desde uma frase sem importância como “*eu quero uma cerveja decente, e não essa porcária local*”, dita por um jornalista em *Tiros em Ruanda* (Shooting dogs, Michael Caton-Jones, 2006), até na afirmação categórica do tenente Waters, interpretado por Bruce Willis, que resume toda a penosa narrativa de *Lágrimas do sol*: “*Deus já deixou a África!*”, quando o capelão de uma aldeia prestes a ser massacrada abençoa o grupo de refugiados e diz o tradicional “*Vão com deus!*”. O tropo da inferioridade é o primeiro e principal, e os outros a que me refiro são todos dele decorrentes. As descrições dos dois outros tropos narrativos principais sobre a África podem ser legitimamente consideradas continuções da descrição do paradigma da inferioridade, somente com focos diferentes.

ESTEREÓTIPOS DE ÁFRICA 2 – O TROPO DA INTERVENÇÃO

Indivisivelmente ligado ao tropo da inferioridade está o paradigma intervencionista. Posso dizer que cada frase dita aqui sobre a necessidade de intervenção pressupõe uma inferioridade da África em algum aspecto. Intervencionismo é definido no dicionário como “ingerência política, diplomática, econômica ou militar do governo de uma nação nos negócios internos ou particulares de outros países”, e esse elemento é introduzido de forma tropológica em todos os filmes oriundos da indústria cinematográfica hegemônica contemporânea que se referem à África. Sob diferentes representações, utilizando vários estereótipos, de modos mais ou menos explícitos, a necessidade de intervenção se faz presente. A decorrência do paradigma da inferioridade é lógica. O ponto de vista desses filmes, para começar, é sempre situado no estrangeiro, em como ele entra em contato com a cultura local, focando a sua inferioridade e as maneiras pelas quais ele pode ajudar.

Vejamos os exemplos de *Falcão negro em perigo* e *Atirador* (Shooter, Antoine Fuqua, 2007), para perceber o paradigma intervencionista aparecendo em formas distintas. Em ambos a intervenção tem caráter militar, mas em um ela é mostrada de forma sutil e no outro abertamente. Em *Falcão negro em perigo* o tropo da África inferior e inviável é óbvio, gritante, e em consequência a intervenção é abordada da maneira mais invasiva conhecida, na representação da invasão militar do território físico do país, glorificando os invasores, pintando com cores meritórias a sua causa. A já referida sequência inicial do filme é emblemática para compreender o que justifica a intervenção, então vejamos na íntegra o que se diz nela:

“Somália, Leste da África, 1992. Anos de guerra entre clãs rivais causam fome em proporções bíblicas. 300.000 mil civis morrem de inanição. Mohamed Farrah Aidid, o mais poderoso dos senhores da guerra, controla a capital, Mogadíscio. Ele assalta carregamentos de comida vindos de outros países nos portos. Fome é a sua arma. O mundo responde. Com a ajuda de 20.000 fuzileiros navais dos EUA a comida é entregue e a ordem restaurada. Abril, 1993. Aidid espera até que os fuzileiros se retirem para depois declarar guerra às forças de paz das Nações Unidas que ficaram. Em junho, a milícia de Aidid embosca e mata 24 soldados paquistaneses e passa a ameaçar os norte-americanos. No final de agosto soldados do Comando Delta, Infantaria e o 160º Regimento da Aeronáutica de Operações Especiais são mandados a Mogadíscio para remover Aidid e restaurar a ordem. A missão deveria durar três semanas, mas depois de seis semanas Washington começa a ficar impaciente”.

Toda essa longa contextualização histórica do “evento real” no qual o filme se baseia objetiva justificar o que o filme vai mostrar: soldados estadunidenses entrando na capital da Somália para sequestrar membros do governo local, a resistência inesperada oposta pelos somalis e a matança indiscriminada perpetrada pelos estrangeiros pegos em uma arapuca inesperada pelos ‘ineptos’ somalis. Gostaria de fazer um “fichamento” que resume o texto de abertura do filme com as seguintes frases: “*Anos de guerra entre clãs rivais*”, “*O mundo responde*”, “*com a ajuda de 20.000 fuzileiros navais dos EUA a comida é entregue e a ordem restaurada*”, “*remover Aidid e restaurar a ordem*”. Está colocada a incapacidade africana de manter-se em ordem, reforçada no mesmo filme pelo diálogo entre os soldados citado no tópico anterior, que mais do que justificar, impõe a necessidade da intervenção estrangeira, retrata como um fardo moral carregado pelos EUA como força policial mundial e manter a ordem em toda parte.

Em *Atirador* os mesmos elementos estão presentes, mas de forma bem mais sutil e aparentemente crítica da intervenção. A sequência de abertura se passa na Etiópia, onde dois fuzileiros navais participam de uma missão e são abandonados quando alguma coisa dá errada e os ‘rebeldes’ descobrem sua presença. Um deles morre, e o outro, chamado Bob Lee Swagger, interpretado pelo astro Mark Wahlberg, sobrevive e se retira das forças armadas. A trama principal gira em torno do assassinato de um arcebispo etíope em território dos EUA, ato que foi manipulado por membros do governo e transformado, na mídia, em tentativa fracassada de assassinar o presidente estadunidense, tendo o assassino vitimado por engano o arcebispo. A execução do atentado é atribuída a Swagger, que passa então a buscar vingança e provar sua inocência. E onde se encontra nessa trama clichê de filmes de ação o invariável tropo da dependência e intervenção quando o assunto é a África no cinema? Ora, a presença do arcebispo nos EUA objetiva, na diegese, denunciar atrocidades cometidas por militares estrangeiros na Etiópia, que massacram pessoas para proteger interesses econômicos de grandes corporações, e por isso foi assassinado. O arcebispo, além de denunciar, iria solicitar publicamente ajuda do governo estadunidense para parar a onda de crimes e buscar punição para os responsáveis. A impotência africana de sempre, a mesma incapacidade de se defender e de cuidar dos próprios problemas, mostrada em diversos outros filmes. A infantilização que conduz à justificação de que devem ser ajudados, mesmo que não queiram. Mesmo que o filme intencione denunciar práticas escusas do governo dos EUA em território africano, fica patente mais uma vez que os africanos não se bastam, precisam sempre de ajuda de fora para resolver seus problemas. A questão não é se a representação é positiva ou negativa, o que

ressalto é que ela está lá, presente, mesmo que a intenção política aparente ser oposta à de *Falcão negro em perigo*, e o fato de estar lá reforça o paradigma de que, para o bem ou para o mal, a África precisa sempre de ajuda externa.

É significativo como, ao contrário de *Atirador*, em *Falcão negro em perigo* as questões políticas são abertamente postas de lado para se ressaltar o aspecto glorioso da atividade militar. Em um diálogo pouco antes do combate, dois militares conversam: “*Acha que não devíamos estar aqui?*” “*Quer saber o que eu acho? O que eu acho não faz diferença. Depois que a primeira bala passa pela sua cabeça, políticos e toda essa besteirada vão por água abaixo.*” “*Só quero que dê certo hoje.*” “*É só vigiar sua esquina, e trazer de volta e vivos os seus homens*”. O discurso consiste em aceitar que se está do ‘lado certo’, o lado que ‘faz a diferença’, esta é a única coisa que importa, e não cabem questionamentos sobre a legitimidade ou não da presença em território estrangeiro.

Encontramos a mesma lógica em *Honra e coragem – as quatro plumas*, onde Heath Ledger interpreta um oficial do exército imperial britânico de fins do século XIX, auge do imperialismo. O filme inteiro gira em torno da dualidade coragem/covardia (militar), quando Harry Faversham, personagem de Ledger, se acovarda diante da convocação para lutar no Sudão, dá baixa no exército e é imediatamente rejeitado pelos amigos, a família e a própria noiva, tornando-se um pária não de direito mas de fato na sociedade vitoriana. Para se redimir e reconquistar a condição de cidadão exemplar, ele parte sozinho para o Sudão e passa a agir como uma espécie de agente infiltrado do exército da rainha nas forças ‘rebeldes’. Em todo o filme o contexto histórico e as questões políticas não são apresentados claramente nem uma única vez, a única coisa que interessa à narrativa é contar a instrutiva história do que acontece com quem não se alista no exército, o peso moral da covardia, e a redenção obtida quando enfim se para de fugir ao destino glorioso de servir à pátria.

A África é apenas o palco onde a ação do europeu corre livre, exercendo seu papel patriarcal de proteger os africanos de si mesmos, mesmo que isso custe um enorme sacrifício ao renegado homem europeu. Os africanos são maus e precisam ser combatidos, e nunca é revelado o que esses ‘rebeldes’ reivindicam, são apenas vilões sedentos de poder. Os europeus são bons e suas motivações para estar ali não são mostradas, apenas infere-se que sejam boas e honrosas, e o espectador é irreversivelmente conduzido pelo ponto de vista desses personagens. Os africanos são mostrados como populações incapazes de autogestão que precisam ser controladas, e só. E todas as velhas imagens canônicas e estereótipos auditivos

inferiorizantes estão lá para confirmar que a África de fato precisa daqueles europeus para lhe salvar de si mesma.

A presença de ajuda humanitária em território africano é uma constante. Médicos, religiosos, jornalistas, militares, todos estão lá para ajudar. Muitos filmes fazem duras críticas às instituições que criticam a postura intervencionista, e, coincidência ou não, após o 11 de Setembro e à intervenção dos EUA no Iraque e no Afeganistão, sem anuência das Nações Unidas, essas críticas são dirigidas notadamente à ONU. O massacre ocorrido em Ruanda, em 1994, é um dos temas relativos à África mais retratados em filmes nos primeiros anos 2000, ao lado dos eventos que envolvem Nelson Mandela e o fim do regime de Apartheid na África do Sul. Mas os eventos em Ruanda ensejaram muitas críticas no que diz respeito à postura da ONU, que se negou a intervir no massacre de pessoas da etnia tutsi por membros radicais da etnia hutu, resultando na morte de cerca de um milhão de pessoas. *Hotel Ruanda* (Hotel Rwanda, Terry George, 2004) talvez seja o mais popular desse grupo de filmes, e destaca o tempo inteiro da narrativa como a intervenção estrangeira poderia ter salvado muitas vidas. *História de um massacre* (Shaking hands with devil, Roger Spottiswoode, 2007) mostra o ponto de vista do comandante da missão da ONU em Ruanda e suas tentativas desesperadas de intervir, sempre podadas pelos seus superiores. *Tiros em Ruanda* (Shooting Dogs, Michael Caton-Jones, 2006) e *Tensão em Ruanda* (A dimanche a Kigali, Robert Favreau, 2006) recontam a mesma história de pontos de vista diferentes, de médicos, religiosos e jornalistas estrangeiros no país que registram como a não-intervenção foi fatal para milhares de pessoas que perderam a vida.

Essa crítica à não-intervenção, especialmente à ONU, é bastante icônica em *24 horas – A redenção*, filme feito para servir como abertura à sexta temporada da série de sucesso na TV estadunidense *24 horas*, estrelada por Kiefer Sutherland, no papel do agente do FBI Jack Bauer. No filme, Jack Bauer está buscando redenção pelos pecados que cometeu no passado e fugindo do governo de seu país, então vai para a África ajudar um ex-colega combatente das ‘forças especiais’ na escola que ele montou para as crianças africanas. Enquanto agentes do governo dos EUA estão no encalço de Bauer, vai sendo mostrada uma conspiração de pessoas do alto escalão com o governo de Sangala, país africano fictício onde Bauer se encontra, para um golpe militar. Essas pessoas forneceram armamento para certo general ‘rebelde’ chamado Juma, que agora está recrutando garotos-soldado para derrubar o ‘governo democraticamente eleito’ e chegar ao poder. Nesse ínterim, sabemos que a rotina da ‘escola humanitária’ do amigo de Bauer inclui receber caminhões de comida da ONU. O funcionário da ONU é

caricatural, mostra antipatia gratuita por Bauer e, quando chegam boatos de que Juma estaria organizando um golpe, ele ironiza e diz que não há ameaça alguma. Quando o perigo se torna evidente e os ‘heróis’ pegam em armas para defender as crianças dos ‘rebeldes’, o funcionário da ONU se acovarda e se esconde junto com as crianças, numa cena patética. Quando é descoberto pelos ‘rebeldes’, denuncia prontamente Bauer. De modo que, nesse filme, não apenas todos os estrangeiros presentes na África são retratados como heróis, mas aqueles que criticam a política intervencionista são ridicularizados e caricaturizados.

O filme *Darfur: deserto de sangue* é um produto poderia ser chamado, se fosse conveniente, de ‘ultra-paradigmático’ no que diz respeito à representação da África no cinema, uma vez que abrange a maioria, senão todos, os tropos narrativos estereotipados sobre o continente. Um grupo de repórteres estadunidenses vai a Darfur, no Sudão, a fim de ‘fazer a diferença’, denunciando o massacre que de fato vem ocorrendo naquela região da África (e que a recente criação do país denominado Sudão do Sul, separado do Sudão, espera-se, venha conter). Virtualmente todos os estereótipos auditivos, imagéticos e discursivos sobre a África são apresentados no filme, com uma cena de apresentação da África memorável por seu pretenso apuro histórico. Nesse filme, que advoga de modo contundente a intervenção estrangeira na África, a crítica que *24 horas: a redenção* dirige à ONU é direcionada às tropas da União Africana, por não intervir diretamente no conflito. Tendo em vista que as tropas africanas não interferem para fazer cessar as mortes, os jornalistas estrangeiros mais uma vez encarnam a recorrente figura, dentro da filmografia aqui analisada, daquele que vai ‘denunciar ao mundo a realidade da África’, sempre inferiorizada e subalterna.

Um filme que tem foco contundente na questão da intervenção também é *Lágrimas do sol*. Mais uma trilha sonora recheada de tambores e de canções de Salif Keita, utilizadas na narrativa do filme para caracterizar a África. O filme pode ser chamado de um ‘drama de ação’ e a sequência inicial já sugere algo de trágico: o título do filme escrito em vermelho sobre um fundo preto, e por trás dele aparece um enorme sol vermelho-alaranjado, que ocupa quase que inteiramente a tela, meio coberto por nuvens que parecem vapor e som de algo queimando. A breve cena transmite sensação de calor e tensão, desconforto emocional, a câmera acelerada, o sol passa por trás do título do filme, e vê-se uma fusão para um distúrbio urbano.

Na sequência de abertura, uma saraivada de imagens canônicas toma o espaço da tela, com um filtro que torna as imagens granuladas, parecendo uma filmagem amadora ou de arquivo, buscando causar um efeito de realidade: uma multidão de pessoas negras correndo

desesperadas, sons de vidro estilhaçando e de tiros, automóveis incendiados em uma avenida, gritos em um idioma ‘africano’, pessoas com facões ameaçadores. A paisagem sonora dessa sequência, além dos sons do distúrbio e da música que torna mais angustiantes as imagens, é a voz em *off* de uma jornalista descrevendo os acontecimentos, então percebemos que as imagens opacas e aquela narração constituem uma reportagem de telejornal, assinalando efeito de realidade.

A seguir a transcrição do que a voz feminina, no tom marcadamente impessoal dos telejornais da hora do jantar (enquanto as palavras são ditas, são mostradas diversas imagens que remetem ao conflito narrado, como um homem negro sem camisa, no meio da citada multidão, desarmado e aparentando medo e acuação, sendo fuzilado por um soldado fardado, e depois de estar deitado no chão ainda recebe uma rajada de tiros. São imagens que parecem ter sido retiradas de algum arquivo de telejornal, envelhecidas, granuladas, de pessoas negras perseguidas por cães, uma criança sendo espancada por um soldado, corpos enfileirados no chão, caminhões militares com soldados atirando na multidão, e outras imagens ‘tradicionais’ da África):

“A tensão que ocorre há meses na Nigéria explodiu ontem quando o general exilado Mustafá Yakubu comandou um súbito e violento golpe contra o governo democraticamente eleito do presidente Samuel Azuka. Na terra de 120 milhões de pessoas e mais de 250 grupos étnicos há muito se conhece a existência de inimizade étnica, particularmente entre os muçulmanos fulanis ao norte e os ibos cristãos ao sul. Os vitoriosos rebeldes fulanis tomaram as ruas e constantes ataques de violência continuam por todo país. Dezenas de milhares foram mortos no combate ou executados depois. Temendo uma limpeza étnica a maioria dos ibos abandonou suas casas. Eles estão fugindo da cidade ou buscando por santuários, onde for possível. No momento o general Yakubu assumiu o controle da maior parte do país e mostra-se resoluto no poder. Ainda não há notícia de reação das Nações Unidas ao golpe, mas as forças dos Estados Unidos já começaram a evacuar sua embaixada.”

Mais um texto didático de apresentação da África, de contextualização visando a legitimidade da ação a ser descrita no filme. Embora, ao contrário de *Falcão negro em perigo*, *Lágrimas do sol* não seja inspirado em nenhum ‘evento real’ e todas essas informações sejam fictícias, isso não faz a menor diferença. Ora, as ‘más qualidades da África’ são gerais e generalizáveis, podem ser atribuídas a qualquer país em qualquer época. Assim contextualizado, ficamos sabendo que o mote do filme é a missão de um grupo de fuzileiros navais liderados pelo astro de ação Bruce Willis para resgatar uma abnegada médica cidadã dos EUA – que está na Nigéria para salvar os corpos dos africanos – e um padre e duas freiras – que estão lá para salvar as suas almas. Depois de várias tomadas panorâmicas de um porta-

aviões estadunidense “*em algum lugar na costa da África*” – propositalmente não identificado no filme, maneira de apresentar que demonstra (na interpretação feita aqui) como o continente é considerado homogêneo pela narrativa fílmica –, de mostrar os soldados descendo de helicópteros enquadrados como heróis ao som de música sinfônica europeia, finalmente a narrativa principal tem início. O grupo de soldados de elite penetra na selva africana para encontrar e resgatar a doutora Lena Kendricks, do ‘serviço de assistência internacional’, interpretada por Monica Belucci. De modo que o paradigma da intervenção é duplo nesse filme: a África demanda a presença de médicos e de religiosos estrangeiros, uma vez que é inferior científica e culturalmente, e tão primitiva que oferece risco mortal para essas pessoas abnegadas, que precisam ser resgatadas por heróis de arma em punho. Os religiosos se sacrificam e morrem junto com os pobres africanos, e a médica se recusa a abandonar seus pacientes, forçando uma mudança de planos dos fuzileiros, que acabam resgatando junto vários africanos.

No decorrer do filme, os personagens/soldados vão adquirindo a percepção de uma obrigação moral de interferir, quando veem pessoas sendo massacradas e mutiladas, e então desobedecem as regras do comando de só atirar em revide e passam a agir, seguindo a mesma lógica apresentada pelo sargento Eversmann, personagem de *Falcão negro em perigo* cuja fala já foi apresentada. Os personagens demonstram, a partir do momento em que adquirem essa lógica, que não podem simplesmente ficar de braços cruzados enquanto os africanos matam uns aos outros. A cruzada moral em favor de um bem maior, referido como a democracia, faz com que os próprios soldados alcancem a redenção dos pecados de omissão de seu país através do sacrifício, morrendo para salvar a vida de alguns africanos. No final do filme, a epígrafe que justifica toda a ação: “*Para o triunfo do mal, basta que os bons não façam nada*”, citação do escritor Edmund Burke. No contexto do filme, uma indubitável defesa da intervenção em países ‘menos favorecidos’.

Um modo menos agressivo em que o tropo da intervenção necessária se faz presente nesses filmes pode ser exemplificado com *A massai branca*. Já foi dito o quanto a europeia que se casa com um massai nesse filme trata com altivez a cultura do marido. É uma sociedade de pastores, que vivem em uma região desértica e são autossuficientes. Porém, Carola decide ‘melhorar’ a vida daquelas pessoas levando o comércio até elas, e decide abrir uma loja, uma espécie de mercadinho, na localidade. Naquela cultura o lugar social da mulher é submetido ao marido, e obviamente Carola não se submete a esse costume, fartamente apresentado como algo retrógrado, e busca mudar a tradição. Assume o lugar de dirigente de

um negócio, constrangendo o guerreiro Lemalian e causando diversos problemas. Quando ela descobre que o marido permitia que parentes e vizinhos comprassem a crédito, pois é costume entre o seu povo favorecer os conhecidos, não negando ajuda a amigos, ela diz que precisam ganhar dinheiro e o humilha por ser tão estúpido, afirmando “*Droga! O que acha que é isso? É uma loja. É um negócio!*” Ela também introduz um carro na rotina dos massai nômades, e intervém, como já dito, nos costumes religiosos e culturais daquele povo. Ou seja, sob a cobertura da história do romance entre uma europeia sofisticada e um guerreiro africano está presente, além do paradigma de inferiorização da África, o paradigma da necessária intervenção naquele continente, que desconhece as benesses dos avanços culturais europeus.

A intervenção na África pela causa humanitária é defendida de modo grandiloquente na sequência de abertura de *Amor sem fronteiras* (Beyond borders, Martin Campbell, 2003), filme estrelado pelos astros Clive Owen e Angelina Jolie, e alegadamente responsável pelo interesse dessa atriz em se engajar em causas humanitárias, inclusive adotando crianças órfãs de países pobres. Na sequência, nos é mostrado um baile beneficente em que várias famílias ricas se divertem e arrecadam fundos para ajudar a África, quando irrompe na festa o herói da trama, o membro da organização Médicos sem Fronteiras Nick Callahan (Clive Owen), acompanhado de um menino africano. O médico critica os valores gastos com o baile derramando *champagne* no chão e dando a garrafa vazia ao garoto, dizendo que “*esta é sua parte, Jojo*”. Em seguida, tira o casaco que cobre o menino e apresenta para a multidão de convidados estarecida o menino magérrimo, desnutrido, chamado Jojo:

“Este é Jojo. Na verdade ele está curioso a respeito do jantar de vocês, porque quando eu o encontrei ele estava tentando comer a sua própria língua. Engraçado, não fazem ceasar salad com isso. Não, pra ser honesto ele era uma pilha de ossos numa poça de merda, e eu não estou falando de merda civilizada, era aquela coisa amarela, uma desgraça líquida. Enfim, eu tenho duas mil crianças no meu campo na África com o mesmo problema, e um filho da mãe aqui cortou a verba. Então eu acho que vou ter que alimentá-los com moscas. Agora o Jojo aqui queria saber porque, então eu mostrei isso [retira um papel do bolso]: “Devido ao clima político repressivo, não podemos mais manter nossa assistência à Etiópia comunista.” É uma descrição justa, Harry?”.

Aí estão, inseparáveis, os tropos da inferioridade e da necessidade de intervenção. A fala consegue apresentar a África para o espectador e para os chocados convivas no filme articulando imagens ‘reais’ da miséria, o menino desnutrido ali presente, com as imagens criadas pela vívida descrição do personagem. A intenção neste momento não é analisar nem julgar o mérito, apenas apresentar como os filmes descrevem a África. E nesta descrição, independente das boas intenções do médico, ele pinta um quadro dantesco: nem mesmo a

merda dos africanos é civilizada como a dos europeus. E enquanto eles se divertem ali, sem fazer nada a respeito, duas mil crianças morrem de fome no campo “*dele*” na África. O motivo alegado para o corte das verbas estrangeiras que mantinham a África ao menos em estado vegetativo, já que, diante deste quadro, a morte é certa, complementa o tropo da inferioridade inserindo no quadro a questão da política.

Enquanto o médico continua seu discurso apaixonado, listando as desgraças que assolam a África de modo que lembra a fala do jornalista em *Primitivo*, dizendo “*tenho um campo com trinta mil pessoas onde morrem quarenta por dia, tenho sarampo, tifo, cólera, todo tipo de doença horrorosa conhecida pelo homem. Daqui a seis semanas estarão todos mortos...*”, alguém atira uma banana na direção do menino. Pessoas riem e aplaudem. Desnecessário explicar a hedionda piada, mas o médico explica “*Ah, já sei! É a piada do macaco. Querem que ele imite um macaco pra vocês, né?*” e enquanto dá a banana a Jojo pede que ele imite um macaco, o que o menino faz e deixa todos mudos. Sarah Jordan, a personagem de Angelina Jolie, vai às lágrimas. “*300 calorias em uma banana. Mais do que ele come em um dia*”.

“Podemos ajudar ou podemos ficar de braços cruzados e ver o país se destruir pela TV”. Esse mesmo discurso, proferido em circunstâncias tão diferentes em *Falcão negro em perigo* e filmes que seguem o viés ‘militar’, é o cerne da fala do personagem de Clive Owen. Uma demonstração irrefutável da necessidade de intervenção, da responsabilidade dos estadunidenses em relação à África e uma convocação a agir. Tal convocação é aceita pelo personagem de Angelina Jolie, que usa até as próprias economias para ir até a África ajudar. A confirmação de que sua ajuda é absolutamente necessária vem com as imagens de África mostradas quando ela chega ao continente. Além das imagens de estradas de terra e tudo o mais, temos nesse filme a terrível cena em que Sarah está no caminhão carregado de comida que cruza um deserto coalhado de pessoas esqueléticas vagando como fantasmas e de corpos espalhados e vê um bebê a ponto de ser devorado por um abutre. Ela desce do caminhão para resgatar o bebê, e a imagem é chocante. A criança extremamente desnutrida e a mãe moribunda a alguns metros, com o ventre já rasgado pelo abutre, são levados por Sarah até o campo de Nick, onde tentará salvá-los. A cena parece remeter à famosa foto com que Kevin Carter ganhou o prêmio *pulitzer* de fotojornalismo em 1994, de uma criança prestes a ser atacada por um abutre. A discussão ética gerada pela foto, devido à alegação do fotógrafo ter esperado vários minutos para ver se o abutre se aproximava, tinha como central justamente a questão da intervenção, sobre qual seria o papel das pessoas que tem o ‘poder’ de ajudar a

África²⁶. No filme, não há hesitação da parte de Sarah, que intervém e resgata a criança imediatamente.

Talvez a presença mais sutil do paradigma intervencionista seja encontrada em *Invictus* (Invictus, Clint Eastwood, 2010), a versão de Clint Eastwood sobre a consolidação do Estado democrático na África do Sul após o fim do regime de *Apartheid* naquele país. A uma primeira observação, nesse filme não parece haver intervenção estrangeira, pois centra-se na figura de Nelson Mandela, interpretado por Morgan Freeman (indicado ao prêmio de melhor ator da academia hollywoodiana pelo papel), e em como ele articulou vontades políticas extremamente distintas, conseguindo evitar o exemplo de guerra civil e derramamento de sangue de outras nações africanas no pós-independência política de impérios europeus – de certo modo, o fim do *Apartheid* simbolizou o fim de uma relação de dominação colonial em que dominantes e dominados compartilhavam a mesma nacionalidade. A atenção do filme se concentra no trabalho de Mandela com a seleção sul-africana de rúgbi, esporte nacional da parcela branca da população e rejeitada pela população negra como símbolo do regime que acabara de cair, relação de amor e ódio que ele vê como oportunidade de unir a população e acabar com o estigma de raça.

Para tanto, entra em contato com o capitão do time, o bôer François Piennar, papel de Matt Damon, e o estimula a levantar o moral de sua equipe e fazer tudo para vencer o torneio mundial de rúgbi, a ser disputado ali mesmo, na África do Sul. A pista infinitesimal da presença estrangeira no filme está no seu título, e é revelada quando Mandela conta a Pienaar o que o motivou a resistir e levar em frente a luta durante os 27 anos de prisão, e faz com que o segredo passe às mãos do jogador. *Invictus* é o título de um poema *viktoriano*, isto é, escrito por um britânico durante o auge do imperialismo. Essa partícula da cultura europeia motivou a resistência solitária de Mandela e motiva a superação dos limites do capitão Piennar e da, até então, periclitante seleção de rúgbi. Se for levado em conta que no livro em que o roteiro se baseia simplesmente não há menção ao referido poema, ele pode ser entendido como um recurso especificamente fílmico utilizado para ligar a bem aventurança sul-africana à herança cultural europeia. Sutil, mas presente, o tropo da necessidade de ajuda estrangeira.

Em filmes cujo público alvo é o infantil e por acaso se passam na África esses tropos continuam presentes, adaptando-se e modificando-se ao teor da narrativa. Em *Madagascar*

²⁶ Para mais informações sobre Kevin Carter, sua foto polêmica e premiada e o seu suicídio, supostamente causado pela repercussão da foto, consultar <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,981431,00.html> (Extensa reportagem da revista estadunidense *Time*, em inglês, sobre o caso. Acessado em 10/09/2011.) ou <http://bitaites.org/artamente/as-varias-mortes-de-kevin-carter/> (Acessado em 10/09/2011).

(Madagascar, Eric Darnell e Tom McGrath, 2005) a inferioridade do lugar aonde chegam os animais fujões do zoológico de Nova York é presumida o tempo todo nas falas dos personagens, no desejo de voltar pra casa, nos hábitos estranhos e repulsivos dos habitantes locais. Ao som de uma música que é considerada um clássico do repertório estadunidense, *What a wonderfull world*, os animais saudosos de casa passeiam por território africano e são surpreendidos com uma ameaça após outra, como o meigo beija-flor que é devorado pela planta, o ratinho que come a cobra que o ataca e logo em seguida é comido por uma ave de rapina, e o patinho que tentam proteger colocando num lago onde é instantaneamente devorado por um crocodilo enorme. A inferiorização através da ameaça constante. É significativo que a narrativa do filme passa a girar, depois que eles chegam a Madagascar, em torno da “primitivização” de Alex, o leão. Acostumado a ser alimentado no zoológico, Alex civilizara-se e vivia em plena harmonia com seus amigos herbívoros, uma zebra, um hipopótamo e uma girafa – numa cena ainda no zoológico, Marty, a zebra, enfia a cabeça na boca de Alex e este não esboça a menor ameaça. Porém, a chegada a um ambiente ‘selvagem’ desperta os instintos animais de Alex, que se isola por passar a representar uma ameaça para os amigos. Instando-o a lembrar-se quem é de verdade e da onde vem, Marty, seu amigo zebra, cantarola *New York, New York*, mostrando a eterna presença estrangeira, a marca estadunidense em território africano. Em uma das tentativas de serem resgatados, Alex constrói uma fogueira em formato de estátua da liberdade – o monumento símbolo da cidade de Nova York e dos EUA, por extensão – para dar sinal a algum navio que passar.

O paradigma da intervenção é bastante nítido em *Madagascar 2* (Madagascar: Escape 2 Africa, Eric Darnell e Tom McGrath, 2008), quando, após conseguirem sair de Madagascar, os animais do zoológico caem em território continental africano e Alex descobre que é herdeiro do leão chefe de um bando – qualquer semelhança com *O rei leão* não é mera coincidência. No meio da luta para se adaptarem ao ambiente selvagem da África, que vai contra a maior parte dos seus princípios (o individualismo de Marty, por exemplo, o faz decepcionar-se com a coletividade da comunidade de zebras a que terá que se integrar), acompanhamos a trama paralela de um grupo de turistas estadunidenses no meio da África. Esses turistas, roubados e perdidos, começam a se desesperar: “*Nenhum sinal de civilização, todos parecem muito cansados. Acho que estamos perdidos.*” Mas então uma velhinha, que aparece também no primeiro filme espancando Alex, se dirige decididamente para baixo de uma árvore, e enquanto os outros lamentam o destino – “*Sem comida, sem água, sem abrigo! O que vamos fazer?*” – a velhinha faz fogo com agulhas de tricô e depois o aumenta com

spray de cabelo, e aproveitando a admiração geral ante seu feito, inicia um curioso discurso motivacional:

“Podem deixar a natureza vencer vocês, ou podem vencer a natureza. Somos nova-iorquinos, certo? Sobrevivemos à selva de concreto! Se precisamos de comida, caçamos uma carrocinha de cachorro-quente. Não estou certa? Se precisamos de abrigo, construímos arranha céus. Se precisamos de água, fazemos uma represa.” “É, somos nova-iorquinos, pelo amor de deus! Podemos tudo!” “Se podemos vencer lá, podemos vencer em qualquer lugar!”.

A cena termina com o som de música sinfônica europeia triunfal enquanto a velhinha se ergue em frente à fogueira com uma tocha na mão, braço erguido acima da cabeça, o outro braço dobrado segurando a bolsa, e na árvore iluminada pela fogueira atrás dela se projeta a sombra de uma enorme estátua da liberdade. Uma ode ao empreendedorismo dos cidadãos dos EUA. Mais tarde, no decorrer do filme, os animais começam a enfrentar um sério problema de falta d’água, e ninguém ousa quebrar a tradição e sair do território em busca da causa. Apenas os animais de Nova York tem a iniciativa pessoal para enfrentar o desafio, enquanto os animais locais creem simploriamente que um ritual primitivo de sacrificar um deles atirando-o na lava de um vulcão fará a água retornar. Enquanto o ritual tem lugar, com tambores, danças rituais, animais em transe com os corpos pintados e usando máscaras ‘africanas’, os animais nova-iorquinos seguem rio acima e descobrem que a razão da falta d’água é que os turistas construíram um enorme dique represando a água que alimentava os animais rio abaixo. Assim, os estrangeiros salvam os africanos de problemas que outros estrangeiros causaram, como no caso de *Atirador*, por exemplo. Os africanos não têm, em tais narrativas, consistência narrativa própria, são simples joguetes nas mãos dos estrangeiros, bons ou maus. É a repetição de um tropo narrativo, em um formato adaptado a um público diferente.

ESTEREÓTIPOS DE ÁFRICA 3 – O TROPO DA FUGA

A necessidade de fuga é um tropo presente na maior parte das vezes de forma subliminar no conjunto de filmes que fala da África, acompanhando os dois precedentes. Não é sempre explicitamente demonstrado, mas facilmente perceptível. Decorre naturalmente da atribuição de inferioridade que as representações do continente fazem, seja pela insuficiência em prover as necessidades físicas e intelectuais dos euro-estadunidenses, seja pela ameaça do ambiente natural ‘primitivo’ ou, principalmente, em virtude do atraso político que culmina em situações de perigo de cunho militar. Independentemente de o filme se passar inteiramente na África ou de apenas remeter a ela de um ou outro modo, a Europa ou os EUA são sempre tomados como centro de onde emana a racionalidade e o sentido das coisas, e o resto do mundo, principalmente África, como periferia. Por isso, a constante sensação de deslocamento dos personagens estrangeiros em terra africana. Na imensa maioria dos filmes a fuga se concretiza no final, mas mesmo naqueles em que não acontece, como em *África dos meus sonhos*, a sua necessidade é pontuada do início ao fim da narrativa fílmica.

A necessidade de fuga traduz tropologicamente uma sugestão de impossibilidade da vida em território africano. Esse paradigma narrativo acentua continuamente nos filmes que o único motivo de os próprios africanos continuarem vivendo lá é a falta de oportunidade para fugir, como mostra a disposição do garoto Jojo em *Primitivo*, que se dispõe a enfrentar o crocodilo Gustav para ter uma chance de sair da África. Uma situação de constante ameaça, como uma espada pendendo sobre a cabeça de todos, um desvalor atribuído à vida humana, uma sensação de perigo iminente sempre presente, são estados emocionais transmitidos aos espectadores por meio de eficazes paisagens visuais e sonoras.

Um dos filmes em que o tropo da necessidade de fuga se faz presente de modo mais contundente do início ao fim é *Minha terra África* (Matériel blanc, Claire Denis, 2009). Esse filme francês, integrante da filmografia de uma cineasta muitas vezes cultuada por setores intelectualizados da população, é uma amostra de que não faz sentido ser apenas o chamado cinema hollywoodiano objeto desse estudo. *Minha terra África* não se enquadra nos padrões narrativos comerciais e palatáveis dos *blockbusters*, nem busca fórmulas fáceis de identificação com o espectador. Sua diretora, Claire Denis, além de uma obra considerada possuidora de refinamento estético, tem um longo histórico de militância esquerdista e de cunho anticolonialista, e busca nesse filme construir uma alegoria do fracasso do colonialismo francês em África. Apesar disso, *Minha terra África* apresenta um continente africano onde

estão presentes todos os tropos narrativos eurocêntricos apontados nesta dissertação²⁷. Mostra uma visão essencializada de África; mesmo que apontando como responsáveis pela situação caótica do continente os colonizadores, a imagem de África é a mesma que em outros filmes com bem menos ‘qualidades cinematográficas’. O filme dispõe-se a recriminar o colonialismo, mas o faz utilizando o vocabulário imagético criado por esse mesmo colonialismo para descrever a África, como fazem todos os outros filmes citados nessa dissertação, independente das variações em termos de qualidade estética, sutileza ou posicionamento político dos realizadores. Por exemplo, a despeito do posicionamento social da realizadora, o seu lugar social (intelectual europeia) se impõe desde a escolha dos protagonistas: todos europeus (ou filhos de europeus), brancos, cristãos. É forçoso lembrar as palavras de Edward Said sobre o orientalismo, substituindo o termo por eurocentrismo e aplicando-as à imagem de África nos filmes, para entender a aparente contradição da diretora:

O orientalismo tinha uma posição de tal força que ninguém escrevendo, pensando ou agindo sobre o oriente poderia fazê-lo sem levar em consideração as limitações ao pensamento e à ação impostas por ele. Em suma, por causa do orientalismo, o oriente não era (e não é) um tema livre para o pensamento e a ação (SAID, 2007, p. 29, 30).

Mais uma vez, não se trata de determinismo linguístico ou de causalidade estrita, uma vez que é inteiramente possível escapar a esse campo de força chamado eurocentrismo. Mas o que se pode constatar é que, no que diz respeito à África, mesmo os cineastas mais politicamente engajados incorrem em repetir as descrições do continente pressupostas pelo pensamento eurocêntrico. Posteriormente se falará mais no assunto, por ora voltemos ao tropo da fuga. No que diz respeito ao filme, sabemos que a história se passa em África, embora o país não seja informado, através das conhecidas imagens canônicas, em uma enchente de estereótipos visuais e auditivos. *Minha terra África*, apesar do título, não é sobre a África – o continente constitui apenas o cenário – é sobre a presença francesa na África, o que muda de modo significativo o foco narrativo. Na sequência inicial, uma mulher branca está tentando chegar a algum lugar, pega carona num furgão cheio e há muitas pessoas negras aparentemente fugindo de alguma coisa. Num bloqueio, em conversa com um soldado, diz ter pagado propina a um grupo ‘rebelde’ para transitar na estrada, ao que o soldado diz: “*Isso é que gera a corrupção. Por causa de gente como você, este país é sujo*”. As pessoas no furgão aparentam tristeza e desconsolo, e a trilha sonora potencializa essa sensação, auxiliada pela monotonia do barulho do motor, enquanto as imagens mostram o que os passageiros veem pela janela, a paisagem crestada com pinceladas verdes ‘característica’ da África. O filme

²⁷ Sobre o assunto, recordar o que já foi dito nesta dissertação sobre o sujeito discursivo, nas páginas 59 e 60.

transmite de forma contínua, integral, uma sensação de ameaça iminente, de que se precisa fugir urgentemente de algo terrível que está prestes a acontecer. *Minha terra África*, harmonizando-se à classificação de filmes considerados ‘de arte’, não possui nenhum clímax, parece se perder entre tantos vaivéns temporais, e não acontece nenhum evento catártico para toda a tensão acumulada na narrativa, como seria o caso em um filme considerado hollywoodiano. De modo que, mesmo talvez não sendo a intenção da narrativa, o que ela aparenta fazer é realçar deliberadamente a sensação de permanente insegurança transmitida pela África. Certamente podemos atribuir a filmes como *Minha terra África* ou *Hotel Ruanda* o relevante mérito de buscar instigar no espectador uma reflexão séria sobre as situações complexas e violentas a que são submetidas diversas populações africanas, mas o que resalto e analiso nesta dissertação, sem intencionar diminuir ou desmerecer esse mérito, é a utilização pelo cinema hegemônico contemporâneo, para descrever África, de um repertório comum de tropos narrativos subalternizantes.

Em *Minha terra África*, a narrativa fílmica tem como linha mestra o discurso imagético, com escassas falas dos personagens. Longas sequências sem diálogos mostram a mulher do início em várias situações em temporalidades diferentes. Em um dado momento, ela está com um sorriso no rosto pilotando uma motocicleta em uma estrada de terra, entre árvores, fechando os olhos e abrindo a mão (aparentemente suja de terra vermelha), numa referência à ‘sensação de liberdade’. O sol é mostrado difuso entre os galhos secos das árvores. Ela para ao encontrar roupas e um rádio de pilhas no caminho, mas nenhuma presença humana, e então se aproxima um helicóptero de onde alguém grita num megafone: “*Senhora Vial! Esse é o último aviso! Tem de sair imediatamente! O exército francês está saindo! Vamos embora! Você será morta! Pense nisso, senhora Vial! Pense em sua família! Estamos caindo fora!*” A imagem de dentro do helicóptero só mostra a nuca do homem branco que está gritando essas coisas. A senhora Vial demonstra indiferença e mesmo asco às palavras e/ou à pessoa que as pronuncia. O homem insiste: “*Você deve ir embora logo!*” O helicóptero se aproxima e levanta muita poeira, e ela faz um gesto obsceno em sua direção. Jogam vários pacotes do helicóptero, que de perto se vê que são kits de sobrevivência. A mulher os chuta. E assim o filme segue, numa montagem entrecortada, de sequências em paralelo que mostra acontecimentos em temporalidades diferentes mas não muito distantes, todas com esse nível de angústia e ameaça de perigo iminente.

O confuso enredo de *Minha terra África* pode ser resumido da seguinte maneira: apropriando-se da maioria dos clichês sobre a África, o filme apresenta um país africano não

identificado, onde ‘rebeldes’ que utilizam meninos soldado como combatentes estão se aproximando da região onde uma mulher francesa, Maria Vial, interpretada por Isabelle Huppert, tem uma fazenda de café. Todos à sua volta insistem para que ela abandone o país e fuja enquanto é tempo, inclusive o seu ex-marido, interpretado pelo ator Christopher Lambert, mas ela mantém uma resistência inquebrantável em ficar. Há um personagem secundário chamado Boxeador que é um líder ‘rebelde’ em fuga também, aparentemente ferido. Como eu disse, tudo e todos nesse filme estão fugindo de algo o tempo todo. A África é referida como ininterruptamente ameaçadora, as imagens mostram sempre lugares desolados, recentemente abandonados pelos moradores.

Em outra cena, Maria Vial encontra vários homens negros descendo uma estrada de bicicleta. São seus empregados fugindo, por causa do aviso do helicóptero. Ela diz que precisa deles para não perder a safra: *“Só mais cinco dias. Cinco dias não é nada, as coisas já estão ruins há meses.”* Mas os empregados dizem que até os capatazes estão fugindo e que eles têm que fugir antes de serem atingidos. Ela tenta parar a fileira de homens de bicicleta, em vão. A forma que ela se dirige a esses trabalhadores negros representa-os como fortemente amedrontados pela nebulosa razão nunca explicitada: *“Fique aqui, fique aqui! Por que está partindo?”* Um homem negro para e responde: *“Há sofrimento e guerra em todo lugar!”* *“Uma semana, só uma semana!”*, insiste a mulher, mas a resposta é não.

Tudo isso, na narrativa fílmica, acontece sem que seja dito de que se deve ter medo ou fugir. Na diegese, o medo em território africano é abstrato, onipresente e inerente, parece não precisar provir de algo concreto. Repetidamente são mostradas imagens de cinzas, de casas, árvores e coisas calcinadas. Ela se dirige ao capataz, que também encontra em fuga: *“Você não pode ir, Maurice. Falta apenas uma semana para a colheita. Você viu as culturas.”* Um dado interessante é que, mesmo não sendo apresentado o perigo que todos correm, ele é nitidamente um perigo mortal, no universo diegético do filme, e mesmo assim a mulher insiste arrogantemente que seus empregados negros arrisquem a vida por causa de sua colheita. Aparentemente a vida de empregados negros vem em um lugar bem abaixo dos lucros na lista de prioridades de mais essa aventureira branca na África. No filme nada se explica ao mesmo tempo em que tudo fica facilmente apreensível – a sugestão é de que se trata simplesmente de uma situação indeterminada que pode acontecer a qualquer momento em qualquer lugar da África, situação instável causada pela colonização. Ao final, o filme parece indicar que a mulher recebe um castigo ‘pedagógico’ por não levado a sério o perigo que a África representa e fugido: seu filho racista é morto por soldados, ela mesma mata um

homem com golpes de facão e o filme acaba sem sabermos mas prevendo o que acontece com ela na desolada fazenda incendiada pululando de soldados sanguinários. Assim, o tropo de que a fuga da África é premente pontua o filme da primeira à última cena.

O enredo de *Lágrimas do sol*, como já apontado, também gira em torno da necessidade de fuga. Todo o esforço empreendido pelos fuzileiros, todos os sacrifícios da médica, e toda a gana dos africanos em fuga é conseguir escapar. As cenas finais mostram o esforço desesperado dos poucos soldados de elite estrangeiros contra um destacamento inteiro do exército nigeriano para levar os africanos até a fronteira com Camarões, e vão sendo abatidos um a um nesse esforço heroico. Claro que apenas o protagonista e uns poucos sobrevivem. Conquistada a fuga no ‘último minuto’, acontece uma comemoração em que o filho do presidente morto, um dos que fugiam, grita várias vezes a palavra “*liberdade!*” de punho erguido, enquanto todos à volta choram e aplaudem. Grande parte da tensão e angústia provocadas por *Babel* (Babel, Alejandro González Iñárritu, 2006) provém da incerteza se uma turista estadunidense ferida por um tiro ocasional em uma região remota da África vai conseguir ser resgatada antes que morra. *Primitivo* dispensaria comentários quanto à necessidade de fuga se não fosse mais uma pérola proferida pelo personagem estereotipicamente ‘divertido’ de Orlando Jones, o câmera Steven. Fugindo desesperadamente do crocodilo Gustav e dos ‘rebeldes’ armados que buscam matá-lo, se enganchando em espinhos, topando com uma serpente enorme, o personagem murmura de si pra si: “*Eu nunca diria isso na frente de gente branca, mas a escravidão até que era uma boa. Qualquer coisa pra sair dessa droga de África!*” Isto é, o filme nos diz que durante os séculos da escravidão atlântica os africanos receberam um favor dos europeus que promoviam o tráfico de escravos, já que estavam sendo retirados daquele continente inviável de se viver.

Diamante de sangue é um dos filmes paradigmáticos sobre a África, de modo que uma breve análise dele permite rever a presença dos três tropos negativos sobre a África nos filmes. O filme se passa no final da década de 1990, em Serra Leoa, país africano então assolado por uma tenebrosa guerra civil. O título do filme faz referência ao fato de Serra Leoa ser um grande produtor de diamantes, e a venda clandestina dessas pedras no mercado internacional ser um dos maiores financiadores da carnificina interna. Nesse contexto, o espectador é convidado a acompanhar a trajetória de dois personagens muito diferentes entre si, mas que irão participar juntos de uma jornada no meio da guerra em busca de um valiosíssimo diamante cor de rosa: um deles é um ex-mercenário do Zimbábue, agora traficante de diamantes, chamado Danny Archer, interpretado pelo astro Leonardo DiCaprio;

o outro é Solomon Vandy, um ‘simples’ aldeão pescador, interpretado pelo ator beninense Djimon Hounsou, que ficou conhecido pela interpretação que fez do líder de uma revolta em um navio negreiro no filme *Amistad*, de Steven Spielberg.

O tal diamante foi encontrado por Solomon enquanto trabalha forçadamente em uma mina, após ter sido capturado por ‘rebeldes’ e perdido contato com sua família. Expondo-se a ser sumariamente executado, ele esconde o diamante, e no meio de um ataque das forças do governo, é preso como rebelde. Na prisão para onde é mandado está preso Danny Archer, e lá este fica sabendo da existência do diamante, passando, a partir de então, a assediar Solomon para que o leve até onde está escondida a pedra. Os dois desejam intensamente se apossar da pedra, mas as motivações dos dois homens são diferentes, pois enquanto Archer quer encontrar o diamante para ficar rico e poder ir embora do continente africano, que considera amaldiçoado, Vandy quer a todo custo reunir os meios de reencontrar sua família.

Convencido por Archer de que o diamante é o único meio de reencontrar a família, Solomon parte com ele na jornada em busca do diamante, que é o tema central do filme. Nessa jornada serão acompanhados pela jornalista estadunidense Maddy Bowen, interpretada por Jennifer Connelly, uma idealista que está em Serra Leoa como correspondente de guerra e quer de qualquer maneira conseguir provas para denunciar ao mundo o tráfico de diamantes que financia a guerra. Para isso, Bowen ajuda Archer em sua busca ao diamante rosa em meio às burocracias de uma área em conflito, esperando como recompensa que ele entregue a ela os esquemas da venda dos ‘diamantes de sangue’ para os grandes empresários do ramo na Europa e Estados Unidos.

Tais são as linhas gerais do enredo de *Diamante de sangue*, e talvez seja um pleonasmo dizer que esse filme reproduz a visão sedimentada e estereotipada da África já referida diversas vezes, uma representação cristalizada do passado e do presente daquele continente, invariavelmente negativa. Ele reitera as imagens canônicas repetidas exaustivamente em todo esse grupo de filmes – aldeias desoladas, estradas poeirentas, crianças famintas, vítimas de mutilação, vítimas de AIDS, adolescentes armados com fuzis, cenários de pobreza generalizada, animais selvagens, etc. O ponto de vista a partir do qual o filme é apresentado é externo, é pautado na noção ‘ocidental’ de progresso. Nas cenas iniciais vemos Solomon Vandy incentivando o filho, Dia (Kagiso Kuypers), a estudar para se tornar médico, e não precisar sucedê-lo na profissão de pescador, exemplificando como tudo em *Diamante de sangue* é pautado por valores ‘ocidentais’. Os “valores” apresentados no filme como ‘naturalmente’ africanos são sempre bárbaros: há a matança indiscriminada, o

decepamento de membros, a ganância irracional, o abuso de poder, a pobreza, coisas das quais os próprios africanos retratados querem se livrar, estabelecendo como contraponto a tudo isso os ‘valores ocidentais’, permeados pela noção de democracia e direitos humanos, que são expostos na narrativa como naturalmente “certos”, superiores ao que a África, segundo o filme, teria a oferecer.

Após as cenas de abertura do filme, em que assistimos primeiro o massacre da aldeia de Salomon, quando ele é separado de sua família, depois um ritual de amputação de membros e, em seguida, a prisão de Archer contrabandeando diamantes para a Libéria, *Diamante de sangue* transporta o espectador para uma aconchegante sala de reuniões de políticos e diplomatas em Genebra, na Suíça. Ali, está sendo discutido justamente o problema dos ‘diamantes de sangue’. Uma narrativa em *off* mostra o que está sendo dito pelos participantes da referida reunião, algo como a leitura de um relatório, e numa sequência em paralelo são mostradas imagens da reunião e imagens de conflitos armados na África. Vejamos o que é dito nessa sequência:

“Em toda a história da África, sempre que algo de valor é encontrado os nativos morrem em grande quantidade e miseravelmente. Isto aconteceu com o marfim, o ouro, o petróleo, e agora, os diamantes. De acordo com os últimos informes do Global Witness, estas pedras estão sendo usadas pra comprar e financiar a guerra civil. Nós temos que fazer algo para proibir a importação direta ou indireta desses diamantes de áreas de conflito (...) – O certo é que a compra destes diamantes constitui só 15% do mercado, mas em uma indústria de multibilhões por ano isso representa centenas de milhões de dólares disponíveis para a compra de armas nesses conflitos.”

Temos aqui mais um estupendo exemplo de pista infinitesimal a corroborar a ideia dos tropos negativos. Nesse trecho, podem ser apontadas referências ao tropo da inferioridade – “sempre que algo de valor é encontrado os nativos morrem em grande quantidade e miseravelmente” – e da necessidade de intervenção – “nós temos que fazer algo para proibir...”. A África não possui dinâmica própria, ela gira em torno de interesses alheios, sempre. Quem compra o diamante causa desgraça, porque os africanos matam uns aos outros com o dinheiro ganho, e só impedindo os africanos de vender os diamantes é que pode se evitar a desgraça. Os africanos não têm autonomia, não tem historicidade, não tem consciência, é essa a mensagem transmitida sutilmente pelo filme, mesmo que a intenção declarada dos seus realizadores seja ajudar a África. Ajudar, sempre, pois os africanos precisam ser protegidos de si mesmos! São os argumentos que justificam a eterna presença de agentes estrangeiros em todos os filmes que retratam a África, sempre mostrados como parte de uma tentativa indulgente de levar alguma perspectiva de progresso para aqueles países miseráveis, cultural e

economicamente. Em filmes de ação como *Falcão negro em perigo* ou *Lágrimas do sol*, toda a violência é justificada por que os americanos são os heróis que estão ali para salvar os africanos deles mesmos.

Exemplos como estes são fartamente encontrados em todos os filmes que relacionados, o que certamente vai muito além dos exemplos descritos. Em alguns casos a inferioridade justifica a presença de soldados, em outros são missionários, jornalistas ou médicos, mas em todos fica clara a necessidade de ajuda estrangeira por parte da África. Em *Diamante de sangue* assistimos às tentativas desesperadas da jornalista interpretada por Jeniffer Connelly de denunciar ao mundo as atrocidades que acontecem na África, para que o mundo tome providências e acabe com a desordem. À África só cabe assistir enquanto seus benfeitores tentam salvá-la. Para sublinhar o fato de que essa representação da África não se restringe a um único momento do filme, posso apontar o “ditado” repetido várias vezes por Archer e outros personagens no seu decorrer: “*A.E.A. – Assim é a África*”. Sempre que se refere às péssimas condições de vida na África e às suas intenções de sair dela de uma vez por todas, o contrabandista repete o ditado, reforçando o discurso de que a África não tem jeito e a única possibilidade de felicidade é sair dela. Esse ditado reforça uma das mensagens que perpassam todo o filme *Diamante de sangue*, novamente o tropo da inferioridade, tão entranhado em nosso imaginário, que dificilmente é percebido quando o filme é assistido sem um compromisso maior que o entretenimento, e que pode ser notado em vários outros filmes que falam da África: afirmações de que o continente africano “é assim mesmo”, naturalmente ruim, sendo a única maneira de superar suas desgraças a fuga dele.

Não é apresentada nenhuma perspectiva de melhora possível, e, de forma literal ou metafórica, em todos os filmes há personagens que buscam “escapar” da África. O título original de *Madagascar 2* é sintomático da existência do tropo da necessidade de fuga: *Escape 2 Africa* – em uma tradução grosseira, ‘escapando da África’. O “final feliz” de *Diamante de sangue* só é possível por que no último momento Solomon Vandy consegue ir para a Inglaterra com sua família, e depois se apresenta em um tribunal internacional para denunciar o que tem acontecido na África, enquanto o traficante Danny Archer recebe a punição pedagógica por seus crimes não conseguindo fugir, morrendo com a mão cheia de terra africana, terra vermelha cuja cor, em outro momento do filme, é atribuída ao sangue derramado nela. Uma das mais engenhosas ‘aplicações’ do tropo da necessidade de fuga da África é a de Nicholas Garrigan em *O último rei da Escócia*, mesclando eventos reais e fictícios. No plano fictício, Idi Amin descobre a traição de Nicholas e este tenta envenená-lo

bem no momento em que, no plano ‘histórico’, está acontecendo o episódio do sequestro do avião israelense por palestinos, conduzido ao aeroporto de Entebe, em Uganda, para ter Amin como mediador nas negociações. Entre a tortura de Nicholas e alguns avanços na diplomacia internacional, Amin decide libertar alguns reféns como gesto de boa vontade, e então, aproveitando-se de uma distração dos torturadores, o doutor Junju (David Oyelowo), médico pessoal de Amin anterior a Nicholas, consegue ajudá-lo a escapar entre os reféns com a promessa de “contar ao mundo” o que está acontecendo em Uganda. Junju é executado por isso. Nicholas escapa das garras da África “por um triz”, torturado e humilhado, na última sequência do filme.

Concluindo, posso dizer que o papel desses filmes não é necessariamente *criar* o saber que eles expõem e que nós aceitamos como correto, usual, sobre a África, embora também possam fazê-lo, em certa medida. O que eles fazem de forma mais contundente é reproduzir, reinterpretar e reforçar um conhecimento que já existe e está disperso em nossa cultura. Tais filmes são fontes históricas por excelência, testemunhos da sociedade que os produziu, uma vez que nenhuma produção cinematográfica, assim como nenhuma outra atividade humana, está isenta dos condicionamentos sociais e culturais da época em que foi produzido. É no campo desses condicionamentos culturais que pretendo adentrar agora.

CAPÍTULO 3: A INVENÇÃO DA ÁFRICA

Durante as longas e ociosas horas da viagem, o doutor ministrava verdadeiros cursos de geografia na sala dos oficiais. Estes rapazes empolgavam-se com as descobertas realizadas nos últimos quarenta anos na África. Relatou-lhes as explorações de Barth, de Burton, de Speke e de Grant. Descreveu-lhes aquela misteriosa região aberta por todos os lados às pesquisas da ciência. No norte, o jovem Duveyrier explorara o Saara e na sua volta a Paris trouxera consigo os chefes tuaregues. Por sugestão do governo francês, organizaram-se duas expedições, as quais, descendo do norte em direção ao oeste, cruzar-se-iam em Tombuctu. Ao sul, o incansável Livingstone avançava constantemente na direção do equador e, depois de março de 1861, subia, em companhia de Mackenzie, o rio Rovoonia. Sem dúvida, o século dezenove não terminaria sem que a África revelasse os segredos que vinha ocultando por seis mil anos.

Júlio Verne, em *Cinco semanas em um balão* (1862)

Era, porém, necessário, para nossa salvação, que deslumbrássemos e inteiramente nos apoderássemos daquelas almas ferozes e simples. E para isso, na África (como noutras partes) o mais pronto instrumento é o sobrenatural. Não hesitei, portanto (com vergonha o confesso), em me atribuir, a mim e os meus companheiros, uma origem divina! De resto, com o negro da África Central, que pela *primeira vez* vê o branco, e assiste a alguns dos *milagres* que o branco pode realizar com os pequenos recursos da sua pequena civilização, este procedimento é o mais seguro e o mais humano. O selvagem fica desde logo (pelo menos por algum tempo) contido dentro do respeito, absolutamente razoável e tratável; e assim, poupando ao negro as traições, os brancos poupam a si próprios as represálias.

Henry Rider Haggard, em *As minas do rei Salomão* (1885)

Bem, quando eu era pequeno, tinha paixão por mapas. Eu ficava horas olhando a América do Sul, ou a África, ou a Austrália, e abandonava-me às glórias da exploração. Naquela época, havia muitos espaços em branco no mundo, e, quando enxergava um que parecia particularmente convidativo no mapa (mas todos pareciam assim) colocava o dedo ali e dizia: ‘Quando crescer vou para lá’. (...) Havia um, no entanto – o maior, o mais branco, por assim dizer –, que me atraía especialmente. É verdade que, nessa época, já não era mais um espaço em branco. Tinha sido preenchido, desde minha adolescência, por rios, lagos e nomes. Cessara de ser um espaço em branco ou um delicioso mistério (...). Tornara-se um lugar tenebroso.

Joseph Conrad, em *O coração das trevas* (1902)

Moveu-se para a entrada do abrigo, em busca de Tarzan. Ele tinha-se afastado, mas desta vez Jane não teve medo porque sabia que havia de voltar. Na erva, à entrada do abrigo, viu a marca do corpo de Tarzan, no

lugar onde estivera estendido toda a noite, para velar por ela. O fato de o saber ali era o que lhe havia permitido dormir em tão profunda paz e segurança. Perto dele, quem poderia ter medo? Jane pensou se haveria no mundo algum outro homem junto do qual uma moça pudesse sentir-se tão segura no coração da selva africana. Nem mesmo os leões e as panteras a assustavam agora. (...) Compreendeu que se sentia completamente satisfeita, sentada ali, ao lado daquele gigante sorridente, a comer deliciosos frutos, naquele paraíso silvestre, nas profundezas da selva africana – que se sentia satisfeita e muito feliz. Não conseguia entender isto. A razão dizia-lhe que devia sentir-se torturada pela ansiedade, acabrunhada pelo medo, dilacerada por ideias sombrias. Mas, em vez disso, o seu coração parecia cantar, e ela sorria em face do sorriso do homem junto dela.

Edgar Rice Burroughs, em *Tarzan dos macacos* (1912)

A investigação histórica sobre a imagem da África nos filmes produzidos pela indústria cinematográfica hegemônica do século XXI não pode começar olhando para o século XXI. Essa imagem não se formou subitamente, nem existe em um vácuo informacional. Tal investigação precisa começar olhando para um período bem anterior, anterior inclusive ao surgimento de tal indústria. Precisa remeter à época em que se formou a imagem dos povos do mundo que é hoje aceita como natural. Os tipos de comportamento humano, organização político-social, vestuário, arquitetura e tudo o mais que tem a ver com a atuação do homem no mundo, hoje, têm como padrão os modelos que emanam dos assim chamados ‘países desenvolvidos’, que em termos simples compreendem a Europa ocidental e algumas de suas ex-colônias, que seguem o seu padrão de desenvolvimento econômico. Por isso, elementos corporais claros (pele, cabelos, olhos) são considerados o padrão de beleza; possuir conhecimento ou habilidade em determinadas manifestações artísticas oriundas do universo cultural europeu é considerado sinônimo de erudição; religiosidades ligadas ao cristianismo europeu são consideradas as ‘normais’; o modelo de gestão nacional chamado de democrático, organizado em Estados-Nação, é inclusive considerado digno de ser imposto por vias militares a povos que não se ‘adequem’ a ele; investir em uma carreira profissional que possibilite condições econômicas de manter um modo de vida consumista é considerado o ‘caminho certo’ a ser seguido pelas populações jovens na maior parte do mundo. Tais referenciais foram objeto de um longo processo de naturalização, que compreende no mínimo os últimos quatro séculos, até o atual estado de sedimentação e virtual ausência de um amplo questionamento. É a perspectiva eurocêntrica, já referida no capítulo anterior, “que vê a Europa como a origem única dos significados, como o centro de gravidade do mundo, como “realidade” ontológica em comparação com a sombra do resto do planeta” (SHOHAT e

STAM, 2006, p. 20). Qual a razão dessa imagem do mundo, que considera a Europa – de modo consciente ou não – inerentemente superior, ser hoje considerada natural?

O escritor britânico Neil Gaiman, em uma de suas mais conhecidas criações, o romance gráfico *Sandman*, descreve da seguinte maneira a atuação do Destino:

Percorra qualquer caminho no jardim de Destino, e você terá de escolher não uma, mas muitas vezes. As trilhas se bifurcam e se dividem. A cada passo que você dá nesse jardim, você faz uma escolha; e cada escolha determina rumos futuros. Contudo, ao final de toda uma vida caminhando, você poderia olhar pra trás e ver apenas um caminho (GAIMAN, 2011, p. 13).

Trazendo a lição da frase de Gaiman para o campo da história, o fato é que esta é entendida a partir do ponto em que se está nela. Sobre o assunto em pauta, olhando-se do ponto onde estamos para a história do mundo desde o fim do período que se convencionou (na Europa) chamar de Idade Média, a dominação europeia²⁸ aparenta ser um fato inevitável, em função do ‘atraso’ do resto do mundo. Parece que a história traçou um caminho reto e sem percalços no jardim do destino em direção a nós, adquirindo, nessa maneira de se interpretar, uma aura de inexorabilidade²⁹. O atual triunfo do projeto burguês eurocêntrico, de expansão capitalista global, faz com que os valores de um grupo específico de pessoas beneficiadas com essa expansão sejam alçados à categoria de “universais” e sua versão da história seja a história oficial. Mas essa percepção anacrônica do mundo pode e deve ser nuançada, e é nessas nuances que se encontram as respostas para muitas das questões contemporâneas, inclusive a que norteia esse estudo: a imagem da África nos filmes.

²⁸ Para fins de precisão no que diz respeito à nomenclatura adotada na dissertação, quero ressaltar o entendimento em que o termo ‘europeia’ é aqui empregado, tomando o pressuposto de Mary Louise Pratt: “‘europeia’, nesta acepção, se refere antes de tudo a uma rede de europeus alfabetizados do norte, principalmente homens dos níveis mais baixos da aristocracia e da média e alta burguesia” (PRATT, 1999, p. 78). Também utilizo o termo em algumas ocasiões como sinônimo de ‘eurocêntrica’, ou seja, fazendo referência à visão de mundo nascida na Europa mas que não se restringe apenas a europeus.

²⁹ Essa interpretação anacrônica perde de vista caminhos que poderiam ter sido tomados no ‘jardim de Destino’; um exemplo suficientemente forte é o caso chinês: no século XV o Império Chinês possuía condições técnicas e econômicas para ‘mundializar’ o planeta a seu gosto e mesmo ‘descobrir’ e conquistar a Europa, o que poderia ter acontecido caso não se tivesse voluntariamente desistido do projeto do imperador Yung Lo (século XV, dinastia Ming), que enviou 60 juncos (navios de grande porte que a tecnologia europeia à altura nem de longe possuía) com uma tripulação estimada em 30 mil homens, que exploraram o oceano Índico, a costa oriental da África e chegou a dobrar o Cabo da Boa Esperança no sentido contrário ao de Vasco da Gama, quase cem anos antes do navegador português (SERRANO & WALDMAN, 2007, p. 185). Immanuel Wallerstein analisa detidamente o caso chinês, inclusive elaborando algumas possíveis explicações para a retração voluntária da expansão chinesa (WALLERSTEIN, 1990, pp. 58-68).

IMPERIALISMO

O período essencial para o entendimento dessa questão é o Imperialismo, que compreende de modo geral as duas últimas décadas do século XIX e as quatro primeiras do século XX. Sentencia Hanna Arendt: “Poucas vezes o começo de um período histórico pôde ser datado com tanta precisão, e raramente os observadores contemporâneos tiveram tanta possibilidade de presenciar o seu fim definitivo, como no caso da era imperialista” (ARENDT, 1989, p. 147). A “era dos impérios”, como chamou Eric Hobsbawn, tem início na década de 1880 e dura até o final da Segunda Guerra Mundial, com algumas pequenas mudanças em tais marcos cronológicos dependendo do critério utilizado. A quantidade de eminentes intelectuais que dedicaram considerável esforço a teorizar e a analisar esse momento histórico, no decorrer do século XX, denuncia a sua importância seminal para a formação da sociedade contemporânea: John Hobson, Joseph Schumpeter, Lênin, Rosa Luxemburgo, Hanna Arendt, Harry Magdoff, Norman Angell, Rudolf Hilderferding, Nikolai Bukhárin, Paul Kennedy, Immanuel Wallerstein, Edward Said, estudaram esse período cada um a seu modo, sob as óticas da economia, política e cultura. Uma série de especialistas tem analisado as repercussões desse período no decorrer do século XX e no início do século XXI, tais como Kwame Nkrumah, Gabriel Kolko, Domenico Losurdo, Noam Chomsky, Jan Pianervese, Nialls Fergusson Aijaz Ahmad e Samir Amin. A importância desse período passou, segundo muitos desses autores, a ser negligenciada após os eventos catastróficos da Segunda Guerra Mundial, cobrindo com o pó do esquecimento o fato de que tais eventos estão diretamente ligados ao período imperialista.

Nos meios de comunicação se veem frequentes referências à palavra imperialismo, e talvez exatamente por esse motivo ela seja um termo um tanto controverso. Sem dúvida, carrega múltiplos significados. Afinal, o que é o Imperialismo? Ao falar em império, certamente vem à lembrança manifestações culturais que retratam movimentos históricos como o Império Romano, o Império de Alexandre Magno ou o Império de Gêngis Khan, e suas respectivas guerras de conquista. Ou então se pense nos impérios ultramarinos português e espanhol da era mercantilista. Porém, a acepção de Império que diz respeito a essas formações estatais é bastante diferente da que surgiu no final do século XIX, como assinala Marc Ferro:

Os imperialismos do final do século XIX e do século XX diferiam tanto do espírito de conquista ou de dominação das épocas passadas quanto da

expansão colonial dos séculos anteriores pela seguinte característica: estavam, mais que os outros, ligados ao capital financeiro, e a colonização ou conquista não eram as únicas expressões de sua existência. É claro que a colonização e a conquista territorial podem ser imperialistas; mas, no século XIX, e até a Primeira Guerra Mundial, o imperialismo dispõe de meios de ação que podem se acomodar com a independência política (FERRO, 1996, p. 34).

A palavra *imperialismo* “se impôs pela primeira vez na década de 1870, na Inglaterra vitoriana, sendo usada para designar a política de Disraeli, que objetivava robustecer a unidade dos Estados autônomos do império” (BOBBIO, 1986, p. 611). De fato, como assinala Raymond Williams, os termos *imperial* e *imperialist*, em inglês, eram usados desde o século XIV na acepção diretamente derivada do latim *imperium*, no sentido de “partidário de um imperador ou de uma forma imperial de governo”, enquanto que *Imperialism* se desenvolveu apenas na parte final do século XIX (WILLIAMS, 2007, p. 220). Eric Hobsbawm lança o que podemos chamar de uma luz definitiva sobre essa questão etimológica, chamando de inúteis as referências às antigas formas de império: “Os imperadores e os impérios eram antigos, mas o imperialismo era novíssimo. (...) Em suma, era um termo novo criado para descrever um fenômeno novo” (HOBSEBAWN, 2010, p. 103). Para referendar essa análise, podemos invocar um contemporâneo dessa novidade, o líder soviético Vladimir Ilitch Ulianov, Lênin. Ele inicia seu estudo sobre o Imperialismo, publicado em 1916, com as palavras:

Durante os últimos quinze ou vinte anos, sobretudo depois das guerras hispano-americana (1898) e anglo-boer (1899-1902), as publicações econômicas, bem como as políticas, do velho e do novo Mundo utilizam cada vez mais o conceito de “imperialismo” para caracterizar a época que atravessamos (LÊNIN, 1975, p. 21).

Que havia de novidade nesse fenômeno, afinal? Até o começo do século XIX, o padrão de vida dos cidadãos europeus não diferia em praticamente nada do que era usufruído por pessoas de qualquer outra parte do mundo, seja do ponto de vista da produção de riqueza, seja do ponto de vista cultural. Nesse século fatídico acentuou-se o processo que nos anos 1970 tornou a renda *per capita* dos habitantes dos países desenvolvidos sete vezes maior que a dos moradores do Terceiro Mundo (HOBSEBAWN, 2010, p. 34). Tal processo tivera início séculos antes, com o surgimento de uma classe social que não se adequava ao *status quo* europeu medieval.

Como baliza Jacques Le Goff em *A bolsa e a vida*, as origens do capitalismo e da burguesia europeia podem ser encontradas no surgimento da prática da usura no distante século XII (LE GOFF, 2004, p. 13). O grupo de pessoas que, nos séculos seguintes, empreendeu a tarefa de desafiar a autoridade eclesiástica, a fim de obter lucro em transações

econômicas, conseguiu ao longo do tempo um poder cada vez maior sobre os outros setores da sociedade europeia. Tomaram a dianteira no processo de formação das monarquias nacionais (século XIV), a fim de livrarem-se dos entraves impostos às suas atividades pela forma de organização política fragmentária, feudal. Patrocinaram um ‘renascimento’ cultural e uma ‘reforma’ religiosa a fim de obter legitimidade. Financiaram essas monarquias e as atividades expansionistas de seus impérios ultramarinos nos séculos XV e XVI, fiéis à sua política do lucro – com essa expansão, é inaugurado o que Immanuel Wallerstein chama de “economia-mundo moderna”, da qual se falará mais adiante. Foram protagonistas de várias revoluções que visaram acabar com as monarquias por eles mesmos financiadas, no momento em que imaginaram ter condições de assumir o controle político de seus países. Até que, em finais do século XVIII e no correr do XIX, a Revolução Industrial, que inaugura e “depois acentua a ruptura em relação a milênios de produções predominantemente agrícolas de sociedades predominantemente rurais” (BEAUD, 2004, p. 140), proporciona uma riqueza até então desconhecida pela burguesia europeia, – riqueza que faz dela uma nova classe dirigente, proporcionando definitivamente a sua emancipação política, considerada por Hanna Arendt condição *sine qua non* para o surgimento do fenômeno novo apontado por Hobsbawm, o Imperialismo. Nas palavras de M. Ferro, “a diferença fundamental entre a expansão colonial dos séculos XVI-XVII e o imperialismo que se segue é que a Revolução Industrial dá a este meios de ação que transformam de cabo a cabo a relação entre metrópoles e colônias” (FERRO, 1996, p. 36).

O primeiro grande estudo desse fenômeno, intitulado *Imperialism: a Study*³⁰, foi publicado pelo inglês John Atkins Hobson no ano de 1902, iniciando o debate que perdura até nossos dias sobre o tema. Todos os estudos posteriores tomam esse trabalho de Hobson como referencial. De modo sucinto, o que esse economista social-liberal faz é uma análise dos problemas socioeconômicos da Grã-Bretanha, apontando o ‘excesso’ de capital dos empresários (acúmulo proporcionado pela industrialização) combinado aos baixos salários dos trabalhadores, que se traduzia obviamente num escasso poder de consumo, na principal razão para que esses empresários se interessassem em fazer investimentos no exterior. Assim, surge o que na concepção de Hobson é o âmago do Imperialismo: “a força motriz do imperialismo “moderno” repousava na progressiva necessidade de algumas economias exportarem capitais de forma segura” (MARIUTTI, 2009, p. 169). Lênin corrobora essa percepção, e a coloca também como marca distintiva do Imperialismo, diferenciando-o do

³⁰ Desconheço qualquer tradução deste importante trabalho para o idioma de Camões.

Mercantilismo em voga até então: “O que caracterizava o velho capitalismo, no qual dominava a livre-concorrência, era a exportação de *mercadorias*. O que caracteriza o capitalismo moderno, no qual impera o monopólio, é a exportação de *capitais*” (LÊNIN, 1975, p. 78).

A concordância entre Hobson e Lênin só vai até a questão da exportação de capitais (entendida como a característica central do ‘Imperialismo moderno’), pois ambos avaliam que, para os investidores, esse deslocamento era vantajoso tanto pela rentabilidade das novas regiões quanto pela manutenção das taxas de juros internas, proporcionada pelo escoamento desse capital ‘excessivo’. Para Hobson, isso é um desvirtuamento da democracia liberal e do objetivo do mercado livre, pois esse excesso de capital deveria, através de uma distribuição de renda mais justa, elevar o nível de vida da população em geral. Lênin pondera que a análise de Hobson do fenômeno imperialista é acurada, mas a conclusão a que chega é errônea: para o estudioso inglês, “o impulso capitalista não tem nenhum vínculo orgânico com o capitalismo, pois ele deriva fundamentalmente de *interesses econômicos particulares* de um setor capitalista razoavelmente bem delimitado – o setor financeiro” (MARIUTTI, 2009, p. 169). Hobson escreve em um trabalho anterior ao citado, intitulado *A evolução do capitalismo moderno*, que “foi esse uso ilícito e desleal da política externa por interesses empresariais privados que transformou o internacionalismo econômico que ele demonstrou ser” (HOBSON, 1996, p. 313), pois, ainda segundo Hobson,

são facilmente perceptíveis, sob a capa das injustiças raciais, nacionais e sentimentais, que vêm-se delineando no primeiro plano do palco da História como causas de guerra, as lutas dos grupos comerciais, manufatureiros e financeiros, que usam a “política externa” de seus respectivos governos para estender seus interesses privados de lucro (HOBSON, 1996, p. 312).

De modo que a avaliação de Hobson é negativa e crítica em relação ao Imperialismo, considerando-o, além de excessivamente custoso e pouco lucrativo, o causador das guerras em que os países europeus estavam engajados por toda parte, por partir do princípio de que este fenômeno não se deve a um impulso intrinsecamente capitalista³¹. Para Lênin, contrariamente, o Imperialismo é nada mais que uma *fase* do capitalismo, sendo portanto capitalista em sua essência:

³¹ J. Schumpeter é outro autor, para citar apenas mais um, que concorda com essa percepção do Imperialismo. Para ele, “o imperialismo moderno não é parte constitutiva do capitalismo, mas sim fruto de sobrevivências pré-capitalistas, que o capitalismo ainda não conseguiu eliminar” (MARIUTTI, 2009, p. 181). Para os objetivos da dissertação, não interessa um inventário de todos os autores que analisaram o fenômeno imperialista, mas apenas daqueles cujas interpretações são essenciais para a compreensão do debate acerca do tema. Para um aprofundamento na temática do Imperialismo e nas suas diversas correntes interpretativas políticas e econômicas, consultar o verbete *Imperialismo* em BOBBIO, 1986, p. 611; SILVA, 2010, p. 218; e WILLIAMS, 2007, p. 219.

Enquanto o capitalismo for capitalismo, o excedente do capital não se consagra à elevação do nível de vida das massas do país, pois isto significa a diminuição dos lucros dos capitalistas, mas ao fomento desses lucros através da exportação de capitais para o estrangeiro, para os países atrasados. Nestes países atrasados o lucro é em geral elevado, pois os capitais são escassos, o preço da terra e os salários relativamente baixos e as matérias-primas baratas (LÊNIN, 1975, p. 79).

O Imperialismo, a partir do viés exposto por Lênin, é entendido como uma expressão do capitalismo monopolista originado no século XIX. Essa forma de dominação é peculiar e distinta de outros modelos imperiais anteriores, e no capítulo intitulado precisamente *O lugar do imperialismo na história*, Lênin enuncia as características básicas do capitalismo monopolista, resumidas por Eduardo Barros Mariutti do seguinte modo:

(...) forte tendência à centralização da produção em *trustes* e em cartéis, que dão origem a grandes monopólios, que passam a exercer um papel decisivo na vida econômica (...) fusão do capital bancário e do capital industrial gera uma poderosa oligarquia financeira (...) a exportação de capitais adquire uma importância decisiva (...) as grandes potências capitalistas dividem o mundo entre si, ocupando territórios e criando esferas de influência (...) da efetivação da divisão territorial do planeta, desdobra-se uma intensa luta entre as grandes potências para redividir o mundo (a *luta intercapitalista*) (MARIUTTI, 2009, p. 184,185).

Os dois últimos aspectos são de especial interesse para o presente estudo, pois são esses elementos constitutivos do Imperialismo que dirão respeito especificamente ao continente africano e à imagem fabricada para ele pela intelectualidade europeia. Alcançar o objetivo central do Imperialismo – a exportação lucrativa de capitais ‘excessivos’ – demandava encontrar outros lugares onde investir esses capitais, ou seja, demandava expansão territorial.

Já na segunda metade do século XX, isto é, já tendo visto o decurso dos acontecimentos, Hanna Arendt pôde analisar o fenômeno imperialista valendo-se das proposições de Lênin, Hobson e outros autores que a precederam, indo além delas. Para a filósofa política, o Imperialismo constitui de fato uma fase na história do capitalismo, mas diferente de Lênin, afirma que “o imperialismo deve ser considerado o primeiro estágio do domínio político da burguesia e não o último estágio do capitalismo” (ARENDT, 1989, p. 168). Ela também afirma que “a exportação de dinheiro e o investimento no exterior não constituem, por si, o imperialismo e não levam necessariamente à expansão como mecanismo político” (ARENDT, 1989, p. 179). Havia outros interesses em jogo, em especial, na concepção de H. Arendt, o outro principal subproduto da produção capitalista (além do capital ‘excessivo’), potencialmente muito mais perigoso para a classe dirigente: o “lixo humano”, a parcela da população tornada permanentemente ociosa, aqueles que foram dados de comer às

ovelhas, no dizer de Thomas Morus, as multidões expulsas dos campos e empurradas para uma vida de miséria nos centros urbanos. Nas palavras de H. Arendt, “o fato novo da era imperialista foi que essas duas forças supérfluas – o capital supérfluo e a mão-de-obra supérflua – unirem-se e, juntos, abandonaram seus países” (ARENDT, 1989, p. 180). O Imperialismo pode ser considerado uma transposição do princípio que orienta e confere sentido ao capitalismo (acumulação incessante de capitais, acumular por acumular) para a posse de territórios. “A expansão como objetivo permanente e supremo da política é a ideia central do imperialismo. Não implica a pilhagem temporária nem a assimilação duradoura, características da conquista” (ARENDT, 1989, p. 155). O Imperialismo marca, na concepção de H. Arendt, a emancipação política definitiva da burguesia europeia.

Outro entendimento do Imperialismo, que agrega elementos de algumas dessas interpretações mas se opõe a seu entendimento geral, é o proposto pelo intelectual egípcio Samir Amin, tese que será utilizada adiante nesta dissertação. Indo além de Lênin e Arendt, Amin afirma que o Imperialismo não constituiu uma simples fase do capitalismo, seja a fase final, como propôs Lênin, ou a fase que marca a ascensão da burguesia, como propôs Arendt. Para Amin, “a expansão global do capitalismo foi imperialista em todas as etapas de sua história e assim permanece por todo o futuro vislumbrável (enquanto o sistema permanecer essencialmente fundado sobre a lógica do capitalismo)”, chamando o imperialismo simplesmente de “estágio permanente do capitalismo” (AMIN, 2005, p. 6). No capítulo final essa teorização será revista; por hora, a partir da discussão feita por H. Arendt na segunda parte de sua obra *Origens do Totalitarismo*, a que nomeou não por acaso de *Imperialismo*, podem ser feitas algumas considerações que condensam o prisma a partir do qual se enxerga o fenômeno imperialista no presente estudo. Primeiro, é importante notar o quanto, segundo a autora, é estreito o vínculo entre o Totalitarismo e o Imperialismo. Ter isso em mente é de suma importância, pois, como lembrou Marc Ferro, “aqueles que estudam os regimes totalitários parecem ter lido Hanna Arendt com um só olho. Assim, não se aperceberam de que, ao nazismo e ao comunismo, ela havia associado o imperialismo colonial” (FERRO, 2004, p. 10). Nas palavras da autora,

sua [do Imperialismo] estreiteza ideológica e miopia política conduziram ao desastre do totalitarismo, cujos horrores sem precedentes anularam a gravidade dos eventos ominosos e a mentalidade ainda mais ominosa do período precedente. Assim, os estudiosos do período totalitário têm-se concentrado quase exclusivamente na Alemanha de Hitler e na Rússia de Stálin, esquecendo os seus predecessores menos nocivos, enquanto o domínio imperialista, a não ser para fins de insulto, parece semi-esquecido, o que é deplorável, principalmente porque é mais do que óbvia a sua

relevância para todos os acontecimentos contemporâneos (ARENDT, 1989, p. 147).

A análise de H. Arendt corrobora os dizeres de Aimé Césaire, o poeta martiniquense engajado na luta anticolonial, que foi um dos ideólogos da *negritude* (movimento político e literário em que escritores negros de língua francesa buscavam divulgar ideias de valorização da cultura negra), em seu *Dicours sur Le colonialisme* (1955):

O que o cristianíssimo burguês não perdoa a Hitler não é o crime em si, o crime contra o homem, não é a humilhação do homem em si, é o crime contra o homem branco [...], é ter aplicado à Europa procedimentos colonialistas que, até então, só se destinavam aos árabes, aos cules da Índia e aos negros da África (Apud FERRO, 1996, p. 14).

Sim, o campo de extermínio não é criado no Holocausto nazista, mas o precede. Em fins do século XIX e começo do século XX, os europeus ‘inventaram’, no processo de conquista de territórios africanos, a instituição que ficou mundialmente conhecida, a partir do contexto da Segunda Guerra Mundial, como campo de concentração. Para citar apenas um exemplo contundente, podemos lembrar o ocorrido entre 1904 e 1907 na atual Namíbia, então África do Sudoeste. Pouquíssima atenção internacional foi (e é) dedicada ao fato de os invasores alemães terem exterminado mais de 80% do povo herero em campos de concentração, tendo em vista a resistência destes à conquista (muito embora o advento dos campos seja comumente atribuído aos ingleses no correr da segunda guerra anglo-bôer) (ADU BOAHEN, 2010, p. 247). Cabe ressaltar que foram realizadas macabras “experiências” raciais na ocasião, depois levadas para território europeu, por ninguém menos que Eugen Fisher, médico e antropólogo alemão. Esse teórico da eugenia posteriormente se tornou reitor da Universidade de Berlim sob o governo hitlerista, seriamente comprometido com a política nazista genocida e de esterilização, e foi professor de um dos maiores criminosos de guerra da história, Joseph Mengele (SERRANO & WALDMAN, 2007, p. 223,224). Ou seja, a “tentação fascista”, nas palavras de Albert Memmi, é latente no empreendimento imperialista: “Que é o fascismo senão um regime de opressão em proveito de alguns? Ora, a máquina administrativa e política da colônia não tem outros fins. (...) Não há dúvida alguma, para quem o viveu, que o colonialismo é uma variedade do fascismo” (MEMMI, 1977, p. 64).

Tendo essas considerações em mente, a concepção de Imperialismo adotada nesta dissertação é de que o momento da história, especificamente datado, a que se chama desse modo, foi uma experiência histórica colocada em prática pelas classes economicamente dirigentes do continente europeu. Uma fase do capitalismo, na definição de Lênin, mas não a última, como Arendt arrazoou. Foi uma tentativa de alcançar com as ferramentas da política

um objetivo eminentemente econômico, numa terrível releitura prática da frase de Clausewitz sobre a guerra ser a política por outros meios³². Experiência desastrada e desastrosa. Desastrada, pois o próprio Cecil Rhodes, o ‘empreendedor’ inglês que personifica o Imperialismo, ao afirmar que sentia tristeza por não poder anexar também planetas, previa a inviabilidade do empreendimento, já que a limitação geográfica da terra tornava impossível o seu objetivo último, a acumulação infinita de capitais e territórios, e inevitavelmente conduziria a um confronto entre as potências imperialistas. Desastrosa, pois deu ensejo às maiores atrocidades de todos os tempos: as duas guerras mundiais, os totalitarismos, os extermínios em massa. Então, como (quase) toda experiência malsucedida, foi abandonado pelos idos da metade do século XX. Porém, observando com os olhos da longa e média duração que Fernand Braudel ajudou-nos, historiadores, a desenvolver (BRAUDEL, 2004, p. 48; 1978, p. 44), é facilmente perceptível que o projeto de dominação econômica do mundo empreendido sob diversas máscaras pela burguesia euro-estadunidense não teve fim. A maior parte das multinacionais que dominam o mercado mundial hoje tem sua origem nos trustes do final do século XIX. Apenas aquela estratégia específica foi descartada, pois “a motivação do lucro, cuja importância para a política imperialista foi frequentemente exagerada, mesmo no passado, agora [década de 1950] desapareceu, e somente os países muito ricos e muito poderosos podem suportar as enormes perdas que o imperialismo acarreta” (ARENDT, 1989, p. 150).

Sobre o modo contemporâneo de dominação econômica e política, muitas vezes também chamado de Imperialismo, se falará com mais cuidado adiante nesta dissertação. Por hora, cabe lembrar que a estratégia de dominação atualmente em voga, resultado de séculos de ‘refinamento’, pode ser considerada a mais bem sucedida de todas as experimentadas até o momento (mesmo levando-se em conta as crises econômicas globais recentes que a põe em risco): além de ser tão onipresente a ponto de se tornar invisível, reduziu de maneira impressionante os custos, uma vez que aboliu as guerras entre as potências e mantém um controle mais ou menos rígido sobre as intervenções feitas em antigas possessões coloniais.

³² Carl von Clausewitz foi um militar prussiano que, na primeira metade do século XIX, escreveu um tratado considerado clássico sobre guerra. A citação a que fiz referência no texto é por vezes utilizada fora de contexto, aqui a reproduzo completa em seu contexto original: "Sabe-se evidentemente que só as relações políticas entre governos e nações engendram a guerra; mas imagina-se geralmente que essas relações cessam com a guerra e que uma situação totalmente diferente, submetida as suas próprias leis e só a elas se estabelece nesse momento. Nós afirmamos, pelo contrário: *a guerra nada mais é senão a continuação das relações políticas*, com o complemento de outros meios, para afirmar ao mesmo tempo que a guerra em si não faz cessar essas relações políticas, que ela não as transforma em qualquer coisa de inteiramente diferente, mas que estas continuam a existir na sua essência, quaisquer que sejam os meios de que elas se servem, e que os principais filamentos que correm através dos acontecimentos de guerra e aos quais elas se ligam não são mais que contornos duma política que se prossegue através da guerra até a paz" (CLAUSEWITZ, 1979, p. 737. Grifo meu).

Há todo um sistema de argumentos culturais que sustentam essa organização/configuração atual do mundo. Aqui o objetivo é analisar uma pequena parte de um desses grandes mantenedores ideológicos do *status quo* – a indústria cinematográfica hegemônica – a respeito de apenas uma das muitas regiões dominadas do globo – a África. Mas antes de adentrar nessa análise, cabe considerar os desdobramentos do Imperialismo no que diz respeito à África: sua dominação física e simbólica nos últimos anos do século XIX.

COMO SE INVENTA UM CONTINENTE (OU: A ‘PARTILHA DA ÁFRICA’ REALMENTE ACONTECEU?)

A pergunta acima provavelmente soa estranha, tendo em vista que a Partilha da África é um evento histórico aparentemente incontestável. A expressão, associada quase sempre à Conferência de Berlim, é assaz comum em livros que abordam a temática do Imperialismo, onde abundam dados estatísticos sobre a rapidez e extensão da ocupação da África no último terço do século XIX. Em livros didáticos são recorrentes exposições resumidas da ‘Partilha’, que deixam implícita uma suposta inferioridade dos africanos, teoricamente facilmente subjugados pelos europeus. Alguns rápidos exemplos:

[Sobre a Conferência de Berlim]: Era o que faltava para o continente ser inteiramente retalhado entre seus pretendentes. Em menos de duas décadas, quase todo o território africano havia sido dividido arbitrariamente em colônias sob controle europeu. Muitas fronteiras foram criadas por meio de acordos diplomáticos entre as metrópoles, sem levar em consideração as divisões étnicas e culturais dos povos que ali viviam (SERIACOPI, Gislane Campos Azevedo. SERIACOPI, Reinaldo. *História*: volume único. São Paulo: Ática, 2005. p. 336).

[Sobre a Partilha da África]: Mais de 90% do território africano foi dominado por nações europeias entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX. A divisão do território africano (...) resultou em um processo iniciado no século XIX. Na Conferência de Berlim, que aconteceu de novembro de 1884 a fevereiro de 1885, reunindo representantes dos Estados Unidos, da Rússia e de outros 14 países europeus, foram definidos os critérios para a conquista dos territórios da África que ainda eram livres (COTRIM, Gilberto. *História global*. Volume único. São Paulo: Saraiva, 2005. p. 332).

Os dois exemplos são de livros didáticos brasileiros direcionados ao Ensino Médio, e resumem a interpretação do tema que predomina na historiografia hegemônica, como demonstra um dos estudos acadêmicos mais respeitados e consultados no Brasil sobre o assunto: o livro *Dividir para dominar: A Partilha da África, 1880-1914*, do historiador Henk L. Wesseling. A postura assumida pelo autor é marcadamente eurocêntrica, afirmando logo de início que em seu livro a África “aparece sobretudo como um objeto de interesse dos europeus” e que, embora o papel dos africanos não tenha sido puramente passivo, entre 1905 e 1940 “a história da África foi obviamente feita mais pelos europeus do que pelos africanos. Por isso é que as decisões e opiniões dos europeus ocupam um lugar central neste livro” (WESSELING, 2008, p. 12). De modo que, sendo fiel a essa sua interpretação, afirma que o propósito de seu livro é descrever a história da Partilha da África, história que segundo o autor

foi tão breve quanto espetacular. Quando a partilha começou, por volta de 1880, a expansão europeia em outras partes do mundo já se desenvolvia há séculos (...). Os europeus adotaram o processo de repartir o continente a uma velocidade estonteante. Vinte anos depois, a partilha estava quase terminada. O que restou não passava de um pós-escrito. Quase toda a África, mas de 17 milhões de quilômetros quadrados, fora colocada sob o domínio europeu. (...) Próximo ao final do século, os europeus governavam virtualmente o continente inteiro, uma área equivalente a cerca de 10 vezes o da Índia (WESSELING, 2008, p. 13).

Definição basicamente igual à que consta nos livros didáticos. *A partilha da África negra*, de Henri Brunschwig (BRUNSCHWIG, 2006), outro livro tomado como referência sobre a temática, comparte desse mesmo modo de entender e interpretar o fenômeno, a partir de um prisma eminentemente eurocêntrico. Em determinada altura de sua descrição da ‘Partilha’, Brunschwig afirma que

a evolução da humanidade é comandada não pela força bruta – os bárbaros amiúde adotam a cultura dos vencidos – mas pela técnica mais avançada. Os povos dependentes continuam a sê-lo até o dia em que se apropriam dessas técnicas e contribuem para o seu progresso. Eles se tornam então capazes de invenção, e cada invenção cava o túmulo de uma tradição (BRUNSCHWIG, 2006, p. 60).

Sem almejar criar polêmica, pode ser dito que mesmo historiadores africanos renomados, como Joseph Ki-Zerbo, compartilham até certo ponto de tais interpretações de raiz eurocêntrica, ao afirmar, por exemplo, que, em função da Revolução Industrial, as necessidades da Europa eram radicalmente novas e que portanto “a idade mecânica impunha à África um novo papel a desempenhar no desenvolvimento europeu”, daí a ‘Partilha’ (KI-ZERBO, 2002, p. 68). Digo isso com o mesmo respeito que demonstra Alfredo Bosi ao propor uma “prudente retificação semântica” de alguns termos e expressões utilizadas pelos mestres Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda na descrição do contato entre europeus e ameríndios, colonizadores e colonizados, tais como “assimilação”, “processo de feliz aclimação” ou “solidariedade cultural”. Segundo Bosi, “o uso desse vocabulário poderá levar o leitor menos avisado a supor que os povos em interação se tornaram *símbolos* e *solidários* no seu cotidiano”, e conduzir também a uma sutil sublimação que “relativiza o contexto de agressão” em que se deu esse contato, onde o colonizador sempre recorreu à força para tirar bom proveito para si dos usos e costumes de africanos e ameríndios (BOSI, 1992, pp. 27-29). É possível que esta dissertação incorra, ela mesma, no uso vicioso de linguagem com carga semântica eurocêntrica, mas há esforço consciente a fim de evitá-la, e principalmente um forte questionamento a este modo acima citado de interpretar de se interpretar a chamada ‘Partilha da África’. Seguramente este não é o primeiro estudo a não aceitar essa maneira de interpretar tal fenômeno, que atribui ao continente africano “um papel de mero apêndice da história da

civilização ocidental” (HERNANDEZ, 2005, p. 83). Antes de discorrer sobre a dita partilha, a fim de averiguar a maneira como esta foi colocada em prática simbólica e concretamente, convém tentar entender em que contexto essa interpretação do fenômeno ‘Partilha da África’ se encaixa: a consolidação da racionalidade europeia.

A ascensão da burguesia ao poder político e econômico na Europa no decorrer dos últimos séculos, afirmada anteriormente, tem um desdobramento importantíssimo, que corre o risco de às vezes ser entendido como se fosse um evento independente: o surgimento da ciência ‘moderna’. Boaventura de Sousa Santos não deixa dúvidas: “O modelo de racionalidade que preside à ciência moderna constituiu-se a partir da revolução científica do século XVI e foi desenvolvido nos séculos seguintes basicamente no domínio das ciências naturais” (SANTOS, 2010, p. 20,21). Isto é, o desenvolvimento da ciência e da racionalidade europeias (denominadas ‘modernas’) ocorre, não por obra do acaso, simultaneamente ao processo que tornou a burguesia a classe dirigente do continente europeu. Assim como a burguesia enfrentou obstáculos sociais e políticos para se firmar, a ciência moderna também teve que lidar com uma série de ‘obstáculos epistemológicos’, na expressão de Gaston Bachelard utilizada por Paolo Rossi (ROSSI, 2001, p. 29). Esses obstáculos são definidos como todas aquelas “convicções (deduzidas tanto do saber comum como também do saber científico) que tendem a impedir toda ruptura ou descontinuidade no crescimento do saber científico, e, por conseguinte, constituem obstáculos poderosíssimos para a afirmação de novas verdades” (ROSSI, 2001, p. 29), e não eram de caráter meramente intelectual, mas podiam ter, e tinham, repercussão mesmo na integridade física dos que militavam pela inovação – que o digam Galileu e Giordano Bruno. Poder-se-ia dedicar um capítulo inteiro (ou uma biblioteca inteira) à relação entre os fenômenos da ascensão política da burguesia e a ascensão da ciência moderna, mas aqui só será referido o indispensável no que toca ao nosso problema, a fim de evitar o risco de um distanciamento do objeto de atenção: a imagem da África. As teorizações do sociólogo e historiador Immanuel Wallerstein sobre o tema serão o fio condutor do percurso nesse sentido seguido pela dissertação, sendo adequado apresentar sucintamente o que vem a ser o conceito de economia-mundo defendido por esse intelectual, relativamente ainda pouco lido na academia brasileira. Autor de uma influente obra publicada originalmente em três volumes, entre 1974 e 1989, intitulada *The Modern World-System*³³, Wallerstein é considerado uma das maiores autoridades contemporâneas sobre

³³ Na tradução portuguesa: *O sistema mundial moderno*, em três volumes (WALLERSTEIN, 1990).

macroeconomia mundial. A publicação do primeiro volume de *The Modern World-System*, em verdade, “demarca o surgimento de uma nova modalidade de reflexão, com uma problemática razoavelmente bem definida e um campo conceitual próprio” (MARIUTTI, 2009, p. 35). Wallerstein define sistema-mundo como

um sistema social que possui limites (potencialmente variáveis), estruturas, regras de legitimação e um certo grau de coerência. É dinâmico, pois os grupos que existem em seu interior estão constantemente envolvidos em uma luta para modelar o sistema em seu proveito. Sinteticamente: o que caracteriza um sistema-mundo é o fato da sua dinâmica ser, em grande medida, interna (autocontida). (...) *Uma economia-mundo é um sistema-mundo que não é englobado por nenhuma entidade política unitária.* (MARIUTTI, 2009, p. 45,46. Grifo meu).

De modo que, ao longo da história, existiram diversas economias-mundo (persa, romana, chinesa etc.), cujo desfecho sempre foi ou a desintegração ou a transformação em império-mundo (quando uma economia-mundo desenvolve uma estrutura política que a engloba, ou é englobada por uma força política em expansão). Esse conceito começa a interessar ao objeto de pesquisa desta dissertação no seguinte ponto:

Há de fato um sistema-mundo moderno diferente de todos os anteriores. Trata-se de uma economia-mundo capitalista que nasceu no longo século XVI, na Europa e na América. E, assim que conseguiu se consolidar, seguiu sua lógica interna e sua necessidade estrutural de se expandir geograficamente. Desenvolveu competência militar e tecnológica para conseguir isso e, portanto, incorporou uma após outra todas as partes do mundo até abarcar o globo inteiro em certo momento do século XIX (WALLERSTEIN, 2007, p. 82).

O principal elemento que distingue a economia-mundo capitalista de qualquer outra economia-mundo anterior, apontado por Wallerstein como o ‘segredo de sua força’, é que ela “não se desintegrou, não formou uma entidade política unitária e não foi conquistada por nenhum império-mundo” (MARIUTTI, 2009, p. 46). Como já dito anteriormente, o princípio que orienta e confere sentido à economia-mundo capitalista, o núcleo de onde emanam todos os seus significados, é o acúmulo incessante de capitais. Todos os outros aspectos integrantes dessa economia-mundo são elaborados em relação a esse princípio, mesmo que não em uma relação de causalidade estrita, mas estando intimamente relacionados. Incluem-se nessa categoria a ciência e a racionalidade modernas, como Wallerstein aponta ao afirmar que “as estruturas de saber não estão divorciadas do funcionamento básico do sistema-mundo moderno” (WALLERSTEIN, 2007, p. 94). Eduardo Barros Mariutti faz uma síntese do pensamento de Immanuel Wallerstein que condensa essa problemática (no que diz respeito à formação das ciências sociais, período posterior e que tem como base o estabelecimento das ciências naturais com Galileu, Newton, Bacon e Copérnico, que por sua vez também mantêm

o mesmo vínculo com a economia-mundo capitalista), poupando aqui uma tergiversação a respeito. Suas palavras:

Há uma forte correlação entre a formação do sistema mundial capitalista e o estabelecimento da ciência “moderna”. (...) Há uma conexão entre a consolidação de uma economia-mundo baseada no modo de produção capitalista no “Ocidente” em expansão ($\pm 1640-1815$) e a constituição das *ciências sociais* ($\pm 1850-1914$ [45?]), isto é, a formação de um domínio específico do conhecimento, dividido em disciplinas supostamente autônomas (antropologia, ciência política, economia, geografia, história e sociologia) e, também, a criação de um aparato institucional capaz de preservar e fomentar a especialização do conhecimento. Isto ocorre em conjunto com a conversão da economia-mundo europeia em um empreendimento realmente global (1815-1917), que reforça a divisão do conhecimento estabelecida no núcleo do sistema e a impõe sobre praticamente todo o planeta (MARIUTTI, 2009, p. 38).

Na concepção de Wallerstein, essas estruturas de saber “são elemento essencial do funcionamento e da legitimação das estruturas políticas, econômicas e sociais do sistema. As estruturas do saber desenvolveram-se historicamente em formas úteis à manutenção do nosso sistema-mundo vigente” (WALLERSTEIN, 2007, p. 94). O ponto chave que desejo abordar, a fim de reconduzir o estudo para a imagem do continente africano, são os meios de *legitimação* da economia-mundo capitalista, pois “a realidade do poder no sistema-mundo moderno configurou, nos últimos quinhentos anos, uma série de ideias legitimadoras que tornaram possível, aos que têm poder, mantê-lo” (WALLERSTEIN, 2007, p. 109). A eficiência extrema com que esse sistema funciona há pelo menos quatro séculos, tendo sido capaz de “obter uma expansão extraordinária de tecnologia e riqueza”, principalmente levando em conta que “só foi capaz disso à custa de uma polarização cada vez maior do sistema-mundo entre os 20% superiores e os 80% inferiores” (WALLERSTEIN, 2007, p. 89), é talvez o mais contundente indicativo da força que possuem os argumentos legitimadores que o sustentam. Quais são esses argumentos?

No capítulo anterior desta dissertação já foram feitas referências às maneiras como tais argumentos se apresentam, quando da discussão sobre os modos estereotipados de representação do Outro. Adentremos agora especificamente na maneira como o sistema-mundo capitalista, através das estruturas de saber que desenvolveu, representa a todo o Outro, ou seja, todo o não-europeu, e como essa representação busca legitimar a dominação desse Outro. Em primeiro lugar, é preciso lembrar que a institucionalização e a própria criação desse sistema-mundo não seria possível sem o recurso à violência. Ela é a primeira legitimadora do poder. Como afirmou Henry David Thoreau, o ativista político estadunidense que, em meados do século XIX desenvolveu a noção de desobediência civil,

referindo-se ao sistema democrático de poder, “o motivo prático pelo qual se admite o governo da maioria e sua continuidade não é sua maior tendência a emitir bons juízos (...), mas sim porque esta maioria é fisicamente mais forte” (THOUREAU, 2001, p. 15). Se isso é verdade para a manutenção do poder ‘da maioria’, como supostamente ocorre em um sistema democrático (suposição contestada por Thoreau), quanto mais em um sistema-mundo onde o poder é exercido por uma diminuta minoria. O uso da força foi necessário a cada degrau que a burguesia subia na pirâmide social europeia, e indispensável quando da expansão de sua influência para fora dos limites do seu continente de origem. O controle de grandes populações, as ‘revoluções’ sob medida para que houvesse mudanças políticas mas não sociais, a repressão tanto das forças reacionárias do *ancien régime* quanto das forças de vanguarda populares, todos esses fatores tornaram imprescindível para a burguesia a formação de um braço armado que tornasse a violência extrema um recurso utilizável assim que se fizesse necessário. Porém, Wallerstein lembra-nos que, historicamente, “uma força superior, mesmo que avassaladora, nunca foi suficiente para criar uma dominação duradoura” (WALLERSTEIN, 2007, p. 110). Se não fosse assim, a superioridade bélica da legião romana frente a praticamente qualquer outro exército de sua época teria eliminado a possibilidade de declínio do domínio dos césares sobre a terra, por exemplo. Por tal razão, Wallerstein afirma que

os poderosos sempre precisaram conquistar algum grau de legitimidade para as vantagens e privilégios que acompanham sua dominação. Precisaram obter essa legitimação, em primeiro lugar, entre seus quadros, que eram como correias de transmissão humanas essenciais ao poder e sem os quais não poderiam impor-se ao grupo maior formado pelos dominados. Mas também precisavam de certa legitimação perante aqueles que eram dominados e isso foi muita mais difícil do que obter a anuência de seus próprios quadros, que afinal eram diretamente recompensados por desempenhar o papel que lhes cabia (WALLERSTEIN, 2007, p. 110).

Para Edward Said, “o principal componente da cultura europeia é precisamente o que tornou hegemônica essa cultura, dentro e fora da Europa: a *ideia de uma identidade europeia superior a todos os povos e culturas não europeus*” (SAID, 2007, p. 34. Grifo meu). Basicamente, as várias doutrinas que foram desenvolvidas para justificar a expansão do sistema-mundo moderno – expansão que na maior parte dos casos se traduziu em ‘conquistas militares, exploração econômica e injustiças em massa’ – buscaram legitimar essa expansão a partir da suposta existência de um bem maior (supostamente universal) que, apesar das “inconveniências”, é hipoteticamente disseminado pelos europeus onde quer que a bússola do lucro conduza-os. Ou seja, em todas as doutrinas adotadas ao longo do tempo, é tomado como pressuposto o fato de que os dominadores são intrinsecamente superiores às demais

populações do mundo, pois possuem alguma coisa “boa” que os outros não possuem, e então cabe a esses dominadores a responsabilidade de distribuir esse “bem” mundo afora. A natureza de tal “bem” variou pelos séculos: no primeiro momento da expansão, a partir do século XVI tratava-se da ‘lei natural’ e do cristianismo, que objetivava ‘salvar’ as almas e os corpos dos ameríndios. Quando da consolidação da dominação mundial, no século XIX, esse “bem” passou a ser resumido na ideia de missão civilizadora, que, nas palavras de Edward Said, “tem como pressuposto a ideia de que algumas raças e culturas têm um objetivo mais elevado na vida do que outras” (SAID, 2003, p. 321), o que daria ao mais poderoso o *status* de mais ‘civilizado’ e confere à colonização traços de nobreza, popularizada na expressão ‘fardo do homem branco’³⁴, isso com base em teorias pseudocientíficas. No próximo capítulo veremos em que esse “bem” foi convertido no final do século XX e começo do século XXI.

As práticas concretas correspondentes ao “altruísmo” com que os agentes da burguesia europeia espalham o “bem” mundo afora – seria preciso revisar aqui todos os massacres de povos e culturas infligidos sob essa justificativa? –, porém, fez com que tais legitimações fossem contestadas tanto pelas populações submetidas quanto por setores da própria intelectualidade dominante³⁵. Assim sendo, “a história do sistema-mundo moderno envolveu igualmente um constante debate intelectual sobre a moralidade do próprio sistema” (WALLERSTEIN, 2007, p. 30). Wallerstein aponta o debate público sobre o direito de intervenção empreendido pelos religiosos Bartolomé de las Casas e Juan Ginés de Sepúlveda, no contexto da catequização e submissão forçada de ameríndios pelos invasores espanhóis, no século XVI, como essencial para toda a compreensão do sistema moral e político do sistema-mundo moderno, tendo desde então havido apenas releituras dos principais argumentos dos dois contendores³⁶. Vale recordar que Las Casas, perante as autoridades reais espanholas,

³⁴ "The White Man's Burden" ("O Fardo do Homem Branco") é o título de um poema escrito em 1899 pelo britânico Rudyard Kipling, um dos luminares culturais da era imperialista. O poema celebrava a conquista das Filipinas pelos EUA, e a expressão que lhe dá título se consagrou como resumo de uma percepção do Imperialismo como um empreendimento nobre. Pode ser lido na íntegra em http://pt.wikisource.org/wiki/O_fardo_do_Homem_Branco Acesso em 20/02/2012.

³⁵ Para citar apenas alguns exemplos de intelectuais de origem euocêntrica que se postaram contra a colonização ao longo da expansão do sistema-mundo moderno, podemos lembrar nomes célebres como Michel de Montaigne, Jonathan Swift, Denis Diderot, Mark Twain e Jean-Paul Sartre.

³⁶ Para mais detalhes sobre o debate entre Sepúlveda e Las Casas, consultar “*Lenda cor-de-rosa e lenda negra*”, capítulo 5 de FERRO (1996, p. 194), em especial o tópico “*Bartolomeu de las Casas e a defesa dos colonizados*”, assim como “*Quem tem o direito de intervir? Os valores universais contra a barbárie*”, capítulo 1 de WALLERSTEIN (2007, p. 19). É pertinente ressaltar que o humanismo de Las Casas se restringia à concepção de que os ameríndios deveriam ser poupados por poderem ser convertidos à fé católica, sendo para ele o alvo correto do extermínio o “infiel” muçulmano, além de defender e buscar legitimar e regulamentar a escravidão de africanos (Cf. SOUZA, 2006).

denunciou e censurou duramente as injustiças causadas pelo sistema de *encomiendas*, enquanto Sepúlveda buscou refutar sistematicamente, tanto do ponto de vista intelectual quanto teológico, os argumentos de Las Casas. Eis o que, em sua opinião, justificava a dominação dos europeus sobre os ameríndios: 1) estes são ‘bárbaros’, 2) devem aceitar o jugo espanhol como punição por seus crimes contra a lei divina e natural, 3) “os espanhóis são obrigados, pela lei divina e natural a ‘impedir o mal e as grandes calamidades [que os índios] infligiram’” e 4) ‘o domínio espanhol facilita a evangelização cristã’ (Apud WALLERSTEIN, 2007, p. 34). Resumindo,

esses são os quatro argumentos básicos que têm sido usados para justificar todas as “intervenções” subsequentes dos “civilizados” do mundo moderno em zonas “não-civilizadas”: a barbárie dos outros, o fim de práticas que violam os valores universais, a defesa de inocentes em meio aos cruéis e a possibilidade de disseminar valores universais. Mas é claro que essas intervenções só podem ser realizadas quando se tem poder político-militar para isso (WALLERSTEIN, 2007, p. 35).

Todas as legitimações, inclusive científicas, para a expansão violenta do sistema-mundo capitalista, são variações desses quatro argumentos. O que Edward Said notabilizou como Orientalismo, por exemplo, não é nada mais que um dos desdobramentos do ‘modo Sepúlveda’. Senão vejamos, o liame entre as estruturas de saber eurocêntricas e o pressuposto de superioridade dos povos europeus é ressaltado por Mariutti na continuação de sua exposição do pensamento de Wallerstein, segundo quem a correlação entre esses fatores “fica ainda mais nítida se levarmos em conta a grande questão que subjaz a *todas* as disciplinas das ciências sociais: explicar a ascensão do “Ocidente”, isto é, explicar o processo geral do qual as próprias ciências sociais são uma expressão” (MARIUTTI, 2009, p. 38). As próprias denominações que o fenômeno tem recebido, tais como “expansão da Europa”, “origem da modernidade”, “transição do feudalismo para o capitalismo” e “milagre europeu”, demonstram como essas explicações estão sempre comprometidas com a visão eurocêntrica, partindo de visões apriorísticas da realidade que entendem sempre a Europa como superior ou central.

Wallerstein chama de ‘explicações civilizacionais’ a estas explicações eurocêntricas para a dominação do sistema-mundo capitalista, incluindo-se nesse rol

todas as interpretações que, em alguma medida, repousam no princípio de que a singularidade do desenvolvimento ocidental iniciado no século XVI (XVII ou XVIII) decorre de algum elemento estrutural ou de alguma característica civilizatória que remonta a um fenômeno muito mais antigo (MARIUTTI, 2009, p. 40).

É um exemplo a explicação proposta por Max Weber para a questão que ele mesmo se propõe a responder no primeiro parágrafo da sua introdução d'*A ética protestante e o espírito do capitalismo*, a saber:

Ao estudarmos qualquer problema da história universal, o produto da moderna civilização europeia estará sujeito à indagação de quais combinações de circunstâncias se pode atribuir o fato de na civilização ocidental, e só nela, terem aparecido fenômenos culturais que, como queremos crer, apresentam uma linha de desenvolvimento de significado e valor universais (WEBER, 1976, p. 3).

Isto é, antes de tudo, Weber parte do (seu) presente para o passado, atribuindo valor no presente unicamente às manifestações culturais e científicas oriundas da Europa, o paradoxal universalismo não-universal, universalismo europeu, a que Wallerstein faz diversas referências. Como afirma E. Mariutti, “sabendo de antemão que o capitalismo surgiu no Ocidente, Weber isolou algumas das suas características mais importantes” (MARIUTTI, 2009, p. 40), a seguir, comparou elementos que outras civilizações tiveram em comum com a sociedade europeia moderna, chegando à conclusão praticamente automática de que se, mesmo tendo elementos em comum, o capitalismo surgiu apenas na Europa e em nenhuma outra civilização, é porque o ‘Ocidente’ possui uma característica civilizacional e cultural que lhe proporcionou esta ‘vantagem’: a sua remota herança judaico-cristã. Outro exemplo de explicação de cunho civilizacional é a construída pelo historiador Perry Anderson nas obras *Passagens da Antiguidade ao Feudalismo* e *Linhagens do Estado Absolutista*, que atribuem o surgimento do capitalismo na Europa ao legado romano, preservado pela Igreja Católica (ANDERSON, 1989; 1995). A obra *Armas, germes e aço*, vencedora do prêmio *Pulitzer* de melhor livro científico de 1998, do ornitólogo Jared Diamond, trouxe recentemente uma ‘nova’ explicação civilizacional para o sistema-mundo capitalista e o predomínio da cultura eurocêntrica. O cientista tece um longo argumento que atribui a fatores geográficos e biológicos a razão de os europeus terem dominado os africanos e asiáticos, e não o contrário. De certo modo, o livro resgata o determinismo ambiental de figuras como Friedrich Ratzel, geógrafo alemão do século XIX apontado como fundador do determinismo geográfico moderno, vestindo-o com uma roupagem teórica apresentável para o século XXI (DIAMOND, 2001). Diga-se, de passagem, que há também no presente historiadores que defendem o determinismo ambiental como fator preponderante no sucesso das relações internacionais, como o inglês Ian Morris, segundo quem “a geografia determina o nível de

desenvolvimento”.³⁷ Ou seja, simplificando ao extremo, as explicações civilizacionais (das quais foram citadas somente alguns exemplos) apenas tecem argumentos para justificar a dominação mundial europeia partindo de alguma suposta característica superior intrínseca à Europa, renovando a argumentação de Sepúlveda. Só mudam os fatores, mas a equação é basicamente a mesma. Segundo Wallerstein, a base dessas explicações é de uma simplicidade notável:

Só a “civilização” europeia, com raízes no mundo greco-romano antigo (e para alguns também no Velho Testamento), poderia produzir a “modernidade” (...) por definição, a modernidade era a encarnação dos verdadeiros valores universais, do universalismo, ela não seria meramente um bem moral, mas uma necessidade histórica (WALLERSTEIN, 2007, p. 66).

A racionalidade europeia é predominantemente ideológica. Precisamos recorrer à noção de longa duração para compreender que ela está intrinsecamente ligada ao projeto político-ideológico da burguesia daquele continente; qualquer interpretação que essa racionalidade faça de outros povos está, portanto, comprometida com os interesses que orientam essa ideologia³⁸. Referindo-se ao determinismo biológico, que veremos logo adiante, Stephen Jay Gould, o biólogo evolucionista e historiador da ciência conhecido por ser um dos maiores divulgadores científicos no século XX, o situa na longa duração e afirma que

as justificativas para se estabelecer uma hierarquia entre os grupos sociais de acordo com seus valores inatos têm variado conforme os fluxos e refluxos da história do ocidente. Platão apoiou-se na dialética; a igreja valeu-se do dogma. Nos dois últimos séculos, as afirmativas científicas converteram-se na principal justificativa (GOULD, 1991, pp. 3,4).

No contato com o diferente, o Outro, este passa a ser rotulado, “racionalmente”, dentro de sistemas classificatórios que o adequem ao discurso instituído. E a racionalidade europeia constituiu rigorosos parâmetros para enquadrar, recortar, matizar, diferenciar o que pode ser considerado “normal” e “aceitável”, tanto dentro do próprio sistema quanto fora dele, reservando para tudo aquilo que fica às margens desses padrões, tudo que apresente comportamento desviante em relação à norma estabelecida, lugares específicos (físicos e simbólicos) de rejeição. No plano interno, só a título de exemplo, podemos lembrar o

³⁷ Fonte: <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/desenvolvimento/entrevista-ian-morris-geografia-sempre-vence-650505.shtml> Acessado em 19/02/2012.

³⁸ Não se trata de uma percepção determinista ou maquiavélica da cultura europeia; desde já é interessante ressaltar que compartilho o modo como Edward Said entende essa ligação, conforme apresenta no seguinte trecho: “Acreditar que a política na forma de imperialismo tenha relação com a produção de literatura, erudição, teoria social e escritos históricos não equivale de modo algum a dizer que a cultura é, portanto, algo aviltado ou difamado. Bem ao contrário: (...) podemos compreender melhor a persistência e a durabilidade de sistemas hegemônicos saturadores como a cultura quando percebemos que suas coerções internas sobre os escritores e os pensadores foram *produtivas*, e não unilateralmente inibidoras” (SAID, 2007, p. 43).

arquétipo de comportamento desviante das aspirações capitalistas analisado por Michel Foucault em um de seus mais conhecidos estudos: a loucura, que, não fortuitamente, passa na modernidade a ter um lugar segregado dentro da sociedade europeia, o hospício (FOUCAULT, 1978). Como afirma Wallerstein, “o princípio fundamental da economia-mundo capitalista é a acumulação incessante de capital. Essa é sua razão de ser e todas as suas instituições se guiam pela necessidade de realizar esse objetivo, recompensar quem consegue e punir quem não consegue” (WALLERSTEIN, 2007, p. 88). Não estando, evidentemente, os loucos empenhados na consecução desse objetivo, são convertidos, pela racionalidade moderna, em um Outro estigmatizado simbolicamente e segregado fisicamente. A essa altura,

a História e o direito ocidental haviam codificado o que era a civilização – e o seu vínculo com o cristianismo também. (...) Um conceito cultural, a civilização, e um sistema de valores tinham função econômica e política precisa. (...) Os que não se conformavam com isso viravam criminosos, delinquentes, passíveis, portanto, de punição (FERRO, 1996, p.40).

No plano exterior à sociedade europeia, um exemplo de ligação entre racionalidade e ideologia burguesas que ‘criminalizava’ o diferente é o caso do *Systema naturae* (1735), obra fundamental do naturalista sueco Carl Linné (Lineu, na forma aportuguesada), que a princípio ordena o reino vegetal, mas cujo método é ampliado e passa a enquadrar também os povos do mundo. Mary Louise Pratt o analisa minuciosamente, e assim classifica a importância desse livro para o imaginário europeu:

Encontrava-se aí uma criação extraordinária que teria profundo e duradouro impacto não apenas sobre as viagens e os relatos de viagem, mas na maneira geral dos cidadãos europeus construírem e compreenderem seu lugar no planeta (PRATT, 1999, p. 55).

Constituía um esquema simples que, segundo Lineu, poderia abarcar todas as plantas da terra, conhecidas e desconhecidas dos europeus, uma classificação descrita pelo próprio como o “fio de Ariadne em botânica”, sem o qual “só existe o caos” (PRATT, 1999, p. 56). Extrapolando os domínios do reino vegetal, o esquema de Lineu passa a ser utilizado para classificar o *Homo sapiens* em variações de acordo com a região geográfica, com o homem europeu conceituado como o acme de uma suposta escala evolutiva da humanidade. Ainda que não intencionalmente, Lineu colabora fundamentalmente na resposta à famosa pergunta sobre “como é possível ser persa?” feita pelo barão de Montesquieu poucos anos antes, nas suas *Cartas persas* (1721) (MONTESQUIEU, 2002), pergunta que denunciava o desconhecimento europeu em relação ao restante do mundo: agora o europeu se sabe superior, portanto “ser persa” é ser inferior, e tal percepção será fundamental na construção das legitimações e justificativas para o processo de expansão e domínio do Outro.

Para além de um simples instrumento científico, este sistema classificatório integra um discurso político-ideológico e contribui na justificação da dominação europeia. Isso porque o que impulsionou a expansão europeia nunca foi meramente um desejo de alargar as fronteiras do conhecimento, mas sim, ainda que não renegasse esse desejo, o objetivo concreto de extrair qualquer lucro possível desse conhecimento ampliado, como aponta Alexsander Gebara ao comentar as razões dos altos investimentos da *Royal Geographical Society* (sociedade erudita fundada na Inglaterra em 1830) em expedições ‘científicas’ no decorrer de todo o oitocentos:

O financiamento da RGS. para estas viagens é bastante esclarecedor quanto aos objetivos explícitos destes empreendimentos, quais sejam, tornar conhecidas regiões estranhas à Europa, preencher vazios nos mapas europeus e possivelmente abrir caminho para o desenvolvimento de atividades comerciais. Além disto, a relação entre a RGS e o Império britânico são praticamente diretas. Segundo Robert Stafford, “durante todo o século dezenove, a Inglaterra sustentou um programa de exploração científica ligado diretamente com seus interesses comerciais e imperiais” (GEBARA, 2010, P. 25).

Assim sendo, essa expansão pressupõe a ‘necessidade’ de dominação de qualquer Outro encontrado no percurso. Compreendemos a representação negativa do Outro recorrendo mais uma vez a Wallerstein, segundo quem a dominação, “ao contrário do mero contato, não tolera ideias de paridade cultural. O dominante precisa sentir que se justifica moral e historicamente como grupo dominante e principal receptor do excedente econômico produzido dentro do sistema” (WALLERSTEIN, 2007, p. 65), existindo então de modo premente e constante a “necessidade de explicar por que essas regiões deveriam ser política e economicamente subordinadas à Europa” (WALLERSTEIN, 2007, p. 66).

O brilhante estudo de Mary Louise Pratt intitulado *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação* (PRATT, 1999) dá conta do percurso de formação da consciência europeia que se autoafirma universal, que venho chamando, em acordo com os usos feitos por essa autora e por autores como Shohat e Stam, de pensamento eurocêntrico. As bases desse pensamento, que instituem seu apelo moral, são estabelecidas pelas noções da religiosidade cristã aplicadas no início da expansão marítima; nos setecentos, com a retórica científica ocupando um espaço cada vez maior, a sistematização da natureza empreendida pela intelectualidade europeia – inaugurada pela publicação do *Systema Naturae* e pela primeira expedição científica internacional da Europa, liderada pelo geógrafo Charles de la Condamine, ambos eventos ocorridos em 1735 – representa o passo seguinte no “projeto europeu de construção do conhecimento que criou um novo tipo de consciência planetária”

(PRATT, 1999, p. 78). Pratt atribui uma grande importância ao projeto da história natural, pois a partir do estabelecimento dos seus padrões de autoridade – o urbano, letrado e masculino como superior em qualquer parte do planeta (por isso o uso constante do termo “homem europeu” nesta dissertação) – se estabelecem uma série de práticas semânticas e sociais que serão determinantes em todo o discurso produzido pela Europa sobre o Outro a partir de então.

A demonstração mais contundente da ligação entre racionalidade e ideologia, passado nos oitocentos, é o racismo embasado em preceitos pseudocientíficos, que configurou o auge do percurso feito pela consciência europeia moderna. Em função de ter levado, no correr da Segunda Guerra Mundial, às últimas consequências a lógica que orienta o racismo – o extermínio da raça presumida pseudocientificamente inferior – é usual que se atribua à Alemanha a criação do racismo, mas este era um denominador comum à toda Europa no século XIX, fazia parte da cultura científica e era aceito como verdade pura e simples, acima de questionamentos. O Holocausto nazista é um divisor de águas, e a partir dele a ideia de extermínio em função da raça passa a ser considerada hedionda. Segundo H. Arendt, o que acontece no século XIX é apenas a explosão em vários países europeus (com respaldo pseudocientífico) de um sentimento que vinha sendo gestado desde o século anterior, e nomeia especificamente o homem que articulou todas as tendências racistas, muitas vezes antagônicas, criando uma “nova chave da história”: o conde francês Arthur de Gobineau. Arendt explica que “nem mesmo a escravidão, embora estabelecida em base estritamente racial, engendrou ideologias racistas entre os povos escravizadores antes do século XIX”, citando Tocqueville quando afirmou que o século XVIII “acreditava na variedade de raças, mas na unidade da espécie humana” (ARENDT, 1989, P. 207).

Porém, na primeira metade do século XIX o empreendimento expansionista passava por mais uma crise de legitimidade, em função principalmente da Revolução Francesa, que fez surgir compreensíveis “contradições entre ideologias domésticas igualitárias e democráticas, de um lado, e, de outro, implacáveis estruturas de dominação e extermínio no exterior” (PRATT, 1999, p. 136). O racismo pseudocientífico – excelente exemplo da ginástica teórica que a racionalidade moderna é capaz de fazer para legitimar os empreendimentos que interessam à classe dirigente do sistema-mundo moderno –, ao estratificar ‘cientificamente’ os povos e assim justificar tratamentos diferentes para povos diferentes, possibilita o surgimento da ideia de “missão civilizadora”, a ideologia legitimadora para a expansão europeia no século XIX, que tem suas fundações firmemente estabelecidas

nos paradigmas de progresso e desenvolvimento científico. A publicação da obra revolucionária de Charles Darwin, *A origem das espécies por meio da seleção natural, ou a conservação das raças favorecidas na luta pela vida* (1859), “parecia fornecer caução científica aos partidários da supremacia da raça branca, tema que, depois do século XVII, jamais deixou de estar presente, sob diversas formas, na tradição literária europeia” (ADU BOHEN, 2010, p. 25); como afirma Stephen Jay Gould, “o pensamento de evolução transformou o pensamento humano durante o século XIX. Quase todas as questões referentes às ciências da vida foram reformuladas à luz desse conceito” (GOULD, 1991, p. 111). Hanna Arendt define de modo preciso como se deu essa virada epistemológica na racionalidade europeia, e convém citar integralmente o trecho:

Até o período da "corrida para a África", o pensamento racista competia com muitas ideias livremente expressas que, dentro do ambiente geral de liberalismo, disputavam entre si a aceitação da opinião pública. Somente algumas delas chegaram a tornar-se ideologias plenamente desenvolvidas, isto é, sistemas baseados numa única opinião suficientemente forte para atrair e persuadir um grupo de pessoas e bastante ampla para orientá-las nas experiências e situações da vida moderna. Pois a ideologia difere da simples opinião na medida em que se pretende detentora da chave da história, e em que julga poder apresentar a solução dos "enigmas do universo" e dominar o conhecimento íntimo das leis universais "ocultas", que supostamente regem a natureza e o homem. Poucas ideologias granjearam suficiente proeminência para sobreviver à dura concorrência da persuasão racional. Somente duas sobressaíram-se e praticamente derrotaram todas as outras: a ideologia que interpreta a história como uma luta econômica de classes, e a que interpreta a história como uma luta natural entre raças (ARENDT, 1989, p. 189).

O grande “feito” de Gobineau foi articular as diversas correntes de doutrinas “naturalistas” que pululavam na Europa, e buscavam de um modo ou outro explicar a desigualdade que existia entre aqueles mesmos seres humanos declarados “iguais” pelas revoluções burguesas, em uma lei única. Um exemplo dessas doutrinas é o poligenismo degeneracionista, que negava a relação entre as raças humanas, que teriam se desenvolvido separadamente e atingido níveis diferentes de evolução – desnecessário dizer que a “raça” europeia era considerada a mais evoluída, e alguns povos “atrasados” chegavam a ser considerados “sem raça”, isto é, não seriam verdadeiros seres humanos. Tratava-se do que Wallerstein chamaria de mais uma ‘explicação civilizacional’, que intentava explicar a razão de a Europa ser tão “desenvolvida”, na concepção moderna, em relação a outras partes do mundo. Gobineau, que é descrito por Arendt como uma “curiosa mistura de nobre frustrado e intelectual romântico”, simplesmente atentou em apontar uma única razão que comandaria a ascensão e declínio de todas as civilizações, formulando uma ‘lei universal’ que explicaria a

existência do dominado e do dominador ao longo de todo o percurso da história: a ‘descoberta’ de que “a queda das civilizações de deve à degenerescência da raça, e que esta, ao conduzir ao declínio, é causada pela mistura de sangue” (ARENDT, 1989, p. 293). Como apontado no trecho acima citado de H. Arendt, a partir dessa ideia, se desenvolveu o conceito de história como luta entre raças, e a concepção de “racismo científico”³⁹.

A frase lapidar de S. J. Gould condensa sumamente a relação entre racionalidade científica e ideologia a que venho me referindo: “o determinismo biológico é um preconceito social refletido pelos cientistas em sua esfera específica de ação” (GOULD, 1991, p. 10). O assim chamado darwinismo social ganha força por agregar o princípio político de progresso, tão caro à racionalidade europeia do século XIX, à noção de hereditariedade do poligenismo. Ao afirmar que todos os homens, ao invés de passados separados, têm na verdade uma origem comum e que são aparentados inclusive com os outros animais, tornando a sociologia um ramo da biologia, Herbert Spencer – o “apóstolo do darwinismo social” (GOULD, 1991, p. 115), primeiro filósofo da evolução, ajudou a fornecer “as armas ideológicas para o domínio de uma raça ou classe sobre outra” (ARENDT, 1989, p. 208). Segundo H. Arendt, o darwinismo em si era politicamente neutro, podia ser usado como base e justificativa tanto para o pacifismo anticolonial – o próprio Spencer “acreditava que a seleção natural era benéfica à evolução da humanidade e que dela resultaria a paz eterna” (ARENDT, 1989, p. 208) – quanto para as ideologias imperialistas mais virulentas, já que a noção de ‘sobrevivência do mais forte’ como um dado natural, quando aplicada às relações entre povos, teoricamente legítima a invasão e pilhagem. A eugenia se torna então uma tentativa de controlar científica e racionalmente o processo da seleção natural, explicando em termos de pureza racial a existência de uma classe dominante e intentando ‘melhorar’ ainda mais essa ‘raça’. Esse pensamento, embora fornecesse argumentos convenientes para diversas questões políticas nos países europeus, não possui nenhuma ‘lógica inerente’ e não chegou a ser dominante em nenhum deles até as razões já citadas de ‘necessidade’ de exportação de capitais os levasse à invasão da África:

³⁹ Sobre a temática, recomendo incisivamente a leitura de *A falsa medida do homem*, onde Stephen Jay Gould historiciza e demonstra “a debilidade científica e os contextos políticos dos argumentos deterministas” e tece uma crítica abalizada ao, nas suas palavras: “mito que diz ser a ciência uma empresa objetiva, que se realiza adequadamente apenas quando os cientistas conseguem libertar-se dos condicionamentos de sua cultura e encarar o mundo como ele realmente é”, defendendo uma compreensão da ciência como fenômeno social, portanto sujeito a influências culturais (GOULD, 1991, p. 5). Sobre os testes de Q.I. contemporâneos, por exemplo, que classifica como uma continuação do determinismo biológico do século XIX, Gould afirma que “os argumentos deterministas para classificar pessoas segundo uma única escala de inteligência, por mais refinados que fossem numericamente, limitaram-se praticamente a reproduzir um preconceito social” (GOULD, 1991, p. 12).

É provável que esse racismo tivesse desaparecido a tempo, juntamente com outras opiniões irresponsáveis do século XIX, se a corrida para a África e a nova era do imperialismo não houvessem exposto a população da Europa ocidental a novas e chocantes experiências. O imperialismo teria exigido a invenção do racismo como única "explicação" e justificativa de seus atos, mesmo que nunca houvesse existido uma ideologia racista no mundo civilizado (ARENDT, 1989, p. 214).

Mas o fato é que o racismo pseudocientífico existiu, e foi utilizado amplamente como ferramenta legitimadora, justificadora, da opressão e do domínio sobre o outro. A ideia de raça foi não apenas “uma tentativa de explicar a existência de seres humanos que ficavam à margem da compreensão dos europeus” (ARENDT, 1989, p. 215), foi um instrumento político para aliviar a consciência europeia da culpa por uma série de práticas francamente inconciliáveis com os padrões morais e políticos em uso na própria Europa. A fala de um funcionário do Imperialismo britânico demonstra:

Provavelmente todo mundo estará de acordo que um inglês tem direito a considerar que sua forma de entender o mundo e a vida é melhor que a de um hotentote ou um maori e ninguém se oporá, em princípio, a que a Inglaterra faça o possível para impor a estes selvagens os critérios e modos de pensar ingleses, posto que são melhores e mais elevados. Há alguma possibilidade, por remota que seja, de que num futuro previsível possa desaparecer o abismo que agora separa os brancos dos negros? Pode haver alguma dúvida de que o homem branco deve impor e imporá sua civilização superior sobre as raças de cor? (Apud BRUIT, 1988, p. 9).

A ideia de raça vai dar azo aos terríveis massacres de não-europeus que caracterizaram a expansão Imperialista, justificados com a hipócrita lenda do "fardo do homem branco", criada nesse contexto por Rudyard Kipling: “o racismo e a hipocrisia escondida na definição do “fardo do homem branco” não impediram que alguns dos melhores homens da Inglaterra a aceitassem seriamente, transformando-se em trágicos e quixotescos bobos do imperialismo”⁴⁰ (ARENDT, 1989, p. 240). É pertinente a análise que Alexsander Gebara faz dos relatos de viagem de Richard Burton: quando em visita a lugares sobre os quais tinha algum conhecimento (como na famosa viagem à Meca), através da história, da literatura ou mesmo de lendas orientalistas, a descrição do Outro é feita em termos sociais; mas quando penetra em regiões da África sobre as quais não conhecia absolutamente nada, Burton passa a recorrer a explicações raciais (GEBARA, 2010, pp. 38,39).

No próximo tópico será concedida atenção justamente às descrições da África de viajantes como Burton, mas por hora cabe indagar: como se relaciona a construção moderna

⁴⁰ Sem falar, obviamente, nas permanências do pensamento racista e nas práticas danosas que engendrou ao longo do século XX (em especial casos como as leis segregacionistas em vigor no país cuja classe política o denomina de “terra da liberdade”, os EUA, até a década de 1960, e o inominável regime de *Apartheid* sul africano, até os anos 1990) e até nossos dias.

da imagem do Outro com a imagem da África, objeto de estudo desta dissertação? Ora, o estigma de subalternidade atribuído aos povos não-europeus é, num desdobramento lógico, estendido aos territórios ocupados por esses não-europeus: “a estratégia de inferiorização do outro foi também estendida ao território habitado pelas populações não-europeias, impregnando de modo simultâneo o espaço, as sociedades e as culturas dos demais continentes com todos os signos da negatividade”, sendo o continente africano “laureado pelo pensamento ocidental com imagens particularmente negativas e excludentes” (SERRANO & WALDMAN, 2007, p. 24), em função justamente do pouco conhecimento que o europeu tinha até então a seu respeito, como demonstra o exemplo de Burton.

De modo que aquela imagem negativa da África que permanece na cultura ‘ocidental’, especialmente nos filmes produzidos pela indústria cinematográfica hegemônica, como visto no capítulo anterior, foi fixada precisamente nesse período e nesse contexto. A racionalidade moderna, em função do Imperialismo e legitimando-se na ideia da superioridade europeia, inventa uma África condizente com os interesses da classe dirigente do continente europeu: inferior em todos os aspectos, sem história e sem cultura, habitada por seres aquém da sua noção de humanidade. A célebre passagem da *Filosofia da história universal* em que o filósofo alemão Friedrich Hegel explica a África para o leitor europeu talvez seja o monumento escrito que demarca a invenção da África:

A África propriamente dita é a parte característica desse continente. Começamos pela consideração desse continente, porque em seguida podemos deixá-lo de lado, por assim dizer. Não tem interesse histórico próprio, senão o de que os homens vivem ali na barbárie e na selvageria, sem fornecer nenhum elemento à civilização. Por mais que retrocedamos na história, acharemos que a África está sempre fechada no contato com o resto do mundo, é um Eldorado recolhido em si mesmo, é o país criança, envolvido na escuridão da noite, aquém da luz da história consciente. [...] nesta parte principal da África, não pode haver história. (...) No estado de selvageria achamos o africano, enquanto podemos observá-lo e assim tem permanecido. O negro representa o homem natural em toda a sua barbárie e violência; para compreendê-lo devemos esquecer todas as representações europeias. Devemos esquecer deus e a lei moral. Para compreendê-lo exatamente, devemos abstrair de todo respeito e moralidade, de todo sentimento. Tudo isso está no homem em seu estado bruto, em cujo caráter nada se encontra que pareça humano (Apud HERNANDEZ, 2005, p. 20,21).

Em resumo, pode-se dizer que todos os fatores anteriormente arrolados fazem parte de um gigantesco movimento histórico, surgido na Europa mas de alcance mundial, que atinge seu clímax no final do século XIX e no começo do século XX: “a dominação colonial dos povos nativos, o controle científico e estético da natureza – por meio de esquemas classificatórios –, a apropriação capitalista dos recursos e a organização do planeta sob um

regime pan-óptico” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 141) não são fenômenos contemporâneos por obra do mero acaso, são todos interdependentes. Vejamos a seguir como a África, inventada pela *intelligentsia* europeia, foi paulatinamente transformada em senso comum, tornando-se parte do dia-a-dia do homem europeu, através do que J. Ki-Zerbo chamou de o “ministério da curiosidade europeia”. Entender o processo de vulgarização da África inventada é fundamental para compreender como essa imagem pôde permanecer no cinema ao longo do século XX e nos alcançar em pleno século XXI.

O MINISTÉRIO DA CURIOSIDADE EUROPEIA (OU: A ‘PARTILHA DA ÁFRICA’ REALMENTE ACONTECEU? II)

A intrepidez de um grupo de homens europeus do início da era moderna autocognominados exploradores, os pioneiros na expansão do sistema-mundo capitalista para fora da Europa, pôs em curso um processo paradoxal em que o seu propósito original, aumentar as fronteiras do mundo conhecido, se converteu na realidade em sua diminuição, abolindo as distâncias. Como pondera Hanna Arendt, “nada que possa ser medido pode permanecer imenso; toda medição reúne pontos distantes e, portanto, estabelece proximidade onde antes predominava a distância” (ARENDT, 2010, p. 312). De maneira que, na era moderna, o que fora considerado por homens como o filósofo francês Michel de Montaigne, na década de 1580, a “descoberta de um país infinito” (as Américas), chegando a afirmar que não se podia “garantir que no futuro não se faça outra” descoberta semelhante (MONTAIGNE, 2009, p. 45), passou a fazer parte de uma cotidianidade; o mundo deixou de ser um mistério para o homem europeu e passou a ser uma bola, onde qualquer ponto do espaço terrestre poderia ser atingido em uma parcela insignificante de uma vida humana, do ponto de vista temporal: “o mundo já foi grande”, afirma Júlio Verne em 1874 pela boca de Phileas Fogg, aquele excêntrico personagem que aposta uma fortuna na possibilidade de se dar a volta ao mundo em apenas oitenta dias, e vence (VERNE, 2006, p. 21).

Os viajantes que tornaram isso possível eram membros dos mais variegados estratos da fauna humana europeia, e são figuras centrais na constituição da visão do Outro eurocêntrica, sendo incontestavelmente os portugueses os pioneiros nesse processo. Como afirma A.J.R. Russel-Wood, as viagens de exploração portuguesas, iniciadas em 1419, configuraram “um esforço prolongado no tempo, mantido por mais de um século”, atingiram “todos os continentes à exceção da Antártida e, possivelmente, da Austrália”, fizeram com que os portugueses se confrontassem “com uma grande diversidade de regimes políticos e de práticas comerciais, bem como todas as principais religiões”, e fizeram com que os portugueses fossem “protagonistas de uma série de “encontros” (...), durante mais de um século, em África, na Ásia e na América” (RUSSEL-WOOD, 1998, pp. 21,22). Foram os portugueses os primeiros a contar o mundo para a Europa moderna, tomando como referência em suas descrições todos os padrões que a racionalidade europeia desenvolvia para ordenar o mundo. Mas com o papel cada vez menos relevante de Portugal na expansão do sistema-

mundo moderno, os viajantes dos países líderes dessa expansão ocuparão paulatinamente o lugar dos portugueses na descrição do mundo para o europeu.

Eu recuso usar o termo “exploradores” por pressentir que há algo de elogioso em tal classificação, como define Felipe Fernández-Armesto: “os viajantes se autodenominam exploradores quando pensam pertencer a uma cultura superior à do povo entre o qual estão viajando” (FERNÁNDEZ-ARMESTO, 2000, p. 28). Esses viajantes, mais do que homens, foram uma função: foram os *olhos do império*, como M.L. Pratt os nomeia no estudo que fez dos seus relatos. Relatos de viagem são produzidos constantemente durante todo o processo de expansão do sistema-mundo moderno, mas o século XIX representa o auge desse gênero de literatura. Nesse século, vai se consolidar uma “vívida retórica imperial” dos viajantes, que passam a descrever as “descobertas” geográficas que faziam como “vitórias” inglesas, ou de seus respectivos países, e incluíam assim a população em geral – para quem não faria a menor diferença saber onde diabos fica a nascente do Nilo – no empreendimento imperialista (PRATT, 1999, p. 339,340).

Essa retórica é tão poderosa que é adotada por uma gama de escritores, literatos que farão uso dos relatos dos viajantes como fonte para empolgantes aventuras de grande apelo popular nos últimos anos do século XIX e no começo do século XX, como demonstram as citações de alguns deles no início deste capítulo. Homens que participaram em pessoa do empreendimento colonial, como o anglo-polonês Joseph Conrad, exercem uma autoridade narrativa similar à de outros que nunca colocaram sequer um dos pés em solo africano, como o estadunidense Edgar Rice Burroughs, que é ironicamente o responsável pela imagem mais solidificada do continente: a casa de Tarzan, o “detestável ícone colonialista que assinala, metaforicamente, a suposta incapacidade dos povos africanos de se governarem e de serem senhores do próprio destino”, nas palavras de Serrano e Waldman, uma vez que “Tarzan simboliza o homem branco que não sucumbe à selva e cuja índole o transforma no senhor do meio natural em que vive” (SERRANO & WALDMAN, 1997, p. 207). Tarzan, que é o segundo personagem mais utilizado em filmes na história do cinema, atrás apenas do conde Drácula. Cinema, indústria que manteve em uso a retórica imperialista nas descrições que fez da África ao longo do século XX e a trouxe para o século XXI. Detenhamo-nos um pouco nas descrições imperialistas, a fim de poder ter um parâmetro de comparação com a imagem da África apresentada pelos filmes contemporâneos, comentada no capítulo anterior. Marc ferro nos informa que

o slogan imperialista teve sucesso (...) porque afagava o amor-próprio e o orgulho dos que nada possuíam. De sorte que observamos um contraste: a opinião pública inglesa, que no início do século XIX havia sido cada vez mais hostil à expansão colonial, constantemente identificada com o tráfico de escravos e com as humilhações sofridas pela criação dos Estados Unidos, tornou-se favorável ao imperialismo na medida em que ele glorificava e defendia os interesses ingleses (FERRO, 1996, p. 32).

J. Ki-Zerbo usa uma expressão alegórica para se referir à rede informacional, fundamentada em descrições etnológicas, criada na era imperialista para trazer os ‘exotismos’ das fronteiras imperiais para o alcance do europeu comum: “a etnologia recebeu procuração geral para ser o *ministério da curiosidade europeia* diante dos “nossos nativos”” (KI-ZERBO, 1982, p. 33. Grifo meu). Essa rede incluía os escritos propriamente ‘científicos’, os relatos dos viajantes, a imprensa de grande circulação, as grandes exposições coloniais e os romances. Em todos esses suportes, prevalecia o discurso etnológico na descrição do Outro, sendo este, como afirma Ki-Zerbo, “um discurso com premissas explicitamente discriminatórias e conclusões implicitamente políticas”, cujo principal pressuposto era a concepção de “evolução linear: à frente da caravana da humanidade ia a Europa, pioneira da civilização, e atrás os povos “primitivos” da Oceania, Amazônia e África” (KI-ZERBO, 1982, p. 33). O objetivo geral de todo esse esforço intelectual, de modo consciente ou não, era tornar as viagens pelas imensidões africanas (dentre outras ‘imensidões’ percorridas pelos viajantes europeus) um tema atraente para o cidadão comum. Não se tratava este de um objetivo exatamente fácil de ser alcançado, mas sem dúvida era um bocado atraente: os viajantes já haviam percebido que “rios de dinheiro e prestígio dependiam do crédito que conseguissem fazer com que outros lhe atribuíssem” (PRATT, 1999, p. 343). Porém, os ‘grandes momentos’ dessas viagens, como a ‘descoberta’ de um lago ou a confirmação da direção para a qual um rio vira em determinado lugar, constituem na maior parte das vezes simplesmente um não-evento. A viagem continha obviamente uma materialidade que, no contexto de superação de barreiras geográficas, logísticas, políticas e físicas empreendida, poderia ser pintada com as cores do heroísmo clássico; mas a descoberta em si, nos modelos narrativos consagrados pela cultura europeia, era basicamente uma experiência passiva: ver.

Dessa “irrelevância” narrativa decorrem a criação e o uso de um arsenal retórico pesado, pois como M. L. Pratt explica, os viajantes precisavam atribuir a maior relevância possível para cada uma dessas descobertas, e essa relevância em parte vinha do reconhecimento público de tais feitos para o engrandecimento da nação. Ou seja, mesmo que “o sofrimento exigido para se alcançar a descoberta seja inesquecivelmente concreto, neste paradigma de meados do período vitoriano, a própria “descoberta” (...) não existe em si

mesma. Ela apenas se “torna” real quando o viajante volta para casa e a evoca através de textos” (PRATT, 1999, p. 342). É fundamental atentar para o que a análise de Pratt significa. A “descoberta” em si não é nada, o relato da “descoberta” é tudo: “eis aqui a linguagem encarregada por si só de fazer o mundo, e com altos interesses em jogo” (PRATT, 1999, p. 343). Sobre o poder das narrativas, Tzvetan Todorov afirma:

Um fato pode não ter acontecido, contrariamente às alegações de um cronista. Mas o fato de ele ter podido afirmá-lo, de ter podido contar com a sua aceitação pelo público contemporâneo, é pelo menos tão revelador quanto a simples ocorrência de um evento (...). A recepção dos enunciados é mais reveladora para a história das ideologias do que a sua produção (TODOROV, 1999, p. 64).

M.L. Pratt lista os três meios mais convencionais utilizados para criar valor qualitativo e quantitativo para a ‘conquista’ do viajante: 1) a paisagem é *estetizada*, descrita como uma pintura cujo prazer estético que proporciona compensaria por si só o esforço da viagem; 2) se procura obter uma *densidade semântica* nessa passagem, utilizando uma adjetivação valorativa repleta de referentes conhecidos da cultura do viajante; e 3) a *relação de domínio* predicada entre quem vê e o visto, a transmitir a sensação de que o observador pode dominar e/ou avaliar o que é visto. A missão civilizatória como um projeto estético “é uma estratégia muito utilizada pelo Ocidente para estabelecer que outros estão abertos a – e carentes de – sua influência benigna e embelezadora” (PRATT, 1999, p. 345). Pratt chama essas descrições de metáfora do “monarca-de-tudo-o-que-vejo”, denominação autoexplicativa, e afirma que elas demonstram de modo particular a ligação entre estética (ocupando o lugar que eu anteriormente atribuí à racionalidade) e ideologia europeias, uma ‘retórica da presença’: “as qualidades estéticas da paisagem constituem o valor social e material da descoberta para a cultura de origem do explorador, ao mesmo tempo em que suas deficiências estéticas sugerem uma necessidade de intervenção social e material pela cultura de base do explorador” (PRATT, 1999, p. 345).

Nesse momento podemos fazer uma breve pausa nas considerações sobre as descrições imperialistas e recordar as descrições contemporâneas feitas nos filmes, vistas no capítulo anterior, apenas a título de comparação e para não perder de vista o que se busca analisar. As cenas panorâmicas de ‘pôr-do-sol africano’ na savana, por exemplo, tão recorrentes, seguramente podem ser classificadas como releituras da cena do ‘monarca-de-tudo-o-que-vejo’. Tais cenas, de óbvio apelo estético para os padrões ‘ocidentais’, podem ser classificadas, em si mesmas, como simples elementos identificadores da paisagem africana; mas se forem levadas em conta as outras mensagens a elas agregadas, podem também ser

classificadas como sugestões para a necessidade de intervenção estrangeira em território africano, como já visto anteriormente. Lembremos a descrição feita por Richard Burton do lago Tanganica: sua exposição sugere a ausência de algo, de elementos que a presença europeia poderia trazer para “melhorar” a paisagem africana; Richard Grant, outro viajante do século XIX, escreveu que gostaria de ter feito uma pintura do Vitória Nyanza “incluindo nele vapores e navios ancorados na baía” (PRATT, 1999, p. 345). Também exatamente como vimos anteriormente que os filmes mostram o africano contemporaneamente, nos relatos de viagem os africanos sempre são retratados como eternamente disponíveis às necessidades do estrangeiro, “referidos apenas como “um (uns)/o(s)/meu(s) hotentote(s) (ou simplesmente omitidos, como em “nossa bagagem chegou no dia seguinte”), todos são intercambiáveis (...) e sua presença, sua *disponibilité* e estado subalterno, são tidos como certos” (PRATT, 1999, p. 100). Não é a primeira vez nessa dissertação que se fala em descrições de africanos que envolvem disponibilidade e estado subalterno; é exatamente assim que o cinema contemporâneo permanece retratando-os.

Resumindo, estes recursos descritivos – “aparatos padronizados do relato de viagem” – literalmente “produziam temas não europeus para a audiência doméstica do imperialismo” (PRATT, 1999, p. 118). O processo de homogeneização da África a que já foi feita referência é apenas a repetição do que a etnografia começou a fazer no século XIX, quando as descrições do povo a que interessava subjugar apresentavam-no como um sujeito coletivo, ‘eles’, “que se resume ainda mais a um icônico *ele* (= espécime padrão adulto e macho)” (PRATT, 1999, p. 119). O termo ‘espécime’ não é usado à toa por Pratt; os itálicos oriundos da padronização lineana eram correntemente aplicados aos povos ‘inferiores’, imersos, por causa do tempo verbal utilizado nas descrições, em um eterno “presente atemporal”, que coincide com as descrições da África sem temporalidade específica, mas em permanente decadência, feitas pelos filmes contemporâneos. Sobre essa prática textual, Pratt diz que esse “ele” “é uma entidade *sui generis*, frequentemente apenas uma lista de características, situada numa ordem temporal diferente daquela do sujeito perceptual e narrador” (PRATT, 1999, p. 119). Os recursos descritivos usados pelo viajante colocam-no numa posição de autoridade tanto em relação à população nativa que ele descreve quanto ao leitor europeu: “O leitor não conhece a Índia, e os indianos reconhecem-no como senhor. Não importa de fato a relação entre a descrição de Burton e a realidade observada, é o autor do texto que domina a cena e confere-lhe significação. A imagem oferecida da população colonial está, certamente, submetida a essas prerrogativas” (GEBARA, 2010, p. 28). Mais uma vez recorrendo à análise que A.

Gebara faz dos relatos de Richard Burton, portanto, podemos concluir que os viajantes *criam* a paisagem que descrevem, *inventam* a África e todo o resto do mundo para o europeu comum.

Quem eram esses viajantes que abriram caminho para a invasão da África pelos europeus e tornaram possível o Imperialismo? J. Ki-Zerbo nos diz que “as três figuras principais desta cadeia de acontecimentos [i.e., a intervenção imperialista em África] são os missionários, os mercadores e os militares” (KI-ZERBO, 2002, p. 68), continuando que “poder-se-ia fazer uma galeria de retratos bastante característicos destes pioneiros, que vão do missionário a arder de compaixão ao inadaptado social mais ou menos desequilibrado, passando pelo colecionador de troféus de caça e pelo pesquisador de ouro” (KI-ZERBO, 2002, p. 68). O avanço europeu no interior do continente africano só foi possível em virtude das atividades de tais homens. Um exemplo é o “jovem médico escocês de vinte anos” (KI-ZERBO, 2002, p. 71), Mungo Park, que viajou para o interior da África nos últimos anos do século XVIII e nos primeiros do XIX e escreveu um livro de viagens de grande sucesso à época. Financiado por uma aliança de aristocratas e homens ricos sediada em Londres, sugestivamente chamada ‘Associação para a Promoção da Descoberta das Áreas Interiores da África’, que foi a responsável pela exploração britânica da África em fins do século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX (mais tarde incorporada à *Royal Geographical Society*), Park foi encarregado (em 1795) de descobrir o percurso do rio Níger e estabelecer contato diplomático e comercial com quem quer que habitasse a região. A associação Africana, abreviatura pela qual era conhecida, não escondia seus interesses práticos no financiamento das viagens – o próprio Park escreveu que “receberia de seus financiadores o salário de quinze xelins por dia “somente caso conseguisse fazê-los conhecer melhor a geografia da África, abrir-lhes à ambição, ao comércio, à indústria novas fontes de riquezas”” (Apud FERRO, 1996, p. 31); o que interessava era estabelecer contatos comerciais, e interesses científicos não são sequer mencionados em seu manifesto:

Não obstante o progresso da descoberta nas costas e fronteiras daquele rude continente (i.e., a África), o mapa de seu interior ainda não é mais do que um extenso vazio (...). Atentos a esse problema e desejosos de resgatar esta era do peso da ignorância que, em outros aspectos, é tão oposta a seu caráter, uns poucos indivíduos, profundamente convictos da praticidade e utilidade de assim desenvolver o acervo do conhecimento humano, arquitetaram uma Associação para a Promoção da descoberta das regiões interiores da África (Apud PRATT, 1999, p. 128).

A tarefa de Mungo Park era tão ingrata que Pratt diz não saber se o mais impressionante é o fato de ele ter assumido a missão para o Níger “ou que tenha sobrevivido a

ela” (PRATT, 1999, p. 131) ⁴¹. Diversas expedições anteriores fracassaram, e o próprio Park, do ponto de vista prático, falhou tanto em descrever o curso no Níger quanto em atingir Timbuktu, importante centro comercial da África ocidental. A sua vitória foi não ter morrido no decurso de uma série de agruras e escrito um relato peculiar a respeito da sua viagem, relato que marca a “erupção do estilo sentimental na narrativa europeia sobre a zona de contato” ⁴² (PRATT, 1999, p. 137). De fato, Mungo Park inaugura o estilo do relato de viagem do oitocentos, trazendo a fronteira imperial, sob uma ótica sentimental, para perto do leitor comum. Ele “não escreveu uma narrativa de descoberta, observação ou de coleta geográfica, mas sim uma narrativa pessoal e de aventura” (PRATT, 1999, p. 137); Park descreve sua própria experiência corporal e emocional diante dos muitos momentos de crise que enfrentou (torturado durante um mês por um potentado fulani, abandonado à morte no deserto, etc.) recorrendo sempre a uma autodramatização extrema. Pratt avalia que o relato sentimental, assim como o científico, por mais diferenças que possam ter entre si, têm em comum a construção da presença europeia no território do Outro: “o expansionismo europeu é tão esterilizado e mistificado na literatura sentimental quando no modelo científico/informacional” (PRATT, 1999, p. 142). Estão sempre presentes as noções preconcebidas de superioridade europeia sobre todos os elementos nativos encontrados – a medicina *versus* a superstição, por exemplo –, e a atribuição de inferioridade ao Outro, bem como a ausência de crítica às ideologias europeias, por mais incompatíveis que fossem com as ações de viajantes como Park. Não obstante seu caráter sentimental, o relato de Park também possui um lado informacional importante que o tornou valioso para os homens de negócios que financiaram sua aventura, dando ‘nova intensidade’ às fantasias mercantis da Associação Africana: “Park fez contato de primeira mão com os vastos e prósperos reinos Fulani e

⁴¹ Ki-Zerbo aponta as razões de tal dificuldade: “O principal enigma geográfico do interior era então o curso do Níger, que, por causa do relevo, nasce a algumas centenas de quilômetros da costa, mas faz uma curva de 4000 quilômetros pelo interior, antes de atingir o golfo da Guiné. Os geógrafos europeus só conheciam deste grande rio aquilo que dele havia dito Plínio, que falara de Níger, depois Idrisi e Leão-o-africano. Ora este último complicara as coisas, pretendendo que o Níger corria para o ocidente. Chocavam-se as hipóteses mais fantasistas (...). Ora, as embocaduras do delta do Níger, onde os barcos europeus aproavam desde há séculos, eram consideradas simples entrelaces de cursos de água costeiros. Era um quebra-cabeças no qual entravam as controvérsias sobre a velha cidade sudanesa de Tombuctu. Ora, tendo em vista o crescimento do “comércio legítimo”, era vital, sobretudo para a Grã-Bretanha, o conhecimento desta via natural de comunicação (...). Ora, a curva do Níger era defendida pelo deserto e pela hostilidade dos Mouros ou dos sultões muçulmanos do norte, enquanto, ao sul, a grande floresta lhe levantava uma barreira” (KI-ZERBO, 2002, pp. 70,71).

⁴² M.L. Pratt elabora alguns conceitos a fim de abordar os relatos de viagem de maneira dialética e historicizada; um destes é a expressão Zona de Contato, que a autora utiliza para se referir ao “espaço de encontros coloniais, no qual as pessoas geográfica e historicamente separadas entram em contato umas com as outras e estabelecem relações contínuas, geralmente associadas a circunstâncias de coerção, desigualdade radical e obstinada” (PRATT, 1999, p. 31).

Bambara da África do Centro-Oeste” (PRATT, 1999, p. 132), o que, nas palavras entusiasmadas dos membros da Associação, significava o seguinte:

Pelas descobertas do Sr. Park, uma porta foi aberta para toda nação mercantil entrar e comerciar da extremidade ocidental à oriental da África. (...) Com as devidas informações e empenho do crédito e iniciativa britânicos, é difícil imaginar a extensão potencial a que pode chegar a demanda pelas manufaturas de nosso país, por parte de países vastos e populosos (Apud PRATT, 1999, p. 133).

No início do século XIX as viagens ao interior da África permanecerão escassas, pelas razões apontadas por Pratt: “A exploração do interior era bloqueada pela doença em boa parte do mundo tropical e pela resistência indígena” (PRATT, 1999, p. 134), e, especialmente no caso da África: “Graças à malária, febre amarela e disenteria, a exploração do rio Níger, nas cinco décadas seguintes [à viagem de Park], foi esporádica até que o Dr. William Bailkie decidiu testar a eficácia do quinino contra as febres mortais que haviam ceifado todos os sonhos de expansão naquela área” (PRATT, 1999, p. 153).

Park sucumbiu na sua segunda expedição à África, em 1806, junto com todos os companheiros. Expedições irregulares são enviadas até a metade do século XIX, quando as viagens à África são retomadas com força, e alguns nomes ganham destaque. Richard Burton, John Speke, Pierre Savorgnan de Brazza, Henri Barth, David Livingstone e Henry Morton Stanley talvez sejam os mais conhecidos, mas fazem parte de verdadeiros exércitos de viajantes que abriram caminho África adentro para os interesses burgueses, destacando-se em função de seus relatos. Como já dito suficientemente, o empreendimento expansionista precisava de legitimidade, e esses relatos foram fundamentais para alcançar essa legitimidade entre as elites e entre a população em geral. Marc Ferro nos diz que

O apoio popular dado à expansão – conquanto existam fortes correntes hostis – é um dos traços específicos da era imperialista; um apoio que passa pela imprensa de grande circulação que se desenvolveu no século XIX, ela mesma produto da expansão industrial, e cujos títulos mais conhecidos são o *Daily Mail*, na Grã-Bretanha, o *Täglische Rundschau*, na Alemanha, os *Novoe Vremja*, na Rússia, *Le Petit Parisien* e *Le Matin*, na França. Assim, **o imperialismo é um fenômeno público** – o que nem sempre foi a expansão dos séculos anteriores –, ainda que certas operações se façam às escondidas (FERRO, 1996, p. 33. Grifo meu).

Um fenômeno tão público que alguns de seus agentes são convertidos em verdadeiras celebridades e heróis nacionais, partindo-se do pressuposto de que eram os intrépidos executores da ‘missão do ocidente’, como expôs o redator do jornal *The Edimburg Review* em 1907:

Digamos [...] corajosamente que o moderno movimento europeu de expansão não é [...] principalmente um movimento colonizador. [...] É muito mais um movimento rumo à organização, direção e controle onde organização, direção e controle são necessários e fazem falta. O que nos empurra ao Egito e a França ao Marrocos não é tanto a cobiça de domínio e desejo de adquirir novas possessões quanto o sentimento de que nós [...] podemos restaurar ordem onde existe caos e fertilidade onde existe esterilidade. [...] Não somos vorazes grileiros, mas apóstolos de uma ideia, os missionários da civilização ocidental (Apud MESGRAVIS, 1994, pp. 14, 15).

De fato, J. Ki-Zerbo aponta para a representação colonialista mais recorrente da África sem a presença europeia, que seria uma “espécie de vazio político onde tinham livre curso a anarquia, a selvajeria sangrenta e gratuita, a escravidão, a ignorância bruta, a miséria”, e, dentro dessa pintura, “os agentes de ocupação europeus eram considerados unicamente como cavaleiros da civilização e do progresso” (KI-ZERBO, 2002: 82, 83). Dentre esses ‘apóstolos’ e ‘cavaleiros’ da ‘civilização ocidental’, Richard Burton é talvez o viajante que alcançou maior celebridade em sua época e que a detém ainda hoje. A Wikipédia o descreve com nada menos do que uma dúzia de ‘profissões’ diferentes: ele teria sido “escritor, tradutor, linguista, geógrafo, poeta, antropólogo, orientalista, erudito, espadachim, explorador, agente secreto e diplomata britânico” ⁴³. Recentemente foi publicado no Brasil o livro *A África de Richard Francis Burton* (GEBARA, 2010), fruto da tese de doutorado do historiador Alexsander Gebara, que configura o trabalho historiográfico mais completo sobre Burton produzido no Brasil. O estudo se concentra nas descrições que Burton fez da África enquanto diplomata, e sua pertinácia ressalta a importância que os escritos desse viajante têm para a imagem contemporânea daquele continente. Nascido em família abastada, filho de pai militar, Burton teve uma educação cosmopolita, passando seus primeiros anos viajando pela Europa, e na juventude servindo como oficial na Índia. Ali, “dedicou-se ao aprendizado de línguas e dialetos locais”, exercendo, em razão disso, funções de espionagem, e foi também na Índia que “tomou contato com preceitos da religião islâmica e aperfeiçoou seus conhecimentos na língua árabe” (GEBARA, 2010, p. 24).

Tendo se tornado um ‘homem do Império’ incomum, passou a se dedicar com mais afinco à “carreira” de “explorador” que à militar, sendo financiado pela *Royal Geographical Society* em suas três grandes viagens. Notabilizou-se por viajar disfarçado de muçulmano e ser o primeiro europeu a fazer a peregrinação mais sagrada para os islâmicos (1853), conseguindo não apenas ir à Meca, mas sair de lá com vida. Depois de visitar Harar (1854), outro grande centro muçulmano e entreposto comercial importante da África oriental, Burton

⁴³ http://pt.wikipedia.org/wiki/Richard_Francis_Burton Acessado em 15/02/2012.

vai ser financiado pela RGS, ainda na década de 1850, para a famosa expedição em busca da nascente do Nilo, o grande enigma da África oriental para os europeus (1856-1859), auxiliado por John Speke, seu companheiro mais jovem e rival. A relação conturbada e a longa desavença entre os dois em função das opiniões diferentes sobre a localização da nascente do Nilo teve uma cobertura jornalística e foi acompanhado pelo público inglês de modo comparável às intrigas das celebridades de hoje em dia⁴⁴.

A partir dos anos 1860, Burton vai exercer funções diplomáticas para o governo inglês em diversas partes do mundo, desde a África ocidental (alvo do estudo de A. Gebara) até o Brasil. Além de uma personalidade descrita repetidamente como cativante e polêmica, a popularidade de Burton pode ser atribuída principalmente aos seus talentos literários. “Como se tornou praxe para Burton, cada uma de suas viagens deu origem a novos volumes de narrativa” (GEBARA, 2010, p. 24), narrativas em que emprega com excelência os recursos narrativos apontados por M. L. Pratt, citados anteriormente. A vívida retórica utilizada por Burton, que descrevia a si mesmo como um aventureiro corajoso e temerário, sua abordagem de temas controversos para a época (como homossexualidade e pornografia), além de seu conhecimento de dezenas de línguas não-europeias, que lhe possibilitou fazer a tradução de obras importantes da literatura mundial para o inglês (desde o *Kama Sutra* hindu até brasileiroíssimo *O guarani*), fizeram de sua vasta obra um sucesso comercial, e um referencial na construção da imagem europeia do restante do mundo, em especial a África. Burton valoriza ao máximo sua experiência em terras não europeias, se colocando, como já dito, numa posição de autoridade não só em relação aos não-europeus, mas também aos próprios europeus. Ele era *os olhos do império*, e os filmes contemporâneos aqui analisados demonstram que sua visão ainda permanece popular. Além disso, de acordo com a análise de A. Gebara, Burton pode ser considerado um imperialista antes do Imperialismo, e isso certamente vaza em seus escritos. Em vários de seus despachos é possível notar qual o padrão considerado ideal por Burton, no que diz respeito à atuação consular na costa ocidental africana: à bordo de um navio de guerra, o cônsul deveria impor as condições inglesas de

⁴⁴ Em 1990 foi produzido um filme que busca retratar a viagem e a relação conturbada de Burton e Speke, intitulado no Brasil *As montanhas da lua* (Mountains of the Moon, Bob Rafelson, 1990). A respeito deste filme, vale citar uma nota de rodapé de M.L. Pratt: “A primavera de 1990 viu o lançamento de uma heroica versão hollywoodiana da aventura de Burton e Speke intitulada *The Mountains os the Moon*. Levando adiante uma tendência vigente nos anos 1980 (... *Entre dois amores*, *A jóia da coroa* (minissérie televisiva), *Passagem para a Índia* e *Greystoke – A lenda de Tarzã, o rei da selva*), a nostalgia imperialista fornece uma resposta cultural para o absoluto fracasso de uma modernização da África que obedeça o estilo ocidental” (PRATT, 1999, p. 343).

comércio frente à chefes e comunidades nativas, através da demonstração de força (GEBARA, 2010, P. 108)⁴⁵.

Outro exemplo do quão era o Imperialismo um fenômeno público é o encontro entre Stanley e Livingstone, que a despeito da completa inutilidade para a qualidade de vida de qualquer operário de Manchester, é celebrado (não só àquela época) como um feito engrandecedor de toda a ‘cultura ocidental’. David Livingstone foi um missionário escocês que exerceu um papel importante para a expansão europeia em África. Com a justificativa de levar o cristianismo para povos do interior da África, ele traçou mapas e abriu caminho para os exércitos coloniais que o seguiriam⁴⁶. Ele é provavelmente o mais célebre de uma multidão de missionários alemães, ingleses, franceses, holandeses, suecos e estadunidenses, dos mais diversos credos cristãos, que podiam ser encontrados em toda a parte na África por volta de meados do século XIX – da colônia do Cabo à baía de Benin e à região dos Lagos –, empenhados em expandir cada vez mais seu raio de atuação. Sobre o empenho missionário cristão em território africano, tanto católico quanto protestante, é importante ressaltar os pontos em comum que Leila Hernandez aponta a toda essa atividade. Primeiro, ela destaca que a ideia “era empreender a conversão dos africanos não apenas ao cristianismo, mas ao conjunto de valores próprio da cultura ocidental europeia”; em seguida vinha “ensinar a divisão das esferas espiritual e secular, crença absolutamente oposta à base do variado repertório cultural africano fundado na unidade entre vida e religião”, e, por fim, a realização de “pregação contrária a uma série de ritos sagrados locais, o que minava a influência dos chefes tradicionais africanos” (HERNANDEZ, 2005, p. 54). A autora conclui que “considerando as fases anteriores ou posteriores ao crescimento do trabalho missionário, no século XIX, é inegável a sua contribuição na abertura do continente” (HERNANDEZ, 2005, p. 54), isto é, o trabalho missionário foi muito mais efetivo enquanto ferramenta política do que religiosa. O impacto dos relatos dos viajantes, especialmente dos missionários, pode ser

⁴⁵ A. Gebara afirma isso a partir da análise dos relatórios de Burton em sua atuação consular no começo dos anos 1860: “Logo em seus primeiros despachos surgem constantes solicitações para o envio de um cruzador, para ficar a sua disposição. Depois de realizar a primeira visita aos “Rios do Óleo” à bordo de um navio da *African Steamship Company*, ainda no final de 1861, Burton mencionou em despacho para o F.O. [Foreign Office] a “necessidade” de contar com um barco de guerra sob seu comando. Em janeiro do ano seguinte, o autor voltou a mencionar a importância dos cruzadores para organizar o comércio na região do baixo Níger. Segundo ele: “As vilas hostis são em número de cinco ou seis [...] elas irão requerer alguma coerção. [...] Isto pode ser facilmente conseguido por dois barcos de guerra. Com tais navios, eu poderia ir até lá em julho próximo e garantiria que depois de seis meses nenhum tiro seria disparado novamente no baixo Níger.” Desta forma, Burton propôs uma missão ao F. O., qual seja, destinar dois cruzadores para uma patrulha constante do Delta do Níger, com intuito de coagir os nativos locais à aceitar as práticas comerciais inglesas” (GEBARA, 2010, P. 107).

⁴⁶ H. Wesseling nos informa que o trabalho missionário de Livingstone durante seus anos em África teve como fruto a conversão de um único africano, que posteriormente abandonou a fé cristã (WESSELING, 2008, p. 94).

notado no relato de Albert Schweitzer, um médico alemão que se sentiu impelido a viajar à África e colaborar na missão civilizadora. O relato que fez do período em que atuou na África equatorial, *Entre a água e a selva*, muito contribuiu para torná-lo famoso e ser galardoado com um Nobel da Paz; a sua justificativa para a ida à África é emblemática da noção de missão civilizadora:

Lera e ouvira testemunhos de missionários revelando a miséria física dos autóctones. E quanto mais refletia sobre isso, menos conseguia compreender como nós, europeus, nos preocupávamos tão pouco com a grande tarefa humanitária que essas regiões longínquas apresentavam. Parecia-me que a parábola do homem rico e do pobre Lázaro se encaixava bem ao nosso caso. O opulento seríamos nós, pois os avanços da medicina nos proporcionaram enormes conhecimentos e processos eficazes contra a doença e a dor. As vantagens incalculáveis dessa riqueza nos parecem algo muito natural. Lá fora, nas colônias, está o pobre Lázaro, o negro, que sofre tanto ou bem mais do que nós com a doença e o sofrimento, porém não dispõe de nenhum meio para combatê-los. Agimos como o homem rico, pecando com a indiferença para com o pobre sentado no seu patamar, pois o rico não se punha no lugar do seu semelhante e nem deixava que o próprio coração se enternecesse. (...) Assim, compete à nossa sociedade o dever de tomar para si tal tarefa (SCHWEITZER, 2010, pp. 11,12).

Schweitzer toma conhecimento da ‘situação africana’ no final do século XIX, começa estudar medicina em 1905 e em 1913, no auge da invasão europeia – a ‘partilha da África’, ele chega ao continente. Escreve o seu relato já de volta à Europa, em 1920, quando toda essa maneira de interpretar o continente continuava tão válida quanto na época dos primeiros relatos de Livingstone. Voltando ao famoso Livingstone, eis como o descreve Ki-Zerbo:

Era, antes de mais nada, um pastor. Dilacerado pelo comércio sangrento que encontrava em cada passo, veio a desejar a colonização da África como único remédio: “Que Deus abençoe amplamente”, diz ele, “todo o homem, seja ele americano, inglês ou turco, que possa ajudar a sarar essa chaga” (KI-ZERBO, 2002, p. 74).

Foi o primeiro europeu a entrar em contato com diversas populações africanas e fez diversas “descobertas”, como as cataratas do Zambeze a que batizou de *Victoria Falls*, homenageando a rainha inglesa. O sucesso popular de seus relatos, mais o seu valor estratégico, o faz ser contratado pelo governo inglês. Na busca pela nascente do Nilo, o “queridinho da opinião pública inglesa” (WESSELING, 2008, p. 94) fica meses sem estabelecer contato e é dado como morto, até que o jornal *New York Herald* envia o jornalista galês naturalizado estadunidense Henry Morton Stanley à sua procura, com uma expedição fortemente equipada e financiada. Ao encontrar, após meses, um adoentado Livingstone, Stanley pronuncia a famosa frase “Doutor Livingstone, eu presumo”, e ambos levam adiante o mapeamento da região dos lagos centrais da África. Os relatos do agora também famoso

Stanley (que, além de encontrar Livingstone, finalmente prova que o Nilo nasce do lago Vitória e resolve a querela entre Burton e Speke), um grande homem de negócios e verdadeiro “*showman*”, serão fundamentais na invasão da África, numa cadeia de eventos que ele mesmo não poderia prever. Sua descrição das ‘riquezas inexploradas’, do potencial econômico da região – ele vê e descreve as grandes populações do interior africano como um imenso mercado consumidor à espera de vendedores ambulantes –, a violência com que reprime qualquer resistência ao contato (“os selvagens só respeitam a força”, escreve (KI-ZERBO, 2002, p. 74)), terão um grande impacto em toda a Europa. Eis como H. Wesseling descreve o efeito das viagens de Stanley:

Na década de 1870, os europeus “descobriram” o Congo. As viagens de Brazza (1875-1878) e sobretudo as de Stanley (1874-1877) conquistaram a imaginação de um público europeu ávido de conhecimento. As sociedades geográficas desfrutavam de grande popularidade. A viagem de Stanley foi patrocinada por dois jornais, um inglês e outro americano. O relato que ele fez de sua expedição através da África, intitulado *Through the Dark Continent* [Através do continente negro], tornou-se um best-seller internacional. Nele, Stanley exaltava a grande promessa do Congo, o qual dizia ser mais fértil que o Mississipi, e falava de uma “nova Índia”, muitíssimo apropriada ao comércio e à colonização. Além de considerações científicas e comerciais, havia também motivos humanitários pra explorar a região. O tráfico de escravos, o canibalismo e o paganismo grassavam nessa parte da África clamando pela intervenção europeia. A África Central tornou-se, assim, objeto de agudo interesse europeu, inclusive político (WESSELING, 2008, p. 83).

O fato de que gozava entre a aristocracia inglesa de uma péssima reputação – seus métodos brutais ainda não eram muito populares, era considerado um fanfarrão histrionico e sem escrúpulos, além de deter epítetos não exatamente elogiosos tais como “homossexual enrustido” e “sodomasoquista” (WESSELING, 2008, p. 95) –, apesar de seus ‘feitos’, dificulta sua contratação pelo governo inglês. Isso faz com que Stanley seja contratado por Leopoldo II, rei da Bélgica, para servir à Associação Internacional do Congo, e terá papel fundamental na criação do “Estado Livre do Congo”⁴⁷, talvez a maior das infâmias cometidas por europeus em solo africano. O rei belga, em parte influenciado pelas descrições de Savorgnan de Brazza, mas sobretudo pelas de Stanley, criara a Associação Internacional do Congo (1876), com os supostos objetivos apontados por Ki-Zerbo: “exploração do continente, a supressão do tráfico negreiro e a introdução da civilização” (KI-ZERBO, 2002, p. 75). A

⁴⁷ Sobre a noção de ‘Estado Livre do Congo’ que Leopoldo II desejava implantar: ““O Rei, como particular, deseja somente possuir propriedades na África. A Bélgica não quer nem colônias nem territórios” (...) Isso não significava o estabelecimento de uma soberania estrangeira, visto que o Rei não agia enquanto chefe do Estado belga. Tal procedimento criava na África um Estado africano novo, cujo chefe seria o comitê, quer dizer, Leopoldo (...). O sonho de Leopoldo: reunir ao título de Rei dos belgas o de soberano de um Estado negro” (BRUNSCHWIG, 2006, pp. 31,32).

Bélgica é um país que praticamente não entrara nas contas da expansão do sistema-mundo moderno, até que as aspirações de Leopoldo II ao Congo a tornaram peça-chave na invasão do continente africano. A região do Congo passou a interessar à praticamente todas as potências europeias, tanto as antigas, como Portugal, que alegava possuir direitos históricos à região desde o tempo de Diogo Cão, quanto as novas, como a recém-unificada Alemanha, ávida por mercados consumidores, sem falar na Inglaterra, que deseja, mais que tudo, o livre-comércio que seria tornado impraticável caso a região passasse à tutela francesa (que tinha um ‘direito’ de preempção ao Congo) e suas altas tarifas. Vendo Stanley, sem a mínima cerimônia, empenhado em estabelecer postos belgas e assinar tratados com autoridades locais no Congo, Portugal clama por uma conferência internacional, no que é prontamente atendido pelo chanceler alemão, Otto von Bismarck, ansioso por dar à Alemanha uma relevância cada vez maior na política europeia.

O resultado dessa cadeia de eventos, iniciada pelos relatos de viagem de Stanley, será a célebre Conferência de Berlim, realizada na capital alemã entre 15 de Novembro de 1884 e 26 de fevereiro de 1885 (BRUNSCHWIG, 2006, p. 41), com a participação de catorze países, incluindo os EUA. Em vista das circunstâncias econômicas já apresentadas, com a necessidade crescente de exportar os capitais ‘excedentes’ na Europa, compreende-se a convergência dos interesses econômicos e políticos das potências europeias em torno do continente africano na época da Conferência de Berlim. A África descrita pelos *olhos do império* configurava um espaço ‘ideal’ para realizar as lucrativas operações financeiras almejadas, e em Berlim é decidido como isso vai ser feito. Essa reunião e seus desdobramentos servem em grande medida para demonstrar as linhas gerais do que essa dissertação inteira se propõe a discutir: o poder da linguagem, das imagens criadas pelas narrativas. Ora, Henri Brunschwig diz que “até cerca de 1860, não ocorreria ao espírito de nenhum Ministro do Exterior [francês] provocar um conflito com a Inglaterra por causa de um pedaço da África negra” (BRUNSCHWIG, 2006, p. 16), mas nos anos 1870 e 1880 houve na Europa uma “valorização da África negra, que atraiu o interesse de círculos mais extensos que os dos humanitaristas, dos sábios e dos comerciantes britânicos” (BRUNSCHWIG, 2006, p. 18), ou, em palavras mais diretas, “o descobrimento do Congo atraiu, repentinamente, a cobiça dos europeus” (BRUNSCHWIG, 2006, p. 28). Em função das narrativas de viajantes como Stanley, surge um interesse político-econômico tão premente pela África que a Conferência de Berlim foi a maneira encontrada por esses europeus para estabelecer regras que minimizassem os conflitos de interesses, e possíveis conflitos militares, entre si. Por outro

lado, a narrativa só surgiu, ela mesma, por causa da demanda expansionista do próprio sistema-mundo capitalista, e em sintonia com suas fórmulas narrativas. Da Conferência de Berlim, o principal beneficiário foi o rei belga, “cujo título de soberano proprietário do Congo foi reconhecido por todos” (FERRO, 1996, p. 101). Ao fim, a ata geral da Conferência estabelece os seguintes princípios básicos:

Capítulo I – O comércio de todas as nações gozará de completa liberdade: 1º Em todos os territórios que constituem a Bacia do Congo e de seus afluentes. (...) Capítulo VI – Artigo 34 – A potência que de agora em diante tomar posse de um território nas costas do continente africano que estiver fora de suas possessões atuais (...) fará acompanhar a Ata respectiva de uma notificação dirigida às outras Potências signatárias da presente Ata, a fim de lhes dar os meios de fazer valer, se for oportuno, suas reclamações. Artigo 35 – As potências signatárias da presente Ata reconhecem a obrigação de assegurar, nos territórios ocupados por elas, nas costas do Continente africano, a existência de uma autoridade capaz de fazer respeitar os direitos adquiridos e, eventualmente, a liberdade de comércio e do trânsito nas condições em que for estipulada (Apud BRUNSCHWIG, 2006, pp. 81,90).

Nas palavras de Ki-Zerbo, as ‘regras simples’ enunciadas pela Conferência eram: “a ocupação do litoral não bastava para reivindicar as terras do interior, a menos que este fosse ocupado, com notificação às potências” e “as bacias do Congo e do Níger eram declaradas livres ao comércio internacional” (KI-ZERBO, 2002, p. 76). Essa ‘necessidade’ de ocupar efetivamente o território almejado será a razão para a ‘corrida para a África’, em que as potências europeias passaram e dedicar enorme esforço financeiro, humano e militar para se fazer presente na maior parte de lugares possíveis em África, levando em conta tudo o que já foi explanado sobre a exportação de capitais. Essa corrida “constituiu provavelmente o maior pecado do imperialismo” (KI-ZERBO, 2002, p. 76), diz Ki-Zerbo. É importante ressaltar que “a conferência de Berlim não oficializou realmente a partilha da África negra, como se afirmou, nem sequer zonas de influência na hinterlândia”, como explica Marc Ferro, mas somente “formulou as “regras do jogo”, permitindo essa orgia de operações e de anexações que ficaram conhecidas como “corrida de obstáculos”, pois cada potência europeia saía em disparada para fincar sua bandeira no maior número possível de territórios” (FERRO, 1996, p. 102). Em Berlim os europeus dividiram uma África que mal conheciam entre si, o passo seguinte foi a tentativa de invasão dessa África. Começa aqui a história de massacres e genocídios cometidos em nome da liberdade de mercado, empregando os métodos que mais tarde causarão horror ao serem usados contra europeus. É a partir das decisões tomadas em Berlim que têm lugar as ações livres de genocidas, considerados grandes homens de negócios e ‘construtores de impérios’ em território africano, como Cecil Rhodes, Frederick Lugard, Carl Peters e o próprio Leopoldo II. Sobre os ‘métodos administrativos’ utilizados pelo

monarca belga para extrair as riquezas do Congo, Serrano & Waldman citam o relatório de um funcionário inglês, de 1903:

[...] havia métodos ainda mais desumanos, como o corte de orelhas e outras formas de mutilação fazendo parte de um macabro sistema de contabilidade. Em 1899, um agente do governo (...) disse a um missionário americano: cada vez que um cabo sai para buscar borracha, recebe cartuchos. Deve trazê-los todos intactos; e para cada cartucho usado, deve trazer uma mão direita. Com, ou sem precisão, o funcionário informou ao missionário de que em seis meses o Estado tinha usado 6.000 cartuchos no rio Momboio, o que significa que 6.000 pessoas foram mortas ou mutiladas. Na verdade, mais do que 6.000, pois me contaram que, frequentemente, os soldados matavam crianças com os cabos das armas. (Apud SERRANO & WALDMAN, 2007, p. 222).

Um homem chamado Joseph Conrad, considerado um dos maiores escritores de língua inglesa de todos os tempos, vai ser testemunha ocular dos horrores belgas no Congo⁴⁸, e transformará essa experiência naquele que foi considerado por Jorge Luís Borges como “o mais intenso de todos os relatos que a imaginação humana jamais concebeu”⁴⁹: o romance *O coração das trevas*. Infelizmente o mestre argentino não estava totalmente correto quanto ao fato de ter sido *O coração das trevas* pura invenção humana, mas o fato é que aqui podemos perceber nitidamente a ligação entre um ‘setor’ do “ministério da curiosidade europeia”, os relatos de viagem, e outro, os romances imperialistas, aqueles servindo de fonte a estes ou sendo escritos pelos próprios agentes imperialistas, como é o caso de Conrad. A despeito do caráter filosófico-reflexivo sobre a condição humana, ou denunciativo do ‘horror, o horror’, a célebre frase do personagem Kurtz, Conrad está imiscuído na cultura imperialista de missão civilizadora, e a leva para o leitor. No seguinte trecho, por exemplo, um personagem justifica os abusos cometidos na ‘colonização’ do Congo: “A conquista da terra, o que na maior parte significa tirá-la daqueles que têm uma fisionomia diferente ou narizes ligeiramente mais achatados que os nossos, não é uma coisa bonita quando você olha demais para ela. O que a redime é somente a ideia” (CONRAD, 1997, p. 11). A ideia é a missão civilizadora, claro. Esse ‘fardo’ que o ‘homem branco’ carrega em benefício dos ‘selvagens’.

Nesse ponto da dissertação chegamos à tese defendida por Edward Said em *Cultura e Imperialismo*, seu trabalho posterior à *Orientalismo*, onde ele buscou “descrever um modelo mais geral de relações entre o Ocidente metropolitano moderno e seus territórios ultramarinos” (SAID, 1995, p. 11). O objetivo desta dissertação não é analisar os romances

⁴⁸ Para um aprofundamento na história do genocídio promovido pelo governo belga no Congo, consultar HOCHSCHILD, Adam. *O fantasma do rei Leopoldo: uma história de cobiça, terror e heroísmo na África colonial*. Tradução Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁴⁹ A afirmação encontra-se na contracapa da edição de *O coração das trevas* da Editora L&PM (CONRAD, 1997).

imperialistas, e sim os filmes contemporâneos; no momento, o interesse é apenas demonstrar sucintamente os vínculos entre estas duas expressões culturais eurocêtricas, separadas por cerca de um século, situando as formações discursivas encontradas no cinema contemporâneo no interdiscurso mais amplo onde elas apenas exercem um papel, e para isso uns poucos exemplos bastam. Conrad e seu *O coração das trevas* será o exemplo principal do que desejo apontar aqui. Said parece ter percebido, após a conclusão de *Orientalismo*, que não foi apenas sobre o Oriente Médio que os europeus construíram narrativas subalternizantes, por isso afirma: “considero esses discursos africanistas e indianistas, como foram chamados, parte integrante da tentativa europeia geral de dominar povos e terras distantes” (SAID, 1995, p. 11); a esta ‘tentativa europeia geral’ tenho chamado simplesmente de eurocentrismo, conforme já definido. A análise que Said faz de tais discursos corrobora a interpretação das narrativas fílmicas a partir de tropos narrativos marcantes, feita nesta dissertação. Para ele, a marca distintiva dos discursos eurocêtricos (sejam orientalistas ou africanistas, sobre a Irlanda – primeira colônia inglesa – ou sobre o Caribe, ou seja, sobre qualquer território “não-civilizado”) é a repetição de determinadas figuras retóricas, que, nas suas palavras, podem ser encontradas

constantemente em suas descrições do “Oriente misterioso”, os estereótipos sobre o “o espírito africano” (ou indiano, irlandês, jamaicano, chinês), as ideias de levar a civilização a povos bárbaros ou primitivos, a noção incomodamente familiar de que se fazia necessário o açoitamento, a morte ou um longo castigo quando “eles” se comportavam mal ou se rebelavam, porque em geral o que “eles” melhor entendiam era a força ou a violência; “eles” não eram como “nós”, e por isso deviam ser dominados (SAID, 1995, pp. 11,12).

Trata-se da mesma repetição que pode ser detectada nos filmes contemporâneos. Para analisar a ligação entre cultura e Imperialismo, Said elege o romance como veículo privilegiado, pois, dentre outras formas culturais que tiveram “enorme importância na formação das atitudes, referências e experiências imperiais”, na sua concepção o romance é “o objeto estético cujas ligações com as sociedades em expansão da Inglaterra e da França são especialmente interessantes como tema de estudo” (SAID, 1995, p. 12). As narrativas são o centro do estudo de Said porque “as histórias estão no cerne daquilo que dizem os exploradores e os romancistas acerca das regiões estranhas do mundo” (SAID, 1995, p. 13). O que pretendo ressaltar nesta dissertação é que a importância do que é dito em narrativas fílmicas como as apontadas no capítulo anterior é muito maior do que a que se atribui cotidianamente, e na consecução desse objetivo a análise de Said dos romances é de grande valia. Said reconhece que o objeto de disputa do Imperialismo é seguramente material, é a

terra, o espaço físico. Não é nada abstrato. Porém, quando se trata de decidir ou julgar quem possui o direito pela terra, o direito de viver e trabalhar nela, de invadi-la e expulsar quem nela viva ou de lutar por ela, todas essas questões “foram pensadas, discutidas e até, por um tempo, decididas nas narrativas. (...) O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais ligações entre ambos” (SAID, 1995, p. 13).

Mais uma vez, retomo a questão da autoria. A cultura, para Said, é uma “espécie de teatro em que várias causas políticas e ideológicas se empenham mutuamente” (SAID, 1995, p. 14), teatro no qual as pessoas – nós, cidadãos comuns, historiadores, cineastas, romancistas – tomam parte quer queiram quer não. É desejo de muitos que a cultura seja percebida como uma esfera da existência separada dessas questões ‘práticas’, por assim dizer; essa percepção de cultura como algo divorciado do mundo cotidiano torna muitos intelectuais “incapazes de estabelecer a conexão entre, de um lado, a longa e sórdida crueldade de práticas como a escravidão, a opressão racial e colonialista, o domínio imperial, e, de outro, a poesia, a ficção e a filosofia da sociedade que adota tais práticas” (SAID, 1995, p. 14). Essa relação não pressupõe um determinismo mecânico, como se um cidadão inglês de fins do século XIX não pudesse ser anti-imperialista ou um cidadão estadunidense do início do século XXI não pudesse ser avesso à ideia do destino manifesto⁵⁰. As palavras de Said a esse respeito traduzem a atitude adotada nesta dissertação, *mutatis mutandis*:

Não creio que os escritores sejam mecanicamente determinados pela ideologia, pela classe ou pela história econômica, mas acho que estão profundamente ligados à história de suas sociedades, moldando e moldados por essa história e suas experiências sociais em diferentes graus. A cultura e suas formas estéticas derivam da experiência histórica (SAID, 1995, p. 23).

Não se trata de negar a crítica que Conrad faz em *O coração das trevas* (e em outras obras) aos abusos cometidos pelos europeus em solo africano, assim como não se trata de negar que muitos cineastas contemporâneos realizam um esforço consciente no sentido de criticar as intervenções estrangeiras em África, apontando-as como suposta raiz dos supostos grandes males que assolam o continente. O que ocorre é que, por maior que seja a ironia e o pessimismo com que Conrad descreve o Imperialismo, ele, nas palavras de Said, “escreve como um homem cuja visão *ocidental* do mundo não ocidental está tão arraigada a ponto de

⁵⁰ A estadunidense doutrina do ‘Destino Manifesto’ é uma mistura de ideias de superioridade racial com uma suposta missão, outorgada pela divina providência, de levar o “bem” para o resto do mundo, utilizada como justificativa para a recente guerra no Iraque, por exemplo. Suas origens remontam ao século XIX: “Em 1885 o pastor Josiah Strong escreveu que os anglo-saxões estavam encarregados pela divindade de ser os guardiães da espécie humana e que Deus os havia preparado para a guerra final entre as raças”, e no mesmo ano “o historiador John Fiske endossava essas ideias em um ensaio intitulado *Manifest destiny*” (BRUIT, 1988, p. 12).

cegá-lo para outras histórias, outras culturas e outras aspirações” (SAID, 1995, p. 19). O olhar de Conrad só percebe o mundo dominado pelo eurocentrismo, e as resistências que se levantam contra essa dominação apenas confirmam a iniquidade do próprio eurocentrismo. “O que Conrad não consegue ver é uma alternativa a essa cruel tautologia. Ele não podia entender que a Índia, África e América do Sul também possuíam vidas e culturas com identidades não totalmente controladas pelos reformadores e imperialistas gringos deste mundo” (SAID, 1995, p. 19). Assim,

não é paradoxal que Conrad fosse imperialista e anti-imperialista: progressista quando se tratava de apresentar com destemor e pessimismo a corrupção autoconfirmadora e auto-enganosa do domínio ultramarino; profundamente reacionário quando se tratava de conceder que a África ou a América do Sul pudesse algum dia ter uma história ou uma cultura independentes (SAID, 1995, p. 19).

Outro exemplo que pode ser citado é o de Júlio Verne. Este eminente escritor francês transpôs, talvez sem perceber, com um elevado grau de precisão, a política colonial francesa para a sua extensa obra literária. A rivalidade imperial entre França e Inglaterra, por exemplo, é apresentada quase subliminarmente em uma narrativa como *Vinte mil léguas submarinas*, onde o herói, o capitão Nemo, é um indiano que se insurgiu contra o colonialismo britânico e se tornou um pirata a bordo de um submarino gigantesco. Nesse caso, a resistência é louvada e a colonização descrita como tirania. Em *Cinco semanas em um balão*, por outro lado, os africanos que resistem à colonização francesa são retratados como selvagens “feras de rosto humano”. Como afirma Marc Ferro, “na verdade Jules Verne só aplica seus princípios socialistas de partidário da revolução de 1848 às vítimas da colonização britânica” (FERRO, 1996, p. 196).

Verne encarna e exemplifica bem o tipo de literatura de grande sucesso popular, que vai exercer a função precisa dentro do ‘ministério da curiosidade europeia’ de vulgarizar a África inventada pela racionalidade moderna. Trata-se do

romance de aventuras. Ele transforma as dificuldades encontradas pela Europa numa série de ações heroicas que transfiguram o leitor e o levam a se identificar com o aventureiro. Independentemente dos que, por esse viés, celebram a grandeza do Império, tal como Rudyard Kipling, outros constroem a imagem dessas novas “elites” da civilização técnica e industrial. Jules Verne inventa os novos aventureiros e sua gesta, que, via de regra, se passa nas colônias (FERRO, 1996, p. 195).

Um dos aspectos mais incensados na literatura de Júlio Verne, com justiça, é o seu aspecto de ficção científica, as especulações sobre inovações tecnológicas inexistentes na sua época e que depois vieram, algumas, realmente a existir, como o citado submarino. Para além

de um simples talento visionário, essa característica revela o quão este autor estava impregnado pela noção de progresso, tão cara à racionalidade moderna, como já visto. Para Verne, “a ideia de progresso – do progresso da civilização ligado ao da técnica – impõe-se a qualquer outra consideração. O direito dos povos só existe de fato quando estes participam da civilização” (FERRO, 1996, p. 196), e é desnecessário lembrar que a concepção de civilização moderna só incluía a própria Europa. De modo que os professores-exploradores que protagonizam a maioria dos romances de Verne são, sem exceção, incrivelmente atualizados com todas as inovações científicas e tecnológicas de seu tempo (como demonstra a citação de *Cinco semanas em um balão* que abre este capítulo), exercendo a dupla função de 1) levar para o grande público o empreendimento imperial em detalhes, reafirmando a superioridade da civilização europeia, e 2) justificar constantemente, a partir dessa noção que nunca se permite olvidar de que o progresso é sinônimo de superioridade, todos os empreendimentos coloniais e seus recorrentes “excessos”. Quem recusa o progresso, inevitável, não merece a simpatia de Verne:

“O direito desmorona diante da força, por certo, mas a civilização jamais recua, e parece que é da necessidade que ela extrai todos os seus direitos”. “É a lei do progresso – os índios desaparecerão. Diante da raça anglo-saxônica, australianos e tasmanianos se dissiparam. Um dia, talvez, os árabes serão aniquilados em face da colonização francesa” (Apud FERRO, 1996, p. 196).

Acredito ter traçado as linhas gerais do imenso painel em que se formou a imagem da África divulgada pela indústria cinematográfica hegemônica contemporânea. Todos os tropos narrativos analisados no capítulo anterior – os tropos da inferioridade africana, da necessidade de intervenção estrangeira e da necessidade de fuga – se encaixam nessa formação ideológica ampla sobre a África, desenvolvida no contexto de legitimação intelectual e moral da expansão imperialista do sistema-mundo moderno. Tal contextualização, mais do que simples curiosidade ou erudição, evidencia uma tentativa consciente de participar em um esforço intelectual amplo de descolonização do conhecimento. Ser antieurocêntrico, como esta dissertação tenta, não significa de modo algum ser antieuropeu ou antiestadunidense, muito menos eurofóbico, como demonstra a extensa lista de conceitos e autores europeus que utilizo na feitura da dissertação.

Como ressaltam Shohat e Stam, ‘eurocêntrico’ não é sinônimo de ‘racista’, apesar da ligação histórica entre os termos; quando aponto o pensamento eurocêntrico que permeia

desde os escritos de Conrad e Verne até os filmes contemporâneos, não os acuso de uma atitude política consciente no sentido de dominar simbolicamente a África, justificando sua exploração concreta. O eurocentrismo, revisando o que já foi dito, é a “visão “normal” da história que a maioria das pessoas no Primeiro Mundo (e até no Terceiro Mundo) aprendem na escola e assimilam através dos meios de comunicação” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 24). Em consequência dessa naturalização de um único ponto de vista histórico como ‘o correto’, é possível que um indivíduo seja declaradamente (e de modo sincero) contra o racismo, mas tenha uma posição implicitamente eurocêntrica. Para exemplificar com um tema candente em nossa sociedade contemporânea: muitas pessoas que, de modo consciente, se dizem anti-homofóbicas, entendendo que os homossexuais são cidadãos como quaisquer outros, merecedores de respeito, dignidade e direitos civis, nas atitudes práticas inconscientes do cotidiano se mostram em larga medida repetidoras do pensamento dominante – machista, sexista e homofóbico –, de inegável origem eurocêntrica. As ideias discriminatórias racistas e sexistas são profundamente imbrincadas, como demonstra Stephen Jay Gould:

Uma vez demonstrada a evolução, os naturalistas do século XIX devotaram-se a estabelecer os verdadeiros caminhos que ela seguira. (...) A recapitulação também proporcionou um critério irresistível a todos os cientistas interessados em estabelecer diferenças hierárquicas entre os grupos humanos. Assim, os *adultos* dos grupos *inferiores* devem ser como as *crianças* dos grupos *superiores*, pois a criança representa um ancestral adulto primitivo. Uma vez que são como os meninos brancos, os negros adultos e as mulheres são também os representantes vivos de um estágio primitivo da evolução dos homens brancos. (...) Todos os grupos “inferiores” – raças, sexos e classes – foram comparados às crianças brancas do sexo masculino. E.D. Cope identificou quatro grupos de formas humanas inferiores segundo esse critério: raças não brancas, todas as mulheres, os brancos do sul da Europa (em oposição aos do norte) e as classes inferiores dentro das raças superiores (GOULD, 1991, pp. 111,113).

Esse tipo de teoria justificava ‘cientificamente’, ao mesmo tempo, o racismo, o machismo e o preconceito social contra os pobres⁵¹. Apesar de ter perdido o respaldo científico, tais ideias permanecem presentes em nosso cotidiano em função da permanência do eurocentrismo como pensamento dominante. Frases ‘inocentes’ como “não tenho preconceito por eles serem gays, mas acho errado que fiquem de mãos dadas em público” resumem muito bem a homofobia profundamente arraigada, muito embora num nível superficial o indivíduo a negue, inclusive para si mesmo. A mesma atitude pode ser verificada em relação ao machismo, nas falas que defendem os direitos da mulher mas culpabilizam vítimas de estupro

⁵¹ Uma análise pertinente do vínculo histórico entre racismo e machismo, tendo como objeto a experiência colonial ibérica, é o artigo da antropóloga espanhola Verena Stolcke intitulado *O enigma das interseções: classe, “raça”, sexo, sexualidade. A formação dos impérios transatlânticos do século XVI ao XIX* (STOLCKE, 2006).

por “darem cabimento”; e é exatamente essa atitude que esta dissertação aponta no que diz respeito ao eurocentrismo, em filmes que alegadamente se destinam a ‘ajudar’ a África, como *Diamante de sangue* (ver análise posterior), mas que repetem com precisão todos os tropos imperialistas com todos os signos que inferiorizam a África em todos os sentidos. O esforço intelectual dessa dissertação é colaborar na percepção de que o eurocentrismo (e todas as formas de discriminação dele decorrentes, como o racismo, a homofobia e o machismo) não é uma herança genética, é tão somente um discurso historicamente situado e aprendido. Como afirmou há tanto tempo Simone de Beauvoir, a rejeição a noções como o ‘eterno feminino’, a ‘alma negra’ e o ‘caráter judeu’ é uma atitude política necessária, uma vez que essas noções que subalternizam o Outro, em sua origem eurocêntrica comum, tiram “seus argumentos do estado de fato que ela criou”, citando uma famosa frase de George Bernard Shaw: “O americano branco relega o negro ao nível do engraxate; e concluí daí que só pode servir para engraxar sapatos” (BEAUVOIR, 1970, p. 18). As justificativas pseudocientíficas para o eurocentrismo já vêm sendo intelectualmente combatidas há muito tempo, e essa dissertação apenas se lança em mais um flanco que precisa ser aberto nesse combate, pois, mais uma vez citando Beauvoir, “diga-se mais uma vez, não é a fisiologia que pode criar valores. Os dados biológicos revestem os que o existente lhes confere” (BEAUVOIR, 1970, p. 57).

Gostaria de usar as palavras de Ismail Xavier no prefácio de *Crítica da imagem eurocêntrica* para ressaltar ainda mais a relevância do contexto histórico analisado nesse capítulo:

Se quisermos abolir as fronteiras ou a desigualdade, cabe explicar o que as constrói, analisar a retórica que as sustenta, fazer o retrospecto histórico dos “tropos do império”. Este é um campo de tradições revitalizadas que cumpre um papel na batalha das imagens, dimensão fundamental das empreitadas imperiais que têm definido novas formas de guerra que, *high tech* em seus instrumentos, são, no entanto, fundamentalistas e messiânicas na inspiração-legitimação. Exibem algo a que o expectador de cinema e TV se habituou ao assistir aquelas superproduções que, de D.W. Griffith a Stephen Spielberg, têm misturado tecnologia de ponta com a farta reciclagem das mitologias imperiais (Apud SHOHAT & STAM, 2006, p. 14).

Antes de dar o passo seguinte na dissertação, analisando as permanências políticas e estéticas do Imperialismo no cinema contemporâneo, porém, gostaria de dedicar um tópico para abordar sucintamente uma questão a que fiz constantes referências: as resistências africanas. O próximo tópico se dedica a abordar e lançar algumas reflexões sobre essa temática, de maneira que se encaixa no tema geral da dissertação (a imagem da África no

cinema contemporâneo), uma vez que, levados em conta, os fatores a seguir arrolados certamente implicariam em representações significativamente diferentes daquele continente.

SILÊNCIOS ENSURDECERORES: AS RESISTÊNCIAS AFRICANAS

Em seu último romance, *Caim*, o escritor José Saramago remete àquela categoria de fatos que os historiadores gostariam de “condenar ao esquecimento, em definitiva quarentena, no limbo daqueles sucessos que, para tranquilidade das dinastias, não é conveniente arejar” (SARAMAGO, 2009, p. 71). Certamente, a tranquilidade do pensamento eurocêntrico repousa em grande parte na espécie de acordo tácito estabelecido pela historiografia hegemônica euro-estadunidense no que se refere à resistência africana à tão propalada ‘partilha da África’ – fato inconveniente de se arejar. O povo judeu organizado não permite em parte alguma do globo, com absoluta razão, que o Holocausto nazista seja negado ou esquecido. O governo do país que perpetrou a barbárie participou de muitos modos de reparação às vítimas e seus descendentes. Hitler e Klaus Barbie, cognominado “carrasco de Lyon”, só a título de exemplo, são cotidianamente citados como o pior exemplo do que a sociedade humana pôde produzir. Correto. Mas porque não é feito o mesmo em relação a Guilherme II e Lothar von Trotha? E a Leopoldo II e todos os outros protagonistas da invasão à África, para não parecer que se deseja apontar apenas genocidas alemães? Por que o Holocausto é ensinado como absolutamente hediondo e a ‘Partilha da África’ simplesmente como um conteúdo a mais no currículo, arrematado em um parágrafo ou dois na maioria dos livros didáticos? A resposta pode ser inferida a partir das falas, referidas algumas páginas atrás, de Marc Ferro e de Aimé Cesáire⁵²: Os genocidas e os funcionários que participaram do massacre de populações africanas no contexto do Imperialismo não são assim classificados na historiografia hegemônica pela simples razão de que as teorias que justificaram aqueles atos ainda são, em larga medida, implicitamente aceitas. De modo que àqueles acontecimentos não é concedido o *status* de Genocídio, definido como “a recusa do direito à existência de inteiros grupos humanos”, termo jurídico criado especificamente no contexto da Segunda Guerra Mundial para designar um tipo específico de crime contra a humanidade:

No significado atual, o termo [Genocídio] foi usado pela primeira vez em 1944 por R. Lemkin para indicar a destruição em massa de um grupo étnico, assim como todo projeto sistemático que tenha por objetivo eliminar um aspecto fundamental da cultura de um povo. Assim definido, o Genocídio é tão antigo quanto a história humana, mas somente após a Segunda Guerra Mundial a comunidade internacional, estarrecida pelos enormes crimes cometidos pela política racista do nazismo, sentiu necessidade de fixar normas de direito internacional para coibir tal delito (BOBBIO, 1986, p. 543).

⁵² Página 132 desta dissertação.

Percebe-se uma cruel e velada tautologia nesse estado de coisas: se os africanos não se encontram no mesmo patamar de ‘humanidade’ que os europeus, não podem ser vítimas de genocídio, nem mesmo em casos como o já citado massacre dos herero na África do Sudoeste⁵³. A negação do genocídio africano do período imperialista passa pela alegação de facilidade do empreendimento, inclui dizer que se tratou de uma simples ‘partilha’, que os europeus simplesmente ocuparam vastos territórios escassamente povoados por tribos desorganizadas. Envolve silenciar a respeito da resistência africana, e das características das diversas sociedades e Estados africanos. Envolve esquecer quem foi, a título de exemplo, o Lothar von Trotha que acabei de citar e que muito provavelmente o leitor desconhece, e deve estar reclamando da ausência de contextualização ante a inserção desse personagem na narrativa. O que quero denunciar é exatamente isso: o fato de o nome desse criminoso de guerra e genocida não ser ensinado nas escolas é um indício contundente da atitude geral da cultura eurocêntrica em relação ao Imperialismo e à invasão do continente africano. Uma indesculpável e permanente condescendência.

Marc Ferro afirma: “Na América, as revoltas dos negros foram extremamente numerosas – mas, por terem fracassado, a não ser a última, no Haiti, não tiveram o direito de entrar para a História” (FERRO, 1996, p. 141). O mesmo pode ser dito a respeito das resistências africanas – no plural, pois obviamente não existiu uma ‘frente unificada’ de resistência aos invasores. Nesse ponto da dissertação, a intenção é mostrar uma visão a contrapelo, realizando uma breve discussão sobre as resistências africanas a fim de contrapor aos fatos que ‘entraram para a História’, e que resultaram na imagem da África que os filmes repetem atualmente, visão que, levada em conta, muda significativamente a percepção de África. Tendo em vista as limitações da abordagem de um tema tão amplo em um espaço tão exíguo de uma dissertação que, ela mesma, não comportaria uma merecida análise profunda, quero registrar a sugestão de algumas leituras básicas sobre a temática: o sétimo volume da coleção História Geral da África, *A África sob dominação colonial*, organizado por Albert Adu Boahen, contém vários capítulos dedicados às iniciativas e resistências africanas à

⁵³ Cabe ressaltar que em 2004 o governo alemão ofereceu sua primeira apologia formal para o massacre do povo herero, embora tenha ainda descartado a possibilidade de compensação financeira para os descendentes das vítimas, sob o argumento de que as leis internacionais a respeito de genocídios ainda não estavam em vigor por ocasião do massacre. Os herero atualmente movem uma ação judicial nos EUA contra o governo alemão. Não obstante, o que está sendo discutido na dissertação é a atitude da historiografia eurocêntrica sobre tais fatos, não posicionamentos legais de governos específicos. Para mais informações, inclusive sobre o campo de concentração da ilha Shark, consultar: <http://afraf.oxfordjournals.org/content/106/422/113.abstract> / <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/3565938.shtml> <http://jornalorebate.com.br/site/internacional/4499-o-genocidio-esquecido--a-revolta-dos-hereros-e-nama-na-namibia>. Acessados em 10/02/2012.

invasão, divididos por região (ADU BOAHEN, 2010)⁵⁴; o capítulo “A invenção da tradição na África colonial”, de autoria de Terence Ranger, na obra *A invenção das tradições* (HOBSBAWN & RANGER, 1997); o capítulo “A visão dos vencidos”, na obra *História das colonizações*, de Marc Ferro (FERRO, 1996); e “A resistência africana”, tópico no terceiro capítulo de *História da África negra Vol. II*, de Joseph Ki-Zerbo (KI-ZERBO, 2002). Antes de adentrar no tema, porém, gostaria de tomar a liberdade de fazer uma breve digressão, a fim de corroborar a afirmação de que a África foi inventada no contexto do Imperialismo, refletindo sobre como a Europa compreendia o continente antes desse período.

Ibi sunt leones. Aí existem leões. A frase, estampada por muito tempo pela cartografia europeia em seus mapas e portulanos, citada por J. Ki-Zerbo em sua introdução geral ao primeiro volume da coleção História Geral da África (KI-ZERBO, 1982, p. 21), resumiu durante muito tempo o conhecimento que a classe intelectual europeia possuía acerca do continente africano. Era um enorme ‘espaço em branco’, onde a entrada em massa de europeus esteve vedada por séculos, dando azo às mais esdrúxulas conjecturas a seu respeito desde a Antiguidade. Não obstante, registros históricos como os relatos bíblicos, as *Antiguidades Judaicas* de Flávio Josefo, o *Kephalaia* persa, ou os escritos de autores gregos como Heródoto e Cláudio Ptolomeu dão conta de que em priscas eras o continente africano gozava de reputação muito distinta da que passou a possuir no século XIX. Povos africanos eram listados entre as mais temíveis classes de guerreiros conhecidos, nações africanas eram listadas entre os reinos mais importantes e influentes do mundo⁵⁵. Em suma, apesar de não existir um conhecimento aprofundado, a imagem da África era concebida em termos de igualdade com as outras regiões conhecidas pelo homem.

Isso significa que para os gregos, por exemplo, os africanos, apesar de serem “homens de elevada estatura e muito belos e de uma longevidade excepcional” (HERÓDOTO, p.185), eram compreendidos como bárbaros, tais como os citas ou os celtas, uma vez que é bem conhecida a noção de bárbaro que permeava a sociedade grega, e posteriormente a romana:

⁵⁴ Lembrando que os 8 volumes da coleção História Geral da África se encontram disponíveis para download gratuito em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=16146 Acessado em 11/03/2012.

⁵⁵ Alguns exemplos de referências bíblicas à Etiópia: Naum 3: 9 (“A Etiópia era sua plena força, e também o Egito”); 2 Reis 19: 9 (“Ouviru então dizer a respeito de Taraca, rei da Etiópia: “ele saiu para lutar contra ti”. Quando ouviu, enviou imediatamente mensageiros a Ezequias dizendo...”); Salmo 68: 32 (“Do Egito venham os grandes, e a Etiópia estenda as mãos para Deus”); 2 Crônicas 14: 8-12 (“saiu contra eles Zera, o etíope, com um exército de um milhão de homens e trezentos carros...”).

bárbaro é aquele que balbucia, que não sabe falar – isto é, qualquer não-grego, qualquer estrangeiro que não falasse grego, ou latim. Puro etnocentrismo; uma das mais fortes características do gênero humano, e não apenas de gregos e romanos. No capítulo anterior apontei as considerações feitas por François Hartog tendo essa característica em vista, aquilo que ele chama de “retóricas da alteridade próprias das narrativas que falam sobretudo do outro” (HARTOG, 1999, p. 229). Assim, viajantes como Heródoto, no século V antes de nossa era, utilizaram esse tipo de fórmula para contar aos seus iguais os Outros que encontraram em suas viagens. Ora, os povos africanos não escaparam dessas formulações, e foram objeto de especulações as mais esdrúxulas, como já dito. Cabe ressaltar que a utilização de mecanismos simbólicos de exclusão não é uma ‘tradição’ exclusivamente europeia, todos os povos em todas as épocas utilizaram algum recurso que os diferenciasse do ‘Outro’, embora não necessariamente menosprezando-o; entretanto, é óbvio que as formulações oriundas do legado cultural europeu têm nitidamente mais influência sobre nossa sociedade do que qualquer outra. A questão que desejo sublinhar é que, muito embora em escritos de viajantes, geógrafos ou historiadores europeus desde a Antiguidade a África seja descrita muitas vezes de forma negativa, isso não resulta de uma vilania especialmente direcionada, de um preconceito específico em relação àquele continente, uma vez que essa era (e provavelmente ainda é) a regra quando o assunto é a descrição do Outro. Não é daí que vem a imagem negativamente estereotipada da África que perdura ainda hoje. Os povos germânicos, por exemplo, foram alvo de descrições, por parte dos romanos, certamente tão negativas quanto os africanos, ou até piores, mas dificilmente podemos afirmar que seus descendentes contemporâneos carregam a pecha de ‘povos bárbaros’, que era atribuída aos seus ancestrais. Como afirmam Shohat e Stam, “durante séculos, houve um contato considerável entre a África e a Europa, e até 1492 o estado de desenvolvimento dos dois continentes era relativamente igual” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 93). Citando John Thornton, esses autores lembram que

A África possuía uma economia variada e produtiva, com fortes indústrias metalúrgicas e têxteis. Antes de 600 a.C., os africanos já haviam desenvolvido técnicas de trabalho com ferro e fornalha que viriam a ser usadas na Europa somente no século XIX. As exportações de tecidos do Congo durante o século XVII eram tão grandes quanto aquelas de centros têxteis europeus importantes como Leiden. De fato, nos primeiros anos de comércio atlântico, a Europa tinha pouca coisa para vender na África que os próprios africanos já não produzissem (SHOHAT & STAM, 2006, p. 93).⁵⁶

⁵⁶ Importante ressaltar que esse tipo de comparação não objetiva “parabenizar a África por ter atingido critérios eurocêntricos de civilização”, mas sim “questionar o abismo supostamente intransponível entre a Europa e a África” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 94).

No medievo, durante as Grandes Navegações e ao longo de todo o período do infame comércio de seres humanos perpetrado pelos europeus da África para as Américas, o continente africano foi muitas vezes objeto de narrativas de caráter negativo, principalmente em decorrência do fato de que o acesso ao interior do continente era impossibilitado aos europeus por uma série de razões – das conhecidas razões “médicas”, como a vulnerabilidade dos europeus à malária, às pouco conhecidas, ou talvez pouco divulgadas, razões “militares”, especialmente a encarniçada resistência africana, a ser brevemente esmiuçada adiante. O fato é que também não são os conhecidos mapas medievais *Orbis Terrarum*, herdeiros da tradição ptolomaica que referendava a Europa na posição Norte, simbolicamente superior e associada ao céu, a Ásia no Leste, ou seja, o contrário da Europa, e a África abaixo, simbolicamente inferior e associada ao inferno, como o Mapa dos Salmos de 1250 e suas ‘alegorias que legitimam um código espacial de exclusão’ (SERRANO & WALDMAN, 2007, p. 25; NORONHA, 2000, pp. 681-689), nem tampouco encíclicas papais do século XV, como a *Dum Diversas* e a *Romanus Pontifex*, que “deram direito aos Reis de Portugal de despojar e escravizar eternamente os Maometanos, pagãos e povos pretos em geral” (LOPES, 1995, p. 22), nem pseudointerpretações de trechos da Bíblia como a ominosa teoria camita⁵⁷, que originaram a imagem negativa que persiste da África em nossos dias. O que se pode dizer é que todas essas representações negativas estereotipadas foram parte do combustível, utilizado de maneira oportunista para a já citada invenção da África no século XIX, fornecendo alguns dos ingredientes adicionados ao caldo de uma série de teorias e explicações criadas objetivamente para desqualificar a África. A “inferioridade” da África foi uma invenção ideológica do século XIX.

Chegando ao século da invenção da África, começemos pela ideia tão comum na historiografia hegemônica de que os europeus não haviam invadido/colonizado a África desde o século XVI, como fizeram com as Américas, por uma simples e insuspeita falta de interesse. A desfaçatez do argumento, cujo cinismo beira a zombaria, faz com que chegue a parecer desnecessário arguir em contrário, mas o fato é que esta é a explicação “oficial” da historiografia eurocêntrica para que a ‘Partilha da África’ só tenha acontecido às portas do século XX. Por que a ocupação da África só ocorreu no final do século XIX? Por que ela não

⁵⁷ Em uma passagem do Gênesis (9:23-37), o patriarca Noé embriaga-se e um de seus filhos, Cam, zomba do pai por estar bêbado e nu, sendo por isso amaldiçoado. Cam é considerado o ancestral bíblico dos africanos, e por isso a chamada teoria camita, desenvolvida no contexto do tráfico atlântico de escravos, interpreta essa passagem como uma justificativa bíblica para a escravidão dos negros. A bíblia não fornece nenhuma descrição da cor da pele nem de Cam nem do próprio Noé.

foi ocupada ainda no século XVI pelos europeus, tal como se deu com as regiões que viriam a ser conhecidas como América portuguesa e espanhola? Ora, como argumenta M. Ferro, “não foi a falta de interesse pela África que freou o avanço dos diversos colonizadores dos séculos XV a XIX, e nem suas opções comerciais, mas, de fato, a capacidade africana de se defender” (FERRO, p. 226).

Façamos uma pausa para refletir no que M. Ferro acaba de nos dizer. Convido o leitor a fazer um pequeno exercício mental, no sentido de rever uma ideia solidificada, de tentar reelaborar algo que é provável que esteja internalizado em sua concepção de mundo desde que se entende por gente. A África **resistiu** ao ímpeto colonialista europeu por mais de trezentos anos. Foi o último continente a ser conquistado pela militar europeia. Dar-se conta disso implica deitar abaixo o mito de que a África não ofereceu resistência às grandes potências, e acaba com a surpresa da ‘incrível rapidez’ com que se deu a ‘partilha da África’ no auge do Imperialismo, nas últimas décadas do século XIX. De fato, entre os anos de 1885 e 1914 – a ‘Era dos Impérios’ – noventa por cento do território africano foi oficialmente invadido e repartido por potências imperialistas europeias, mas a mesma tradição colonial (aqui poder-se-ia ler/escrever: ‘historiografia eurocêntrica’) que nessa época cuidou em criar uma imagem subalterna e desqualificante para a África e os africanos, preocupou-se também em esconder meticulosamente o fato de que, mal colocaram o pé em solo africano, os europeus tiveram que começar a lidar com as acerbadas resistências dos mais diversos povos africanos. Em muitas regiões, ditas ‘colonizadas’ e ‘ocupadas’, transcorreram algumas décadas até que essas resistências fossem razoavelmente ‘neutralizadas’⁵⁸. Ainda assim, de uma maneira global, os custos para manter à força tais colônias era tão grande, tão desvantajoso economicamente, que antes de meio século de dominação a maioria das grandes potências começou a cogitar seriamente a possibilidade de ‘converter’ tais colônias em ‘parceiros’ comerciais, como nações independentes. É o caso especialmente da Inglaterra. Portugal foi a maior exceção. Como diz Edward Said,

em quase todos os lugares do mundo não europeu a chegada do homem branco gerou algum tipo de resistência (...). Além da resistência armada em locais tão diversos quanto a Irlanda, a Indonésia e a Argélia no século XIX, houve também um empenho considerável na resistência cultural em quase todas as partes (...). O contato imperial nunca consistiu na relação entre um ativo intruso ocidental contra um nativo não ocidental ou passivo; *sempre* houve algum tipo de resistência ativa e, na maioria esmagadora dos casos, essa resistência acabou preponderando (SAID, 1995, p. 12).

⁵⁸ Alberto da Costa e Silva apresenta um panorama muito didático e preciso da resistência processual africana à ocupação europeia na sétima conversa de sua obra *A África explicada a meus filhos* (SILVA, 2008).

Além disso, creio que um dado de grande relevância geralmente escapa às análises que ressaltam a celeridade da ‘Partilha da África’ – aquelas já citadas afirmações ‘estarecidas’ sobre como é impressionante o fato de que em algumas poucas décadas a maior parte do continente foi militarmente ocupada pelos europeus (o que provaria a tese da superioridade europeia) –; esse dado é o simples fato de que nunca antes na história havia se investido tanto esforço e dinheiro em tecnologia e logística militar, como enfatiza Terence Ranger:

Se o processo da conquista e da ocupação pelos europeus era claramente irreversível, também era altamente resistível. Irreversível por causa da revolução tecnológica – pela primeira vez, os brancos tinham uma vantagem decisiva nas armas, e, também pela primeira vez, as ferrovias, a telegrafia e o navio a vapor permitiam-lhes oferecer resposta ao problema das comunicações no interior da África e entre a África e a Europa. Resistível devido à força das populações africanas (RANGER, 2010, p. 51).

Financeiramente, vale lembrarmos do inédito poder monetário adquirido pela burguesia europeia em função da Revolução Industrial no correr do século XIX, citado anteriormente; tecnologicamente, todo o desenvolvimento da ciência moderna naturalmente teve como um de seus desdobramentos o refinamento da tecnologia bélica. O ponto onde quero chegar é que, à exceção das guerras de Bismarck pela unificação da Alemanha, especialmente o cerco à Paris, e da guerra da Criméia, nunca antes na história se haviam utilizado os recursos militares que foram colocados à disposição dos invasores da África. Fala-se que os europeus tinham a metralhadora, e que por isso os africanos não eram páreo; ressalta-se a superioridade bélica europeia, em comparação com a ‘rusticidade’ da tecnologia bélica africana, como explicação para a ‘rapidez’ da ‘partilha’, como na percepção na fala de Albert Adu Boahen: “O poeta inglês Hilaire Belloc resume bem a situação: Aconteça o que acontecer, nós temos a metralhadora, e eles não” (ADU BOAHEN, 2010, p. 7) ⁵⁹. Ora, essa superioridade, real, apenas ressalta a grandiosidade da resistência africana, e não o contrário: apenas alguns anos depois do início da invasão à África, as potências europeias vão entrar em guerra entre si, utilizando pela primeira vez em território europeu toda a tecnologia acumulada e que até então só tinham usado contra as colônias. Aparentemente ninguém

⁵⁹ “Além disso, os dirigentes africanos não sabiam que as espingardas que eles usavam e armazenavam até então, de carregar pela boca (os franceses tomaram 21365 espingardas dos Baule da Costa do Marfim, depois de esmagada a sua última revolta, em 1911), estavam inteiramente fora de moda, não podendo ser comparadas aos novos fuzis dos europeus, de carregar pela culatra, com cadência de tiro quase dez vezes superior e carga seis vezes mais forte, nem às novas metralhadoras Maxim, ultrarrápidas” (ADU BOAHEN, 2010, p. 7). “Os exércitos europeus dispunham de armas modernas: artilharia pesada, carabinas de repetição e sobretudo metralhadoras Gatling e Maxim, além de contarem com a artilharia pesada das forças navais. Como Laroui assinala, os europeus chegaram a empregar, no decorrer das últimas campanhas, veículos motorizados e aviões (UZOIGWE, 2010, p. 45).

conclui que qualquer dos países europeus é ‘inferior’ ou ‘primitivo’ por ter sido arrasado (como praticamente todos o foram) quando esse poder de fogo foi usado contra eles mesmos no decorrer da Primeira Guerra Mundial, mesmo todos os lados possuindo acesso basicamente à mesma tecnologia bélica. Então dizer que a África é inferior por ter sido combalida sob esse mesmo fogo cerrado só se justifica com o uso dos argumentos de superioridade natural europeia.

Vejamos a ‘lista’ com as razões que explicam a conquista da África pelos europeus, feita por Godfrey N. Uzoigwe em um dos capítulos do volume da História Geral da África há pouco citado. Primeiro: em razão dos já comentados extensos relatos de viagens, “os europeus sabiam mais a respeito da África e do interior do continente – aspecto físico, terreno, economia e recursos, força e debilidade de seus Estados e de suas sociedades – do que os africanos a respeito da Europa”; Segundo, por causa das inovações da tecnologia médica, “os europeus temiam menos a África do que antes de meados do século XIX”; Terceiro, a óbvia disparidade entre os recursos materiais e financeiros que a burguesia europeia se esforçava em acumular, e que não fazia parte da cultura de nenhum Estado ou povo africano, o que significava que “se as potências europeias podiam gastar milhões de libras nas campanhas ultramarinas, os Estados africanos não tinham condições de sustentar um conflito armado com elas” (UZOIGWE, 2010, p. 44); e quarto, talvez o mais significativo:

Enquanto o período posterior a guerra russo-turca de 1877-1878 era assinalado, segundo J. H. Rose, por “um estado de equilíbrio político que contribuiu para a paz e o imobilismo na Europa”, o mesmo período, na África, foi marcado por conflitos e rivalidades interestatais e intraestatais: Mandinga contra Tukulor, Ashanti contra Fanti, Baganda contra Banyoro, Batoro contra Banyoro, Mashona contra Ndebele etc. Assim, a Europa podia concentrar-se militarmente de maneira quase exclusiva nas atividades imperiais ultramarinas, mas os países e os Estados africanos tinham suas forças paralisadas pelas lutas intestinas. Além disso, as potências europeias conviviam pacificamente, conseguindo resolver os problemas coloniais que as dividiam no decorrer da era da partilha e até 1914 sem recurso à guerra. Não obstante uma intensa rivalidade e numerosas crises na África, as potências europeias envolvidas na partilha demonstraram notável espírito de solidariedade, que não só preveniu qualquer guerra entre elas, como também impediu os dirigentes e as comunidades da África de jogarem, de modo eficaz, os países da Europa uns contra os outros (UZOIGWE, 2010, p. 44).

Isto é, nos últimos anos do século XIX, as potências europeias se mantinham em paz entre si enquanto agrediam de forma combinada os Estados e povos africanos, ajudando-se mutuamente em tal empenho, enquanto a África vivenciava um período de guerras internas, como tantos que sucederam na própria Europa. Imaginemos, a título de comparação, uma invasão chinesa maciça à Europa durante a guerra dos trinta ou dos cem anos, e teremos um

parâmetro avaliativo. É irrealista e anacrônico esperar que os Estados africanos tivessem desenvolvido algum tipo de aliança entre si contra os invasores europeus. Leila Hernandez usa a expressão “processo de roedura” pra designar a presença constante de exploradores europeus no continente “iniciado por volta de 1430 com a entrada portuguesa na África” (HERNANDEZ, 2005, p. 45). Discordo do entendimento segundo o qual a ‘partilha’ seja o auge de um processo lento de invasão; acredito que, embora sempre houvesse desejo de colonizar e explorar o continente, e a presença e os contatos nas bordas, a ‘Partilha da África’ se situa num contexto histórico específico, atendendo a demandas específicas, numa conjuntura totalmente diferente dos séculos anteriores. O fato para que a fala de Hernandez aponta, no desenvolvimento do argumento desta dissertação, é que durante séculos as regras de convivência dos povos e Estados africanos com a presença europeia eram estabelecidas numa relação de igualdade, independente do que os europeus pensassem sobre os africanos; assim como eram as relações destes com os povos árabes, que negociaram com Estados africanos durante séculos, entre muitas outras coisas, escravos⁶⁰. Isso significa que, militarmente, por exemplo, derrotas e vitórias eram irregularmente distribuídas, nos eventuais enfrentamentos. A inaugural entrada dos portugueses na África em 1430 teve como uma das consequências a esmagadora derrota de Dom Sebastião pelos africanos, o que demonstra que, a não ser pelo *desejo* de dominação europeu, não há nenhuma relação de continuidade entre este acontecimento e a ‘Partilha da África’. Do ponto de vista militar e diplomático, os europeus (quaisquer que fossem) constituíam apenas mais um dentre os diversos povos com que cada Estado africano travava relações – recordemos que a própria noção de ‘africano’, de pertencimento a uma unidade maior chamada África, não existia. Era-se baganda, mandinga, bambara, banyoro, tukolor ou ashanti, mas ninguém se identificaria como ‘africano’. A sensação de pertencimento era, quando e se existisse, ao seu Estado ou povo, e não a uma entidade que só existia para a racionalidade europeia, a África inventada. É historicamente anacrônico e injusto se falar em falta de solidariedade entre os africanos por não resistirem em bloco à invasão europeia no processo de ‘partilha’.

⁶⁰ A fim de somar no esforço de desmistificação do repertório semântico utilizado para descrever a África, gostaria de lembrar a etimologia de *escravo*, palavra consagrada como sinônimo de *negro* na retórica eurocêntrica. Nas palavras de Serrano e Waldman: “O ápice da escravização na Europa ocorreu entre as populações eslavas do Leste. Abrigando pequenos grupos que no alvorecer da Idade Moderna ainda permaneciam “pagãos”, essas populações foram alvo de cruzadas implacáveis que reduziram muitos dos grupos capturados à condição de escravos vendidos para países estrangeiros. No mundo muçulmano, as altas personalidades viviam cercadas por escravos *sakaliba*, termo procedente de Eslavônia, topônimo que definia regiões por eslavos. Não por acaso, a expressão *eslavo* teminou etimologicamente identificada à classe de pessoas privadas de liberdade. É de *eslavo* que procedem: *slave*, em inglês; *sklaven*, em alemão; *esclave*, em francês; *esclavo*, em castelhano; e *escravo*, em português” (WALDMAN & SERRANO, 2007, p. 198).

O grande problema dessas análises é a perspectiva eurocêntrica a partir da qual elas são geralmente elaboradas; a questão central é que as realidades da África, sempre interpretadas a partir do prisma eurocêntrico, são entendidas na maioria das vezes de maneira totalmente errada, como, por exemplo, o fato de muitos africanos terem incorporado costumes europeus ser interpretado como “aculturação” decorrente do “atraso” cultural desses povos. As características dos diversos povos africanos não são levadas em conta nessa interpretação; a análise toma como ponto de partida e de chegada os padrões europeus. A adaptação como uma característica de muitos desses povos, apontada por Terence Ranger, não é levada em conta:

Quase todos os estudos recentes sobre a África pré-colonial do século XIX frisaram que, longe de existir uma identidade “tribal” única, a maioria dos africanos assumia ou rejeitava identidades múltiplas, definindo-se em certos momentos como súditos de um chefe, em outros como membros de uma certa seita, em outros, ainda, como membros de um clã, e em outros momentos como iniciantes numa categoria profissional. Tais redes superpostas de associação e permuta estendiam-se por amplas áreas. Assim as fronteiras da comunidade “tribal” e as hierarquias de autoridade nelas existentes *não* definiam os horizontes conceituais dos africanos (...). As tribos modernas da África central não são restos de um passado pré-colonial, mas criações coloniais de administradores coloniais e intelectuais africanos (RANGER, 1997, p. 255).

Acredito que serão necessários diversos estudos em profundidade sobre ao menos algumas das centenas de sociedades encontradas em território africano, para que comece a ser construído e popularizado um conhecimento descolonizado, que leve em conta as razões profundas, não reducionistas de caráter eurocêntrico, para a assim chamada “Partilha da África”. Estudos como *A conquista da América*, de Tzvetan Todorov, que tenta explicar, nos termos dos padrões culturais das sociedades maia e asteca, o processo de ‘conquista da América’. Levando-se em conta aspectos culturais, psicológicos e religiosos, entre outros, que influenciaram, às vezes de modo determinante, o curso dos acontecimentos (como, por exemplo, a imensa rede de burocratização e hierarquização da sociedade e o desprezo asteca – ou melhor, mexica – pela iniciativa individual), a explicação eurocêntrica de que os europeus prevaleceram por serem ‘superiores’ simplesmente cai por terra (TODOROV, 1999, pp. 79,80). Encontram-se as razões orgânicas, históricas em sua complexidade, para os acontecimentos terem tomado um curso ao invés de outro.

Outro exemplo de estudo desmistificador da história hegemônica eurocêntrica, também sobre a invasão da Mesoamérica, é *Sete mitos da conquista espanhola*, onde Matthew Restall apresenta “interpretações históricas da Conquista como mitos derivados de

concepções e ilusões culturais e pretensões políticas de seu próprio tempo” (RESTALL, 2006, p. 18), analisando não só os relatos escritos à época dos acontecimentos, pelos ‘vencedores’, mas também a versão dos fatos engendrada pelos historiadores que se proclamam imparciais e objetivos. Restall elege alguns tropos narrativos repetidos nos relatos e na historiografia sobre a ‘conquista da América’, e dedica um capítulo à análise de cada um desses mitos historiográficos. A análise de Restall mostra, por exemplo, que as versões da história que apresentam os espanhóis como um punhado de aventureiros intrépidos e destemidos “dissimulam o caráter prolongado e incompleto da Conquista, bem como os papéis cruciais desempenhados por “aliados” americanos nativos” (RESTALL, 2006, p. 21), aliados que nomeia como ‘guerreiros invisíveis’, já que não entram na conta do relato na historiografia hegemônica. Quando se leva em conta que milhares de guerreiros tlaxcaltecas, inimigos históricos dos mexicas, lutaram ao lado de umas poucas centenas de espanhóis na conquista de Tenochtitlán, o mito da superioridade espanhola não se sustenta (RESTALL, 2006, pp. 98-106). Será que se fosse levado em conta, e constasse nos livros didáticos, o fato de que “as potências europeias, independentemente dos exércitos próprios, podiam engajar mercenários e recrutas africanos, o que lhes dava, quando necessário, superioridade numérica” e que a maior parte dos exércitos invasores “recrutava tropas entre os africanos, sendo europeus apenas os oficiais” (UZOIGWE, 2010, p. 45) no decorrer da ‘partilha da África’, o mito da superioridade europeia nesse caso também se sustentaria?

As formas de resistência africanas foram muitas e variadas, desde formas de resistência cultural à resistência armada propriamente dita. Um exemplo do primeiro caso é a reação dos agnis da Costa do Marfim à imposição colonial da cultura do cacau:

toda noite, eles iam despejar água fervendo nas mudas de cacau que os haviam obrigado a plantar. Foi só mais tarde que perceberam que o produto lhes rendia algum dinheiro que poderiam utilizar. Esses mesmos agnis passavam por inaptos para o trabalho manual, e até para qualquer trabalho: a verdade é que tinham uma etiqueta complicada, a qual respeitavam, e que os proibia, sobretudo às classes superiores, de trabalhar em público. Eram taxados de “preguiçosos”, quando na verdade mostraram que podiam ser extremamente ativos. A inadaptação ao “progresso”, tal como entendido pelo colonizador, podia se manifestar sob outras formas de “resistência” cultural... (FERRO, 1996, p. 37)

Referindo-se à resistência armada no extremo sul do continente, a título de exemplo, Marc Ferro informa que no Transkei os xhosas barraram o avanço europeu por mais de um século, determinando assim “os locais de implantação dos colonos, que se instalaram ali onde puderam” (FERRO, 1996, p. 261); o mesmo fizeram os zulus no Natal, os sothos nas planícies centrais, os bapedis no Transval e os nandabeles no Zambeze. Nos parágrafos

iniciais do tópico *Contra-história da resistência africana*, Ferro faz a seguinte afirmação, que, apesar de potencialmente questionável no que diz respeito ao Brasil, revela a dimensão da resistência armada em diversos lugares na África:

A verdade é que no Brasil os conquistadores só enfrentaram tribos esparsas, enquanto **na África negra os povos do Mali, do Congo etc. os impediram de se instalar de verdade** – o que os portugueses conseguiram dois séculos depois em Angola e Moçambique, assim como os outros europeus em diversas regiões do continente. Portanto, **convém ter em conta a resistência africana, que a historiografia europeia suprimiu, para explicar o que, no século XVI, conseguiu frear os conquistadores** (FERRO, 1996, p. 225. Grifos meus).

Os combates mais ‘espetaculares’ no correr do século XIX aconteceram evidentemente nas áreas da África que possuíam grandes Estados organizados, muito embora a própria existência destes “a tradição colonial pretenda ignorar” (FERRO, 1996, p. 228). São originados dessas formações estatais os nomes mais ‘famosos’, por assim dizer, da resistência africana no decorrer do século XIX, tais como Chaka, Usman dan Fodio, El-Hadj Omar Tall, Samori Turé, Mohamed Ahmed (o Mádi), Menelique II, Lat-Dyor Diop, Mamadu Lamine Dramé, entre outros. Apesar de esses nomes e seus Estados terem ganhado o *status* de lendários e simbólicos das resistências aos europeus, Marc Ferro afirma que “foram as formações estatais menos elaboradas, menos centralizadas que, a mais longo prazo, opuseram-se de modo mais continuado aos europeus” (FERRO, 1996, p. 229); porém, se por um lado “a lenda popular ou erudita transformou esses chefes derrotados em verdadeiros heróis”, por outro “a resistência camponesa, espontânea e de curta duração, não deixou recordação legendaria semelhante” (FERRO, 1996, p. 229). O velho condicionamento eurocêntrico: “aquelas terras não têm arquivos escritos, portanto não têm “verdadeiro” Estado, portanto não têm história” (FERRO, 1996, p. 229).

A situação das sociedades e Estados africanos antes e durante a invasão europeia era, assim como qualquer outra sociedade humana, “infinitamente complexa” (RANGER, 1997. p. 257), em larga medida incompreensível para os europeus, que não conheciam (e podemos inferir que não se interessavam em conhecer) as características próprias de cada uma daquelas sociedades, e então simplesmente as enquadraram nos padrões europeus, rotulando-as de inferiores; a África ‘precisou’ ser explicada, harmonizada a modelos inteligíveis para os europeus, ao pensamento cartesiano. “As pessoas precisavam ser “reconduzidas” a suas identidades tribais”, de maneira que foram inventadas tradições africanas para a própria África, a fim de torná-la inteligível para o modo de pensar europeu, que só considera legítimo algo que, na sua concepção, é tradicional (RANGER, 1997. p. 255). As palavras do

antropólogo Paul Mercier resumem a atitude necessária para a construção de um conhecimento desmistificado não só sobre a invasão europeia, mas sobre a África de maneira geral: “Só o estudo dos ‘problemas’ que cada grupo humano tem de resolver permite captar a sociedade humana em movimento, numa história, permite compreender e interpretar os conflitos, as tensões e as contradições internas que ela apresenta” (MERCIER, 1986, p. 154). Só com esforço intelectual sério nesse sentido serão superadas ideias como a da “desorganização” da África antes da ocupação europeia, que nada mais é que o não reconhecimento, por parte dos europeus, dos padrões internos africanos de comércio, política, comunicação, definição de limites territoriais, etc. (RANGER, 1997, p. 256). Ideias como essa fizeram com que praticamente tudo o que se escreveu sobre a África, “em particular entre as últimas décadas do século XIX e meados do século XX”, estivesse eivado de “equivocos, pré-noções e preconceitos decorrentes, em grande parte, das lacunas do conhecimento quando não do próprio desconhecimento sobre o referido continente” (HERNANDEZ, 2005, p. 18)⁶¹. Pode-se acrescentar a isso praticamente tudo que foi filmado sobre a África.

Afirmar a ‘falta de solidariedade’ entre os africanos mediante a invasão da África repete o mesmo “erro” da justificativa para a escravidão atlântica que se baseia no fato de “os africanos já escravizarem uns aos outros”. Além de hipócrita, pois implicitamente afirma que entre os próprios europeus nunca existiu escravidão, é intelectualmente desonesta na medida em que pressupõe que as sociedades africanas não estão e sempre estiveram sujeitas ao mesmo dinamismo contraditório que rege a existência de qualquer sociedade humana; fazer isso nega a essas sociedades “o estatuto de sociedades humanas, pois não se conhece formação social isenta de antagonismos internos; eles são a mola propulsora de qualquer processo histórico-social” (WALDMAN & SERRANO, 2007, p. 198). Mas no contexto de um discurso histórico e cultural hegemônico, eurocêntrico, sobre a temática, tais explicações são recorrentes. Podem ser chamadas de “manobra camufladora” – o discurso marcadamente ideológico não pode explicar tudo, sob pena de se autodestruir, expondo suas próprias contradições. Por isso ele é caracteristicamente marcado pela presença de silêncios, de espaços em branco. Os filmes sobre a África são repletos desses silêncios. Embora esteja à disposição um vasto material sobre a complexidade e riqueza das sociedades africanas no

⁶¹ Sobre as lacunas no conhecimento das sociedades africanas, convém considerar o estudo de Pierre Clastres *A sociedade contra o Estado* (CLASTRES, 2003), que analisa a dinâmica de sociedades que rejeitam a perspectiva eurocêntrica de organização social, bem como *Costumes em comum* (THOMPSON, 2002), onde E.P. Thompson mostra como a ascensão da burguesia está relacionada com profundas mudanças na organização social europeia – em muitos aspectos, como a relação com o tempo, por exemplo, as sociedades europeias pré-ascensão do sistema-mundo capitalista guardam similaridades com as sociedades africanas à época do Imperialismo.

período que antecedeu a invasão imperialista, e mesmo sobre as contradições desse período – a exemplo, mínimo, das obras acima citadas –, os filmes sempre dão a entender que a África sem a presença europeia era ‘degenerada’, se constituía num vazio de humanidade, carecendo desde sempre de intervenção dos ‘homens civilizados’. Embora haja abundante e relevante material contemporâneo que explica a complexidade das atuais sociedades africanas, os filmes, mesmo os produzidos sob a égide das ‘boas intenções’, continuam utilizando-se de tropos narrativos carregados de ideologia subalternizante.

Os silêncios da indústria cinematográfica sobre as contradições e assimetria das relações internacionais do ‘ocidente’ com o continente africano são necessários, mesmo que num nível subliminar para seus próprios realizadores, por que falar/mostrar isso implicaria em sabotar a própria indústria cinematográfica, que faz parte de um complexo sistema – o sistema-mundo moderno – que se mantém justamente por explorar sistematicamente o Outro, e o Outro africano é apenas mais um dentre as ‘vítimas’ do discurso eurocêntrico. Isso porque toda ideologia é intolerante em relação à novidade – no caso, o novo é uma visão diferente sobre a África inventada. O quinto traço da função geral da ideologia, segundo Paul Ricoeur, é sua inércia, sua determinação de que o “novo só pode ser recebido através do típico” (RICOEUR, 1990, p. 70). Ora, “a ideologia é conservação e resistência às modificações. O novo põe em perigo as bases estabelecidas da ideologia”, o que conduz a um necessário, para a manutenção do *status quo*, “estreitamento das possibilidades de interpretação dos acontecimentos” (BRANDÃO, 2004, p. 28).

Grande parte dos conteúdos do que eu chamo de África inventada se desenvolveu no próprio decorrer da invasão. A pretensão de superioridade europeia demandava (quase que ingenuamente, pode-se pensar) dos “povos inferiores” uma gratidão e um apreço pelo esforço que os europeus estavam fazendo, em abandonar seus lares e ‘carregar esse fardo’ de levar a civilização até eles. A resistência é um choque para o europeu convencido da missão civilizadora, como expressa Albert Schweitzer nas palavras de um administrador colonial, associando a religiosidade islâmica à resistência cultural:

Para o negro maometano, nada está realmente bom. Pode-se construir para ele estradas de ferro, abrir-lhe canais, gastar centenas de milhares de francos para a irrigação das terras que ele cultiva; isso não lhe impressionará em nada, pois é visceralmente indiferente a tudo quanto seja europeu, seja qual for a vantagem que lhe propiciarmos (SCHWEITZER, 2010, p. 23).

Eis a reação que o europeu espera dos ‘nativos’, e sua indignação quando ela não vem:

Quando construímos a primeira estrada de ferro em Madagascar, os nativos se aglomeravam em torno da locomotiva o dia todo, manifestando alegria e

surpresa sempre que ela expelia vapor, e procuravam explicar uns aos outros como era que tal máquina podia se pôr em marcha. Já numa cidade do continente de população muçulmana, havíamos utilizado a força hidráulica para a instalação de iluminação elétrica e esperávamos que a população se surpreendesse com tamanha claridade! Pois logo na primeira noite em que as lâmpadas se acenderam, todos combinaram de permanecer em suas casas e choupanas para deixar patente sua apatia ante tal inovação (SCHWEITZER, 2010, p. 24).

A atitude resumida na frase do líder argelino Ferhat Abbas, que lutou na libertação da Argélia do jugo francês, era incompreensível para o colonizador mergulhado na ideia de missão civilizadora: “Pouco me importa se instalam luz elétrica na minha casa, se a casa não é minha” (Apud FERRO, 1996, p. 268). Ao contrário da tão presumida, na historiografia hegemônica, passividade africana, que é uma releitura do tropo da inferiorização por meio da infantilização do ‘nativo’, foi justamente a resistência encarnizada – entendida pelo invasor como recusa ao progresso – um dos elementos que mais contribuiu para o retrato do africano como bárbaro, como vimos a respeito do retrato que Júlio Verne pinta dos africanos que resistem aos invasores franceses.

CINEMA: DOCUMENTO, CULTURA HISTÓRICA OU ESCRITA DA HISTÓRIA?

“Faça isso, mas não diga nada a ninguém.” Esse foi o conselho de Fernand Braudel a Marc Ferro no começo dos anos 1960, quando este último expressou o desejo de estudar filmes como documentos históricos. Pierre Renouvin acrescentou: “Antes, defenda sua tese de doutorado” (FERRO, 2010, p. 9). A postura que então caracterizava uma heterodoxia tão patente tornou-se lugar comum em nossos dias: rarissimamente se encontra um historiador que questione a legitimidade de filmes como documentos históricos. Já nos anos 1970 o cinema havia sido “elevado à categoria de “novo objeto”, definitivamente incorporado ao fazer histórico dentro dos domínios da chamada História Nova” (MORETTIN, 2007, p. 39). Muito debate marcou e continua sendo parte distintiva dessa área de estudos históricos, e é certo que a imensa maioria dos historiadores se utiliza de outras fontes, mas o estatuto de fonte histórica adquirido pelos filmes não é mais combatido. Numerosas teses de doutorado são produzidas a partir de tais fontes. De modo que não vejo a necessidade de adentrar num debate sobre esse mérito, tendo em vista que o considero o próprio pressuposto legitimador desta dissertação em si mesma.

Dentre os muitos estudos sobre a relação cinema-história, indico a introdução de *O canibalismo dos fracos*, do historiador Alcides Freire Ramos (RAMOS, 2002), como uma leitura de iniciação ao tema. Texto especialmente relevante por sua concisão e precisão, nela o autor faz uma revisão histórica das ‘vicissitudes da relação história-cinema’, apresentando o percurso do debate desde os estudos inaugurais de Marc Ferro, e anteriores a ele. O texto *Apologia da relação cinema-história*, de Jorge Nóvoa, também se enquadra em tal descrição (NÓVOA & BARROS, 2008). Além deles, a leitura do conjunto de textos de Marc Ferro, reeditado há pouco e contendo alguns inéditos no Brasil, *Cinema e História* (FERRO, 2010) é obviamente leitura obrigatória para o historiador com interesse na área. No volume brasileiro *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual* há estudos de caso e também artigos abrangentes sobre a temática, em especial a análise da produção de Ferro voltada para o cinema feita por Eduardo Morettin no capítulo *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro* (CAPELATO, 2007). Certamente, diversas outras leituras mais aprofundadas são

recomendadas, e os principais teóricos da área estão listados ao fim deste texto nas referências bibliográficas⁶².

Não sendo o objetivo desta dissertação esse debate formal em si, tomo como ponto de partida os pressupostos contemporaneamente aceitos da relação cinema-história, para discutir dois temas que são recém-chegados ao debate, por assim dizer, e que podem ser relevantes para o objeto aqui analisado, os filmes contemporâneos e seu discurso recorrente sobre a África. O primeiro é a noção de *Cultura Histórica*, área de concentração do Mestrado em História do Programa em Pós-Graduação da UFPB, onde esta dissertação está sendo produzida. Farei uma breve análise da possibilidade de filmes poderem ser considerados parte de uma cultura histórica. O outro é um tema tão heterodoxo hoje quanto era a proposta de Ferro a Braudel nos anos 1960: é a proposição de que o cineasta pode ser também historiador. Começemos pela Cultura Histórica.

O cinema em seu início era considerado uma simples curiosidade técnica, atração de quermesse surgida no bojo dos muitos ‘avanços’ científicos alcançados pela ciência moderna. Para muitos intelectuais, como escritor francês Georges Duhamel, o cinema era um espetáculo de párias, “uma máquina de idiotização e de dissolução, um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis exploradas por seu trabalho” (Apud FERRO, 2010, p. 28). Dessa origem inglória, pouco promissora, “o cinema acabou por se transformar numa das mais importantes formas de entretenimento de massa do século XX” (RAMOS, 2002, p. 14); Alcides Ramos enuncia a concretude em que vivemos: “o material audiovisual (Cinema e Televisão) está definitivamente incorporado à nossa vida cotidiana, constituindo-se em grande fonte de informação (especialmente a Televisão) e divertimento de massa” (RAMOS, 2002, p. 15). De que modo esse fenômeno tão amplo, tão abrangente, se relaciona com o conceito de Cultura Histórica? Atualmente, o debate no campo da história sobre a definição desse conceito está em pleno andamento, não havendo uma definição consensual entre os historiadores. Porém, a maioria dos que o utilizam concorda em seus pressupostos básicos, que acredito estarem resumidos nas seguintes assertivas de Oldimar Cardoso, em artigo onde analisa a didática da história na concepção de autores como Klaus Bergmann, Jörn Rüsen, e Hans-Jürgen Pandel: Cultura Histórica como “manifestações culturais da História sem forma científica” e ao mesmo tempo “a forma como uma sociedade lida com seu passado e sua História” (CARDOSO, 2008: 158). A expressão é oriunda de um escrito de Jacques Le Goff, que se

⁶² AUMONT (1995 a), AUMONT (1995 b), FEIGELSON (2009), FURHAMAR & FOLKE (1976), GARDIES (2007), GAUDREAU & JOST (2009), KRACAUER (1988), METZ (1971), METZ (1972), RAMOS (2011), RAMOS (2005), SANTANA (2007), SORLIN (1984), SPINK (2000), VIRILIO (2005), XAVIER (1984).

apropriou do seu uso por Bernard Guenée e ampliou seu raio de atuação: “Sob este termo, Guenée reúne a bagagem profissional do historiador, a sua biblioteca de obras históricas, o público e a audiência dos historiadores. Acrescento-lhes a relação que uma sociedade, na sua psicologia coletiva, mantém com o passado” (LE GOFF, 1990, p. 48), aproximando cultura histórica da ideia de mentalidade histórica de uma época, fazendo todas as ressalvas possíveis à impressão de generalização que esta última expressão pode acarretar. O termo foi utilizado no Brasil destacadamente por Ângela de Castro Gomes, segundo quem “a proposta de História do Brasil construída durante o Estado Novo marcou a cultura histórica de nosso país por muito tempo”, com destaque para sua afirmação de que

se os historiadores podem continuar sendo considerados os principais formuladores e intérpretes da “cultura histórica” de uma sociedade em determinado momento, ele não detém o monopólio desse processo de construção, atuando interativamente com outros agentes, que não são homens de seu *métier* (GOMES, 1996, p. 11).

Diversos intelectuais trabalham com essa mesma noção sem necessariamente utilizar o termo Cultura Histórica. Podemos citar a expressão “*Front Ideológico*” com que o filósofo esloveno Slavoj Žižek designa a Hollywood atual como a sua definição dos mecanismos subliminares, e muitas vezes explícitos, de transmissão de uma Cultura Histórica que advoga a pretensa superioridade estadunidense (Žižek, 2009, p. 7). Também Mario Carretero, em sua obra *Documentos de identidad: la construcción de la memoria histórica em um mundo global*, ao discorrer sobre os três sentidos da História (acadêmica, escolar e cotidiana), faz referências que remetem ao conceito de Cultura Histórica, que ele chama de “sentido cotidiano da História”:

La historia popular o cotidiana parece estar emparentada com lo que suele llamarse “memoria colectiva”: esa comunidad de recuerdos o representaciones del pasado de la que diversos grupos sociales, políticos y culturales se dotan a sí mismos para armas los registros de su genealogia, tenerse em pie em el presente y defenderse de los riesgos y acontecimientos futuros (CARRETERO, 2007, p. 39).

A história ‘cotidiana’ “resignifica de modo informal parte del “saber enseñado” y parte del “saber sábio”, y lo utiliza para interpretar el presente em clave de “actualidad”” (CARRETERO, 2007, p. 39). Essa concepção é relevante para a construção de um conceito mais nítido de cultura histórica na medida em que sublinha o protagonismo, na realidade concreta que vivenciamos, do acesso à história através de mecanismos disponibilizados pela grande mídia, em detrimento do acesso ‘tradicional’, através da leitura e do ensino escolar. Leva em conta, e traz para o ofício do historiador, o fato de que vivemos na *sociedade do espetáculo*, em que as imagens ocupam mais e mais espaço no cotidiano das pessoas: “la

industria del entretenimiento aumeta su poder como instancia legitimadora de los saberes compartidos, em detrimento de los canales formales y disciplinarios” (CARRETERO, 2007, p. 70). A esse respeito, mas sem se referir diretamente a esse fato, Marc Ferro falou de uma *contra-História* que seria construída tanto pelo cinema como por outras formas de expressão, contradizendo a História institucionalizada (FERRO, 2010. p. 25). Em alguns casos, como o analisado por esta dissertação, parece que contra-história de Ferro, a história cotidiana de Carretero, o *front* ideológico de Žižek, a Cultura Histórica de LeGoff – ou seja, aquela imagem estereotipada da África que é veiculada nos meios de comunicação de massa, especialmente o cinema – usufrui mais *status* de institucional do que a acadêmica, uma vez que a escolar é praticamente nula. Josep Fontana, embora também não recorra ao termo Cultura Histórica, expõe a sua maneira de atuação. Do mesmo modo que a ‘história oficial’, a Cultura Histórica

está presente em nosso contexto e é uma das mais eficazes formas de convicção, de formação de opinião em matérias relativas à sociedade. As legitimações históricas estão por trás de grande parte dos conflitos políticos atuais, e não somente dos conflitos entre países e etnias, mas daqueles que se produzem no próprio interior das sociedades de cada país (FONTANA, 2004:18).

Também podemos lembrar Michel de Certeau como um intelectual que se fez uso da ideia de Cultura Histórica sem utilizar essa terminologia específica, quando, ao discutir a relação entre escola e cultura, multilocação e multiplicação da cultura, afirma que “a escola não é mais o centro distribuidor da ortodoxia em matéria de prática social”, uma vez que “o poder cultural não está mais localizado em uma escola. Ele infiltra-se em qualquer teto e qualquer espaço, com as telas da televisão. Ele “personaliza-se”. Introduce por toda parte os seus produtos. Faz-se íntimo” (CERTEAU, 1995, pp. 123,143). Ou seja, em se tratando de conhecimento histórico, estamos aqui diante de “manifestações culturais da História sem forma científica.” Marcos Napolitano ressalta o fato de que “o longa-metragem ficcional, independentemente de sua “qualidade” ou reconhecimento a partir de valores estéticos, também pode ser percebido, por parte do público, como fonte de “verdade histórica”” (NAPOLITANO, 2005, p. 241). A argumentação a ser feita nesse ponto da dissertação é simples e sumariamente resumida na fala de Marc Ferro: “O cinema ocupou o lugar do romance e dos jornalistas no enraizamento dessa atitude “colonialista”” (FERRO, 1996, p. 197. Grifo meu). Shohat e Stam circunscrevem o raio de ação do cinema e sua relação com a ideologia eurocêntrica:

O cinema europeu, na sua infância, herdou o discurso racista e colonialista (...). Em seu papel pedagógico, o cinema hegemônico prometeu apresentar o

espectador ocidental às culturas desconhecidas, aquelas que viviam do “lado de fora” da história. 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 & STAM, 2006, p. 139).

De modo que a indústria cinematográfica hegemônica, desde seu surgimento, no final do século XIX, vem literalmente sendo moldada pelo modo de pensar eurocêntrico e ao mesmo tempo moldando-o, ao vulgarizá-lo. A afirmação de que o cinema reproduz um discurso colonial sobre o Outro não é novidade; muitos autores, como Ella Shohat e Robert Stam, já discorreram com maestria sobre o tema. O objetivo desta dissertação é analisar uma faceta específica da permanência deste discurso, a saber, a permanência de representações cinematográficas que inferiorizam a África em todos os sentidos. Não se pode falar apenas em continuidade quando se fala no discurso eurocêntrico sobre a África. Há muitas inovações, em função de novas circunstâncias históricas, mas principalmente a reciclagem de antigos mitos.

Chegamos aqui ao final do percurso proposto para esta dissertação: partindo dos próprios textos, os filmes por eles mesmos, vimos ‘a África que os filmes mostram’, no capítulo 2; no capítulo 3, mergulhamos com certa profundidade no interdiscurso, na memória discursiva que torna possíveis os enunciados feitos pelos filmes contemporâneos, estabelecendo assim em que formação ideológica eles se encaixam e de que memória discursiva específica eles se apropriam, lembrando o que diz Eni P. Orlandi sobre o interdiscurso:

Esse é definido como aquilo que se fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos de *memória discursiva*. O *saber discursivo que torna possível todo dizer* e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra. (...) O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada (ORLANDI, 2000, p. 31).

A título de exemplo, com esse ponto de vista em foco, analisarei brevemente um filme. O recente *Vênus Negra* (Venus Noire, 2010, Abdellatif Kechiche) é um filme que conta a história de Saartjie Baartman, que entrou para a história como a “Vênus hotentote”, uma jovem mulher sul africana levada para a Europa no começo do século XIX, com promessas de que ficaria rica se apresentando em espetáculos artísticos públicos. Ela acabou sendo exibida como um animal exótico num circo de horrores, e foi posteriormente forçada a participar de espetáculos eróticos e a se prostituir. Em virtude de suas características físicas, foi obrigada a servir de espécime para o estudo de cientistas renomados como Georges Curvier, e ao morrer, no decorrer de pouco tempo, partes de seu corpo foram dissecadas e mantidas em exposição

num museu francês até a década de 1970⁶³. O filme, esteticamente distante dos modelos hollywoodianos, considerado ‘de arte’, apresenta desde o começo longas sequências da violência a que Saartjie era exposta. Numa jaula, humilhada publicamente como uma aberração, tendo seu corpo tocado pelo público. Obrigada a obedecer ao seu “empregador” europeu nas tarefas mais sórdidas, e buscando refúgio no álcool para o seu sofrimento, sempre com uma expressão de impassível resignação. Nenhuma contextualização é feita, o filme atira o espectador para dentro da narrativa e esta segue sem maiores explicações. A compreensão do sentido de *Vênus Negra* não se consubstancia apenas por suas falas e imagens, pelo texto fílmico em si, mas pelo processo de relação inconsciente operado pelo receptor entre esse texto e sua exterioridade (a sociedade racista em que vivemos) mais as suas condições de produção, elementos que podem ir, e com frequência vão, além da intencionalidade dos sujeitos produtores dos textos. Assim, para além de qualquer intenção do diretor franco-tunisiano Abdellatif Kechiche de combater e expor o racismo, seu filme torna presente de maneira acrítica essa questão, especialmente em função da memória, que é um dos elementos fundamentais das condições de produção (entendidas não em *sentido estrito*, as circunstâncias da enunciação, o contexto imediato, mas em um *sentido amplo*, de contexto sócio-histórico e ideológico). Ao filme *Vênus Negra* podem ser aplicadas as palavras de Orlandi:

Há uma forte contradição trabalhando esse texto. Apesar da alegada consciência política de esquerda, alguma coisa mais forte – que vem pela história, que não pede licença, que vem pela memória, pelas filiações de sentidos constituídos em outros dizeres, em muitas outras vozes (...). O dizer não é propriedade particular. As palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua. O que é dito em outro lugar também significa em “nossas” palavras. (...) É inútil, do ponto de vista discursivo, perguntar o que ele quis dizer quando disse “X” (...). O fato de que há um *já-dito* que sustenta a possibilidade mesma de todo dizer, é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso, em sua relação com os sentidos e a ideologia (ORLANDI, 2000, p.32).

No caso de *Vênus Negra*, o texto fílmico seria incompreensível se não se inscrevesse num histórico de racismo em relação à pessoas negras e de subalternidade do continente africano, considerado selvagem e exportador de selvagens. Se o filme retratasse uma mulher com características asiáticas, por exemplo, sendo explorada e humilhada por um grupo de pessoas com as mesmas características, o filme não seria um texto compreensível, ou então teriam que ser feitas mudanças em sua estrutura, inserindo alguma explicação para o tratamento desumano destinado àquela mulher. Um exemplo disso é *Dogville* (2003), de Lars

⁶³ Ver a análise do caso feita por Stephen Jay Gould no artigo *Vênus Hotentote*, incluído na obra *O sorriso do flamingo: reflexões sobre a história natural* (GOULD, 1990).

Von Trier, que narra a história de uma mulher também vítima de abusos e da sordidez humana, mas o fato de ser branca e estadunidense obriga a narrativa fílmica a tecer toda uma explicação plausível para o abuso a que é submetida, sendo esta discussão, ademais, o propósito mesmo do filme. O fato de a protagonista de *Vênus Negra* ser negra, no entanto, normaliza o abuso, dentro da narrativa, e dispensa a necessidade de qualquer explicação.

Todas as formulações racistas já feitas e ‘esquecidas’ determinam tanto a produção do texto fílmico quanto sua compreensão. *Vênus Negra* resgata o passado colonial e os excessos cometidos em nome da ‘ciência’ e sua perspectiva racista, à época, assim como o faz *O elo perdido* (Man to Man, 2005), de Régis Wagnier, que trata de um episódio parecido – khoisans capturados em África e levados para estudos ‘científicos’ e exposição pública na Europa, como se fossem a ponte evolutiva entre os seres humanos e os primatas, com foco no protagonista branco que percebe a humanidade daqueles ‘seres’ e tenta protegê-los –; ambos dedicam à temática o mesmo tratamento acrítico, apenas ‘mostrando’ o preconceito racial.

Shohat e Stam chamam a atenção para o seguinte fato:

A forma de cinema dominante, tanto europeia quanto americana, não somente herdou e disseminou o discurso colonial hegemônico, mas também criou uma poderosa hegemonia própria, por intermédio do monopólio exercido na distribuição de filmes em boa parte da Ásia, África e das Américas. Assim, o cinema colonial europeu fez um mapeamento da história para plateias nacionais e internacionais (SHOHAT & STAM, 2006, p. 147).

Mesmo os mais “bem intencionados” diretores da indústria hegemônica, ao fazerem os seus retratos da “realidade” na África, jamais questionam (ao menos filmicamente) as relações de poder que tornam possível a ida deles e de um *staff* multimilionário até aquele continente para produzir um discurso socialmente aceito sobre aquele Outro (aceito inclusive, em certa medida, pelo próprio Outro retratado), enquanto que é quase inimaginável o processo inverso: mesmo que um cineasta africano vá com sua equipe aos EUA ou à Europa e faça um filme sobre como eles enxergam aquelas sociedades, o discurso produzido não teria ampla aceitação social, como é o caso quando o objeto descrito é a África (ou qualquer outra região “periférica” do globo). A atitude desses diretores ‘críticos’ pode ser resumida na colocação de Said a respeito do paradoxo conradiano: “na medida em que vemos Conrad criticando e ao mesmo tempo reproduzindo a ideologia imperial de sua época, nessa mesma medida poderemos caracterizar nossas atitudes presentes” (SAID, 1995, p. 21).

As representações de outras regiões do ‘Terceiro Mundo’, como Ásia, Oriente Médio e a América Latina, pelo cinema hegemônico, também estão repletas de estereotipizações eurocêntricas. Porém, tais regiões, por diversas razões, possuem indústrias cinematográficas

com possibilidades materiais de distribuição no mercado internacional. O cinema africano, apesar do talento de seus realizadores e do seu engajamento ideológico, sofre uma desvantagem em relação aos outros no que diz respeito à acessibilidade aos meios de divulgação. Assim, é possível assistir a um filme iraniano ou argentino que esteja no circuito comercial em salas de cinema de qualquer grande cidade brasileira. Mas à parte festivais, salas especiais ou mostras etnográficas, quando se teve notícia de um filme nigeriano ou etíope exibido no circuito comercial brasileiro?

Em um livro chamado *Diante da dor dos outros*, a renomada escritora estadunidense Susan Sontag discute a banalização de imagens violentas nos meios de comunicação de massa. Em certo momento ela remete à imagem da África consolidada nesses meios de comunicação:

Quanto mais remoto ou exótico o lugar, maior a probabilidade de termos imagens frontais completas de mortos e dos agonizantes. Assim, a África pós-colonial existe na consciência do público em geral do mundo rico – além da sua música sensual – sobretudo como uma sucessão de fotos inesquecíveis de vítimas com olhos esbugalhados, desde as imagens da fome em Biafra, no fim da década de 1960, até os sobreviventes do genocídio de quase 1 milhão de tutsis em Ruanda, em 1994 e, poucos anos depois, as crianças e os adultos cujas pernas e braços foram amputados durante a campanha de terror em massa promovida pela RUF, um movimento rebelde de Serra Leoa. (Mais recentemente, as fotos mostram famílias inteiras de aldeões indigentes que morrem de Aids.) (SONTAG, 2003, pp. 61,62).

Os filmes que buscam retratar alguma tragédia vivenciada em África, ou por africanos em outra parte, não relutam em utilizar imagens chocantes e degradantes, provavelmente com a intenção de estabelecer uma empatia do público em relação à dor e ao sofrimento dos outros. O sofrimento de membros da cultura eurocêntrica geralmente é acompanhado por nuances na narrativa e por uma carga de densidade psicológica que não é atribuída aos africanos, personagens que são construídos monoliticamente, geralmente ou vítimas ou vilões. Sontag fala que é um tabu jornalístico a exposição de rostos de estadunidenses mortos, uma vez que este ato macularia a sua dignidade, mas quando se trata de africanos, o grande jornalismo estadunidense considera essa dignidade desnecessária. A explicação de Sontag para esse fato corrobora a conclusão a que desejo chegar, em relação aos filmes e à Cultura Histórica. Segundo ela,

Em geral, os corpos com ferimentos graves que aparecem em fotos publicadas são da Ásia ou da África. Essa praxe jornalística é herdeira do costume secular de exibir seres humanos exóticos – ou seja, colonizados: africanos e habitantes de remotos países da Ásia foram mostrados, como animais de zoológico, em exposições etnológicas montadas em Londres, Paris e outras capitais europeias, desde o século XVI até o começo do século

XX. (...) A exibição, em fotos, de crueldades infligidas a pessoas de pele mais escura, em países exóticos, continua a promover o mesmo espetáculo, esquecida das ponderações que impedem essa exposição quando se trata de nossas próprias vítimas de violência; pois o outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém (como nós) que também vê (SONTAG, 2003, pp. 62,63).

Assim, a história da África que a sociedade em geral apreende como correta ou objetiva a partir de produtos culturais como os filmes, que com muito pouco esforço podem alcançar a todos na sala de casa, deve ser examinada como parte integrante de um sistema maior de divulgação de uma ideologia específica e de uma experiência histórica coletiva. Em outras palavras, de uma cultura histórica específica.

A reforçar o que já se disse anteriormente sobre a questão da autoria, recordo o argumento de Edward Said de que para além da individualidade do artista ou intelectual que produz uma obra específica, é preciso levar em conta o interdiscurso em que ele se situa, o fato de que existe uma formação ideológica que condiciona uma formação discursiva onde todo o dito, para o bem ou para o mal, se encaixa. Said afirma que parece haver um consenso entre os estudiosos no que diz respeito à “noção de que os textos existem em contextos, que há uma intertextualidade, que as pressões das convenções, dos predecessores e dos estilos retóricos limitam [a ideia] segundo o qual o poeta, por conta própria e a partir puramente de seu espírito, criaria sua obra”; mas, por outro lado, existe uma grande relutância em “admitir que as coerções políticas, institucionais e ideológicas agem da mesma maneira sobre o autor individual” (SAID, 2007, p. 41). E mais: “os filósofos conduzirão suas discussões sobre Locke, Hume e o empirismo sem jamais levar em conta que há uma conexão explícita nesses escritores clássicos entre as suas doutrinas “filosóficas” e a teoria racial, as justificativas da escravidão ou dos argumentos para a exploração colonial” (SAID, 2007, p. 42).

Segundo Said, “o *establishment* literário-cultural em geral tem deixado de lado o estudo sério do imperialismo e da cultura” (SAID, 2007, p. 42), sob a alegação de que os eruditos, em função de sua formação, estão centrados em análises estéticas, filosóficas ou literárias dos textos, e não políticas ou ideológicas, seara mais ampla na qual eles não teriam razões para adentrar. A isso, Said arrazoa que o estudo da cultura e do Imperialismo devem ser vinculados em função de, em primeiro lugar, “quase todo escritor do século XIX (e o mesmo vale para escritores de períodos anteriores) era extraordinariamente consciente do fato do império”, e cita vários exemplos (SAID, 2007, p. 43), e, em segundo lugar, uma opinião que é fortemente compartilhada por essa dissertação e seu autor, trazendo-a para nosso século XXI e a produção cinematográfica:

Acreditar que a política na forma de imperialismo tenha relação com a produção de literatura, erudição, teoria social e escritos históricos não equivale de modo algum a dizer que a cultura é, portanto, algo aviltado ou difamado. Bem ao contrário: (...) podemos compreender melhor a persistência e a durabilidade de sistemas hegemônicos saturadores como a cultura quando percebemos que suas coerções internas sobre os escritores e os pensadores foram *produtivas*, e não unilateralmente inibidoras (SAID, 2007, p. 43).

Said afirma estudar o Orientalismo da seguinte maneira, e eu aqui estendo esse modo de interpretar para o Imperialismo como um todo: “estudo o Orientalismo como um intercâmbio dinâmico entre autores individuais e os grandes interesses políticos modelados pelos três grande impérios – o britânico, o francês e o americano – em cujo território intelectual e imaginativo a escrita foi produzida” (SAID, 2007, p. 44). Desse modo, a perspectiva em que os filmes contemporâneos devem ser entendidos é a de que eles carregam representações colonialistas da África não apenas como permanência de um aspecto cultural de uma época passada e historicamente superada, mas como aspecto político de uma situação presente, o Neocolonialismo, o Imperialismo Coletivo proposto por Samir Amin. “O rebaixamento da África relaciona-se intimamente às *demandas objetivas da sociedade capitalista* ocidental, que continuamente reapresenta para o continente a condição de periferia do sistema de produção de mercadorias” (SERRANO & WALDMAN, 2007, p. 29. Grifo meu) ⁶⁴.

Said diz que a ideia de raça “inferior” era uma noção amplamente aceita no século XIX, não questionada pelos produtores de cultura dos países imperialistas (pelo contrário, como vimos, estes atuavam majoritariamente como divulgadores das ideologias imperialistas) e colocada em prática pelos seus funcionários. Pode-se dizer que essa ideia fazia parte da Cultura Histórica daquela época, pois, como explica José Luiz Fiorin, “a partir do nível fenomênico, constroem-se as ideias dominantes numa dada formação social. Essas ideias são racionalizações que explicam e justificam a realidade.” (FIORIN, 2007, p. 28). Então, para a nossa contemporaneidade, temos uma Cultura Histórica sobre a África formada pelos seguintes elementos: uma formação ideológica segundo a qual a África é um continente subalterno e passível de exploração, e uma formação discursiva que pode ser resumida como um conjunto de temas (discursos), imagens e sons que materializam essa visão de mundo.

⁶⁴ “A geopolítica da África começa por jogos de representação e de denominação, mas também de conceitualização. As ciências sociais têm vocação universal, mas também são elaboradas dentro de contextos sócio-históricos. Além disso, tende-se à mera transposição dos esquemas analíticos, com os riscos que isso envolve. O passado escravagista e colonial da África não tem o mesmo significado para africanos e europeus. Essa clivagem memorial associa-se atualmente a uma clivagem territorial e histórica entre Europa e a África” (HUGON, 2009, p. 12).

Fiorin diz que a semântica discursiva é o campo das determinações inconscientes, pois “o conjunto de elementos semânticos habitualmente usado nos discursos de uma dada época constitui a maneira de ver o mundo de uma determinada formação social” (FIORIN, 2007, p. 19).

Dentro dessa Cultura Histórica há níveis de variabilidade e invariabilidade, como já foi exposto, por exemplo, em relação às diferenças entre os filmes mais conceituais produzidos na Europa e as produções *blockbuster* estadunidenses. Quando discursos de aparência diferente utilizam os mesmos elementos semânticos “é preciso estabelecer uma diferença entre um nível profundo e um nível de superfície”, pois “elementos semânticos que aparecem na superfície são variações que concretizam um elemento semântico invariante, mais abstrato e mais profundo” (FIORIN, 2007, p. 20).

Nos filmes, apesar das diferenças entre si, percebe-se a repetição dos mesmos elementos. O tropo da inferioridade da África, da permanente necessidade de ajuda estrangeira, por exemplo, se veste de formas distintas, como já exemplificado com os filmes *Falcão Negro em perigo*, onde tal tropo é direto e óbvio, e *Atirador*, onde essa mesma mensagem é transmitida de forma mais sutil⁶⁵. Mais uma vez, “a análise não se interessa pela “verdadeira” posição ideológica do enunciador real, mas pelas visões de mundo dos enunciadores (um ou vários) inscritos no discurso” (FIORIN, 2007, p. 51). Em termos puramente linguísticos, pode-se dizer que a Cultura Histórica aqui analisada é um mesmo discurso invariável com elementos semânticos invariáveis, propagado sob formas sintáticas variáveis. Essa percepção é fundamental para compreender a noção de Cultura Histórica presentemente advogada, pois independente das intenções dos realizadores de um filme,

Quando um enunciador reproduz em seu discurso elementos da formação discursiva dominante, de certa forma, contribui para reforçar as estruturas de dominação. Se se vale de outras formas discursivas, ajuda a colocar em xeque as estruturas sociais. (...) Sem pretender que o discurso possa transformar o mundo, pode-se dizer que a linguagem pode ser instrumento de libertação ou de opressão, de mudança ou de conservação (FIORIN, 2007, p.74).

O poder político da linguagem. Eis o cerne desta dissertação, que toma como objeto de estudo um caso específico, mas cuja teoria pode ser utilizada para a análise de diversas outras Culturas Históricas. De fato, em uma sociedade convivem muitas culturas históricas

⁶⁵ Ver as páginas 83 e 84 desta dissertação.

simultâneas sobre os diversos aspectos da vivência humana. O professor Elio Chaves Flores faz um apanhado do entendimento de Cultura Histórica que resume o tema:

Entendo por cultura histórica os enraizamentos do pensar historicamente que estão aquém e além do campo da historiografia e do cânone historiográfico. Trata-se da intersecção entre a história científica, habilitada no mundo dos profissionais como historiografia, dado que se trata de um saber profissionalmente adquirido, e a história sem historiadores, feita, apropriada e difundida por uma plêiade de intelectuais (...) que disponibilizam um saber histórico difuso através de suportes impressos, audiovisuais e orais (FLORES, 2007, p. 95).

A perspectiva de captar o ‘saber histórico difuso’ através dos filmes a respeito da África é uma das âncoras teóricas desta dissertação. Todos os autores citados anteriormente, Ângela de Castro Gomes, Mario Carretero, Michel de Certeau, Josep Fontana, Slavoj Žižek, Jacques Le Goff, Marc Ferro, Jörn Rüsen, apontam para o fato de que a produção de conhecimento histórico não é prerrogativa exclusiva dos historiadores, que não “detêm o monopólio desse processo de construção, atuando interativamente com outros agentes, que não são homens de seu *métier*” (GOMES, 1996, p. 11). De modo que a África mostrada pelo cinema hegemônico contemporâneo é talvez a parte mais explícita e de maior alcance de uma Cultura Histórica ampla (cujos elementos constituintes foram abordados com certa exaustão), sobre aquele continente, aceita pela nossa sociedade. Acredito que a relação direta entre os filmes que retratam a África e a política concreta posta em prática pelo Neocolonialismo ficou bastante nítida sob o escrutínio aqui realizado. Além de simples documentos históricos, à disposição do trabalho dos historiadores, esses filmes participam diretamente da construção da Cultura Histórica que nossa sociedade tem sobre a África.

Apesar de tradicionalmente as últimas páginas de uma dissertação serem dedicadas às conclusões gerais da pesquisa, gostaria de encerrar esta dissertação com algumas considerações que não se encaixam propriamente na categoria do que costumamos chamar de “conclusões”, remetendo ao segundo tema recém chegado à discussão sobre a relação cinema-história: a ideia de que o cineasta pode exercer a função de historiador. Acredito que o ofício do historiador tem como função não apenas fornecer respostas, que, de mais a mais, são geralmente temporárias, mas sim levantar os questionamentos pertinentes para sua sociedade em sua época. Fazer refletir. Assim, não desejo encerrar fazendo afirmação alguma, mas, contrariamente aos ditames acadêmicos, ou melhor, às tradições instituídas nesse meio, aventando algumas hipóteses a partir de tudo que foi dito nesse trabalho, às quais não tenho a pretensão de responder. Questionamentos que podem ou não ser relevantes, e que podem ou não ser levados em conta na feitura de trabalhos futuros, mas reflexões que eu creio serem

necessárias depois do que se estudou aqui sobre a imagem da África no cinema contemporâneo, e que podem acrescentar elementos à constituição da noção de Cultura Histórica. O cinema pode ser considerado uma forma legítima de fazer história?

Essa ideia parece recém-saída do forno, oriunda de um escrito do historiador estadunidense Robert A. Rosenstone, ainda pouco divulgado no Brasil, mas o próprio autor ressalta que Marc Ferro levantou essa hipótese em um pequeno artigo, incluído na coletânea *Cinema e História*, embora não a tenha desenvolvido. Como mostra a análise de Morettin, Ferro na verdade não chegou a desenvolver um trabalho amplo e abrangente sobre cinema, “não produziu um trabalho de maior profundidade que demonstrasse plenamente a eficácia de sua análise, já que grande parte de sua produção é constituída por artigos ou coletâneas” (MORETTIN, 2007, p. 46). Infelizmente, os trabalhos de Ferro sobre cinema, apesar de inaugurais, carregam a marca de obra inacabada, tendo em vista sua dedicação a outros temas, fato que o próprio autor admitiu: “Decididamente, yo no tengo tempo disponible para escribir un libro acabado sobre el Cine, como lo he tenido para tratar de la Revolución de 1917 o la Gran Guerra” (Apud MORETTIN, 2007, p. 46). Então vejamos que semente por germinar é essa que Ferro plantou no texto *Existe uma visão fílmica da História?*, e em seguida como Rosenstone a desenvolve em seu trabalho, também de caráter provisório e experimental.

Ferro inicia a argumentação apresentado sua concepção de objeto da história, que seria não somente conhecer fenômenos passados, mas também “a análise dos elos que unem o passado ao presente, a busca de continuidades, de rupturas” (FERRO, 2010, p. 181). Essa preocupação, que perpassa toda esta dissertação, é potencializada, para Marc Ferro, pela condição mais marcante da sociedade contemporânea, já descrita por outros autores, mas que nas suas palavras é a seguinte:

O tempo passado diante da televisão não para de aumentar nas sociedades ocidentais, em que a televisão se tornou uma “escola paralela”; ademais, entre os povos ex-colonizados, especialmente entre aqueles que não têm uma tradição histórica escrita, o conhecimento histórico se encontra, ainda mais do que em outras sociedades, sob dependência das mídias (...). Vê-se, aqui, que algo de extrema importância está em jogo (FERRO, 2010, p. 181).

Ferro faz uma análise próxima da realizada no capítulo anterior desta dissertação, afirmando que historicamente o romance e o drama foram responsáveis diretos, mais que a história institucional, pela formação do saber histórico que impregna a ‘memória difusa’ das sociedades, sobre os mais diversos assuntos. Ele pergunta quais são as primeiras lembranças que vêm à mente (do público francês a quem se dirigia) quando se pensa em Richelieu e Mazarino, e responde que “são as aventuras dos *Três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas”

(FERRO, 2010, p. 182). Trazendo essa questão para o tempo que vivenciamos, repito o argumento com que iniciei o segundo capítulo: que imagem, que figuração de memória, nos vem à mente quando pensamos em África? Certamente alguma imagem divulgada pelos meios de comunicação de massa, muito provavelmente pelo cinema hegemônico – tal como *O rei leão* o foi por muito tempo, em meu caso. Ferro diz que “hoje, com o cinema e a televisão, a História conhece uma nova forma de expressão” (FERRO, 2010, p. 182), e passa a questionar de que forma essa nova forma de expressão afeta a inteligibilidade da história. Resumindo a argumentação de Ferro nesse ponto, ele diz, com muitos floreios, circunlóquios e análises de casos, que sim, determinados filmes e cineastas “contribuem, de modo criativo, para que certos fenômenos históricos se tornem inteligíveis” (FERRO, 2010, p. 184), ou seja, atuam como agentes fazedores de história, elevando-se do estatuto de meras fontes e documentos para o trabalho do historiador para fazerem, eles mesmos, isso que chamamos história. Ferro faz uma divisão que pretendo questionar adiante: para ele, filmes que podem ser assim classificados (fazedores de história) são apenas aqueles que trazem uma nova interpretação para um fato histórico, os que realizam uma contra-análise da sociedade:

É preciso que os cineastas tenham se tornado autônomos em relação às forças ideológicas e às instituições estabelecidas (o que não é o caso quando se trata de realizadores de filmes de propaganda), do contrário a ação dos mesmos só faz completar, sob uma nova forma, a das correntes ideológicas dominantes, ou dos oponentes (FERRO, 2010, p. 185).

Deixando esta questão momentaneamente de lado, mas tendo em mente a afirmação de Ferro de que pode existir uma visão fílmica da história, passemos aos ditos de Robert Rosenstone. Em seu livro recém-lançado no Brasil intitulado *A história nos filmes, os filmes na história* (ROSENSTONE, 2010), Rosenstone explica sua tese de que

o mundo familiar e sólido da história nas páginas impressas e a igualmente familiar, porém mais efêmera, história mundial na tela são semelhantes em pelo menos dois aspectos: referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional, pois ambos são compostos por conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de onde nós, seres humanos, viemos (ROSENSTONE, 2010, p. 14).

Para ele, é um fato consumado a história representada nos filmes poder ser considerada história com ‘H’ maiúsculo; seu livro se destina a explicitar as razões e pressupostos teóricos que legitimam essa afirmação. Certamente, a concordância com ou a rejeição a esta afirmação depende da própria concepção de história abraçada pelo historiador; eu aceito como pressuposto a afirmação de Hayden White, também encampada por Rosenstone: “trato o trabalho histórico como o que ele manifestamente é: uma estrutura verbal

na forma de um discurso narrativo em prosa” (WHITE, 1995, p. 11). Em *Meta-história*, White demonstrou que no decorrer do século XIX os grandes escritos dentro do campo da história seguiam os tropos, os estilos e esquemas narrativos dos romances britânicos da mesma época:

As histórias (e filosofias da história também) combinam uma certa quantidade de “dados”, conceitos teóricos para “explicar” esses dados e uma estrutura narrativa que os apresenta como um ícone de conjuntos de eventos presumivelmente ocorridos em tempos passados. Além disso, digo eu, eles comportam um conteúdo estrutural profundo que é em geral poético e, especificamente, linguístico em sua natureza, e que faz as vezes do paradigma pré-criticamente aceito daquilo que deve ser uma explicação eminentemente “histórica” (WHITE, 1995, p. 11).

Sem aprofundar esse debate, pode-se dizer que é certo que essa concepção não diminui em nada a relevância social da disciplina de Clio nem macula seu estatuto científico, pois afirmar a condição de história enquanto literatura não é o mesmo que afirmar que ela é puramente ficção. O rótulo de pós-moderno que essa postura geralmente acarreta não supõe um desejo ou um trabalho com fito ao ‘assassinato da história’, mas, nas palavras de Rosenstone:

Nós que somos chamados de “historiadores pós-modernos” certamente não achamos que estamos envolvidos em uma empreitada com consequências tão terríveis. Em vez disso, estamos (alguns de nós estão) tentando trazer a prática da história para o século XXI com muita vitalidade. Queremos que o nosso profundo interesse e cuidado com o passado seja expresso em formas agradáveis tanto para uma sensibilidade contemporânea quanto para sistemas intelectuais consoantes com a nossa própria era (ROSENSTONE, 2010, p. 16).

Falar de história, ensinar história, tirar a história de seu altar empoeirado e levá-la para o meio da multidão de indivíduos que a constitui, tornando-a compatível com a sensibilidade contemporânea, inevitavelmente conduz às mídias visuais. Rosenstone diz que o cinema e a TV se tornaram os ‘principais meios para transmitir as histórias que nossa cultura conta para si mesma’, e ignorar esse fato quando, historiadores, analisamos nossa relação com o passado, significa “nos condenar a ignorar a maneira como um segmento enorme da população passou a entender os acontecimentos e as pessoas que constituem a história” (ROSENSTONE, 2010, p. 17). Essas mídias são elementos chave, em nossa sociedade, na constituição das Culturas Históricas que adquirem legitimidade e aceitação. As maneiras tradicionais, por assim dizer, de se entender o fazer histórico, são majoritariamente excludentes em relação às heterodoxias, mas o quadro concreto em que nos situamos é uma realidade onde as imagens e os sons compõem cada vez mais parte daquele discurso de base empírica, enquadrado dentro de normas específicas, que somos ensinados a aceitar como a ‘história de verdade’. O poder da história enquanto página impressa que segue esses padrões,

muito embora tenha ele mesmo uma historicidade que não se estende por mais de dois séculos, é tido como imutável, mas as mudanças sociais inevitavelmente inserem novos elementos nesse conjunto, e cabe ao historiador escolher entre a simples resistência ao novo, ou à sua análise crítica e posterior aceitação ou recusa. É nesse ponto experimental que esse trecho da dissertação se situa. Não se trata de questionar os pressupostos da tradição da história escrita, suas conquistas, nem muito menos negar o seu valor intrínseco, mas simplesmente de pensar a respeito de outras possibilidades para a história, possibilidades que de modo algum anulam o que já foi estabelecido e firmado na constituição da disciplina, mas na verdade ampliam o seu raio de atuação. Diante da possibilidade de representar o passado por meio das mídias visuais, Rosenstone afirma o seguinte:

Foi necessária mais de uma década de pensamento e escrita sobre filmes históricos para que eu fosse encaminhado para a ideia simples que serve de base para os capítulos deste livro: os cineastas (alguns deles) podem ser, e já são, historiadores, mas, por necessidade, *as regras de interação de suas obras com o passado são, e devem ser, diferentes das regras que governam a história escrita* (ROSENSTONE, 2010, p. 22. Grifo do autor).

Certamente essa não é uma noção facilmente apreensível, tendo em vista toda a tradição consolidada sobre o fazer histórico, e especialmente as muitas ressalvas dos historiadores em relação aos filmes históricos. Os historiadores geralmente não veem com bons olhos a intromissão de ‘homens de fora do seu *métier*’ na escrita da história, vide as críticas feitas aos *best-sellers* escritos por jornalistas sobre acontecimentos históricos, tais como a vinda da família real portuguesa ao Brasil em 1808; os cineastas também são costumeiramente alvos de duras críticas que levam em conta elementos como imprecisões, “exatidão dos detalhes, utilização de documentos originais, adequação da música e do visual ou a aparente conformidade de um ator para interpretar um personagem” (ROSENSTONE, 2010, p. 57). No geral, as análises históricas de filmes se concentram em dois aspectos: o filme como ilustração de um momento histórico estudado, seguido quase que invariavelmente de um indefectível ‘método de encontrar erros’ nesses filmes, apontando suas falhas e imprecisões. A imponente coletânea *Passado Imperfeito: a história no cinema* (CARNES, 1997), organizada pelo historiador estadunidense Mark C. Carnes, exemplifica bem esse ponto. Os seus mais de sessenta artigos, ordenados cronologicamente – de *Os dez mandamentos* e *Spartacus* a *Apolo 13* e *Nixon* –, são basicamente textos que buscam “determinar a verdade histórica” (CARNES, 1997, p. 36) por trás de cada evento relatado nos filmes analisados, apontando os erros cometidos por cada um deles. Praticamente nenhum filme, nessa análise, é considerado “uma contribuição para o nosso entendimento do passado”

(ROSENSTONE, 2010, p. 58). Nesse modo de se analisar os filmes é que reside o nó górdio desatado por Rosenstone. Ele afirma que essencialmente o que tem sido feito nas últimas décadas, desde que os historiadores começaram a analisar os filmes como documentos, é tentar “fazer com que o longa-metragem dramático se adapte às convenções da história tradicional, encaixar à força o que vemos em um molde criado pelo discurso escrito para si mesmo” (ROSENSTONE, 2010, p.61), alimentando uma necessidade de apontar e explicar os erros e invenções dos cineastas. Ele diz que já é momento de superar esse modo de interpretar os filmes históricos, e que os historiadores devem começar a “sugerir que tais obras já vêm fazendo história, *se, com a expressão “fazer história”, indicarmos* não uma participação naquele discurso tradicional (algo que os filmes claramente não podem fazer), mas *uma tentativa séria de dar sentido ao passado*” (ROSENSTONE, 2010, pp. 61,62. Grifos do autor). Segundo ele,

É possível encarar a contribuição de tais obras em termos não apenas dos detalhes específicos por ele apresentados, mas, sim, no sentido abrangente do passado que elas transmitem, as ricas imagens e metáforas visuais que eles nos fornecem para que pensemos historicamente. Também é possível encarar o filme histórico como parte de um campo separado de representação e discurso cujo objetivo não é fornecer verdades literais acerca do passado (como se a nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionam, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio, ao discurso histórico tradicional (ROSENSTONE, 2010, pp. 23,24).

Para Rosenstone, é preciso ver o filme histórico em relação ao discurso mais amplo, operação realizada por esta dissertação, onde os filmes contemporâneos que retratam a África foram mostrados em relação ao plano de fundo em que se encaixam, tanto as origens dos tropos de que se utilizam quanto as motivações políticas contemporâneas para sua permanência. “Embora falhas em algum nível possam ser apontadas em todos eles, esses filmes, quando vistos em conjunto, interagem com o discurso histórico mais amplo e, por intermédio do poder da mídia em que são apresentados, até acrescentam algo ao nosso entendimento” (ROSENSTONE, 2010, p. 52). E mais: “temos que considerar o filme não apenas como uma coleção de asserções individuais verdadeiras ou falsas, mas, como todos os trabalhos históricos, um argumento e uma interpretação sobre os momentos e acontecimentos históricos por ele descritos” (ROSENSTONE, 2010, p. 84).

É importante destacar que Rosenstone não defende que todo e qualquer filme é ‘história’, nem que todo cineasta é historiador. Ele estabelece critérios que diferenciam os diretores que buscam no passado simplesmente um cenário ocasional para suas narrativas, o

que é mais comum, daqueles diretores que têm “uma espécie de interesse pessoal pela história”; segundo ele, esses cineastas

parecem obcecados e oprimidos pelo passado. Todos continuam voltando a tratar do assunto fazendo filmes históricos, não como uma fonte simples de escapismo ou entretenimento, mas como uma maneira de entender como as questões e os problemas levantados continuam vivos para nós no presente (ROSENSTONE, 2010, pp. 173,174. Grifo do autor).

Ou seja, alguns diretores, em um processo semelhante ao trabalho do historiador, não simplesmente se perguntam o quê aconteceu e como aconteceu, mas passam a investigar qual o significado contemporâneo de tais eventos em suas obras. E é no conjunto da obra desses diretores – Rosenstone analisa os casos de Oliver Stone e Roberto Rossellini, e cita Andrzej Wajda, Ousmane Sembene, Theo Angelopoulos, Carlos Saura, Vittorio e Paolo Taviani e Miklos Jancso, entre outros – que pode ser encontrada “uma interpretação ampla e uma perspectiva mais abrangente de algum tópico, aspecto ou tema do passado” (ROSENSTONE, 2010, p. 174). Para Rosenstone, esses cineastas são historiadores, se com o termo ‘historiador’ se quiser referir a “pessoas que confrontam os vestígios do passado (rumores, documentos, edifícios, lugares, lendas, histórias orais e escritas) e os usam para contar enredos que fazem sentido para nós no presente”, levando em conta o fato de que “os códigos, convenções, regras e práticas que permitem que eles tragam o passado para a tela diferem dos da história escrita” (ROSENSTONE, 2010, p. 54). Rosenstone utiliza o espaço inteiro de seu livro para discutir essa questão, o que não é o objetivo aqui; penso que o ato de trazer as reflexões desse autor para a historiografia brasileira já é pertinente em si mesmo, mas desejo, além disso, fazer uma pequena crítica a uma postura assumida por ele, em continuação à que Marc Ferro adotou e que há algumas páginas eu deixei o comentário a respeito em suspenso, e também levantar a hipótese com que encerro a dissertação.

A crítica se refere ao fato de Rosenstone, assim como Ferro (FERRO, 2010, p. 185), considerar como historiador apenas o cineasta que *contesta* a história consagrada pela historiografia. Rosenstone, definindo historiador como “alguém que dedica uma parte significativa de sua carreira a criar um significado (em qualquer mídia) a partir do passado”, afirma que essa atribuição de significado para o cineasta ocorre, no mínimo, de três maneiras diferentes: ao criar obras que “*visualizam, contestam e revisam a história*” (ROSENSTONE, 2010, p. 54). Até onde eu sei, nenhum acadêmico perde o *status* de historiador por ser conservador. Então porque apenas cineastas que fornecem “interpretações que contradizem o conhecimento tradicional” desafiando visões consolidadas de eventos ou questões específicas, ou “mostram o passado de maneira nova e inesperada” (ROSENSTONE, 2010, p. 175),

merecem ser considerados cine-historiadores? O fato de determinada concepção de história deixar de ser amplamente praticada não implica na afirmação de que não se tratava de história. Os profissionais de história adeptos das diversas correntes ‘revisionistas’ desde os *Annales*, por exemplo, não negam a Langlois e Seignobos o *status* de historiadores só por não concordarem com a definição de história por eles advogada ou mesmo por esta ter caído em franco desuso no século XX. Ferro e Rosenstone, ao tentar atribuir a determinados filmes a “qualidade” de “histórico” por estes serem contestadores do *status quo*, parecem esquecer que a disciplina de Clio não apenas questiona, mas na maioria das vezes apenas e tão somente legitima conceitos hegemônicos (SHOHAT & STAM, 2006, p. 100).

A referência à legitimação de conceitos hegemônicos nos traz de volta aos filmes que são o objeto desta dissertação. O conceito de Rosenstone de cineasta como historiador é bem objetivo, e não se aplica ao conjunto de filmes aqui analisado, uma vez que são obras de diretores diversos, cada um com interesses também diversos, mas que em algum momento de suas carreiras resolveram filmar narrativas que se passam ou fazem referência ao continente africano; porém, desejo não afirmar, mas sugerir uma ideia que extrapola esse conceito de Rosenstone, mas se adequa à sua concepção e à de Ferro de que os filmes podem ser considerados uma forma legítima de se fazer história. Para além do conceito de Cultura Histórica, já analisado, esse grupo de filmes, que ‘descende’ em linha direta de uma longa linhagem de filmes imperialistas e coloniais no decorrer de todo o século XX, escrevem a história da África apreendida como ‘verdade’ histórica pela maior parte do público. Uma história que não vai de encontro às políticas concretas das potências dominantes, não contesta nem revisa a versão ‘oficial’ dos fatos, divulgada na historiografia escrita, mas que na verdade supera essa história e é parte integrante das estratégias de legitimação do Neocolonialismo de forma ainda mais aguda e intensa. O que eu me pergunto, e desejo dividir a dúvida os leitores desta dissertação, é se esse grupo de filmes pode ser considerado como uma espécie de escola ou tradição historiográfica específica sobre a África. O neologismo *historiocinegrafia* me ocorreu para designar esse fenômeno, caso ele possa ser testado e quem sabe validado.

Este não é o objetivo desta dissertação, que buscou analisar as raízes históricas da imagem da África no cinema contemporâneo, por isso deixo o aprofundamento dessa questão para um trabalho futuro, meu ou de outro colega historiador que deseje se arriscar pelas beiradas do universo de Clio. Imagino se as ideias provocativas de Rosenstone não podem ser buriladas e ampliadas teoricamente a ponto de se criar uma abordagem específica para grupos de filmes que tratem de temas específicos; nessa lógica, esta dissertação seria sobre a

historiocinegrafia eurocêntrica sobre o continente africano, podendo-se pensar em diversos outros grupos de filmes que podem ser considerados historiocinegrafia sobre outros temas. Uma historiocinegrafia estadunidense sobre a ‘conquista do oeste’ englobaria os filmes de faroeste de várias épocas, e poderia localizar as mudanças na interpretação histórica e cultural desse fato ao longo do tempo, por exemplo; ou uma historiocinegrafia ‘orientalista’ hollywoodiana sobre o mundo islâmico, ou a historiocinegrafia brasileira sobre o Regime Militar. Enfim, esta é apenas uma provocação com que desejo encerrar este trabalho, e não a conclusão geral a que ele chega. Esta pode ser resumida na ideia de que os filmes mostram sobre a África uma imagem Neocolonialista utilizando-se de tropos imperialistas, uma imagem carregada de estereótipos negativos que estão diretamente ligados às demandas políticas objetivas dos países neocolonialistas. Gostaria de encerrar com uma citação de Rosenstone que respalda minha elucubração a respeito da possibilidade de uma historiocinegrafia, e resume a ideia de que a construção das narrativas históricas não está no poder apenas dos historiadores.

A história escrita, a história acadêmica, não é algo sólido e sem problemas, e certamente não é um “reflexo” da realidade passada, mas a construção de um enredo moral sobre o passado a partir de vestígios que sobrevivem. A história (tal como a praticamos) é um produto ideológico e cultural do mundo ocidental em um momento específico do seu desenvolvimento no qual a noção de verdade “científica”, baseada em experiências replicáveis, foi transportada para as ciências sociais, inclusive a história (na qual nenhuma experiência desse tipo é possível). A história, na verdade, não passa de uma série de convenções para se pensar sobre o passado. Essas convenções mudaram ao longo do tempo – desde os enredos de Heródoto até o cientificismo de Von Ranke – e obviamente mudarão no futuro. A “verdade” da história não reside na verificabilidade de dados individuais, mas na narrativa global do passado (ROSENSTONE, 2010, p. 195).

De fato, a narrativa global do passado que compõe a história da África ensinada pelos filmes é hoje muito mais poderosa que a acadêmica, o que lança um desafio para os historiadores: vamos simplesmente nos opor ao novo, ou vamos aceitar que ele sempre vem e tentar não deixar que nossa prática se torne uma obsolescência empoeirada?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais do que qualquer outra disciplina, a história é uma ciência humana, pois ela sai bem quente da forja ruidosa e tumultuada dos povos.

Joseph Ki-Zerbo, na introdução geral da *História Geral da África*.

Enquanto eu escrevo os trechos finais desta dissertação, no começo de 2012, um vídeo intitulado *Kony 2012*⁶⁶ se torna o maior *viral*, um desses vídeos com grande poder de circulação que se tornam populares em pouco tempo, de todos os tempos na Internet⁶⁷. O vídeo de quase trinta minutos superou 100 milhões de visualizações em seis dias no *YouTube*. Nas palavras da correspondente da agência de notícias *France-Presse*, Leila Macor, trata-se de “uma campanha para levar o fugitivo líder [Joseph Kony] da milícia rebelde ugandesa Exército de Resistência do Senhor (LRA) aos tribunais”.⁶⁸ Meu óbvio interesse pelo vídeo não foi menor do que o meu espanto ante o que ele propõe para resolver o seríssimo problema de crianças soldados em África, que ainda segundo a nota da AFP, é o seguinte: “realizado pela ONG californiana *Invisible Children*, o filme propõe a intervenção militar americana para prender Kony, acusado de sequestrar, torturar e escravizar dezenas de milhares de crianças nos últimos 20 anos”. Eu pretendia iniciar essas considerações finais com algumas reflexões a respeito da permanência do discurso da missão civilizadora na política internacional atual, para então chegar à discussão sobre imagem da África alardeada pelo cinema hegemônico, mas discutir esse vídeo faz isso de maneira mais incisiva.

Estamos em 2012, o vídeo insiste em repetir, e diz isso para ressaltar a importância das redes sociais *online* na nossa vida. Há mais pessoas no *Facebook* hoje do que existiam habitantes na terra há duzentos anos, o vídeo inicia dizendo. É inédita na história humana a possibilidade de compartilhar qualquer – qualquer mesmo – tipo de informação, seja um texto, uma foto, ou um vídeo caseiro, instantaneamente com milhões de pessoas ao redor do globo. Eu digo que não importam os suportes – um vídeo no *YouTube*, uma informação compartilhada no *Facebook*, um *link* no *Twitter*, uma apresentação em *power point* enviada como ‘corrente’ por e-mail, uma exposição colonial em Paris com ‘nativos’ expostos como

⁶⁶ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=LE_DgntYbpw Acessado em 11/03/2012.

⁶⁷ De acordo com <http://br.noticias.yahoo.com/v%C3%ADdeo-kony-2012-atinge-marca-100-milh%C3%B5es-visualiza%C3%A7%C3%B5es-201313659.html> Acessado em 18/03/2012.

⁶⁸ Disponível em <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/video-viral-sobre-criminoso-de-guerra-de-uganda-provoca-polemica> Acessado em 11/03/2012.

animais em um zoológico, romances como *As quatro penas brancas* ou *As minas do rei Salomão*, relatos de viagem como os de Henry-Morton Stanley ou Albert Schweitzer –, se a imagem da África transmitida é a mesma. Mais uma vez repito que não defendo a existência de uma relação determinista entre política e cultura, mas negar a relação estreita entre as duas é não levar em conta toda a teoria, fruto de trabalho intelectual árduo dentro e fora do eixo Europa-EUA, utilizada na confecção desta dissertação. A mudança nos suportes para discursos idênticos demanda atenção dos historiadores, e disposição para rever posicionamentos tradicionais em relação ao fazer historiográfico.

Tariq ali afirma que nos EUA “as pessoas aprendem a esquecer a história” (ALI, 2006, p. 10), para explicar a razão de justificativas absurdas para os atos do governo estadunidense serem aceitas pela população. “É um fracasso completo da imaginação ocidental ver apenas Adolf Hitler como inimigo”, afirma, mostrando como em todas as circunstâncias desde os anos 1950 a retórica Neocolonial estadunidense equipara seu ‘inimigo da vez’ ao líder nazista, de Gamal Abder Naser à Osama Bin Laden, passando por Slobodan Milosevic e, claro, Saddam Hussein (ALI, 2006, p. 10). Esse pobre recurso da lógica falaciosa moderna, descrito pela primeira vez pelo filósofo político Leo Strauss em sua obra *Direito natural e história* (1950), chama-se *reductio ad Hitlerum*. Eis as palavras do autor que introduziram o termo no léxico contemporâneo:

Infelizmente, é preciso sublinhar que no decurso do nosso exame temos de evitar a falácia que nas últimas décadas foi muitas vezes usada como um substituto da *reductio ad absurdum*: a *reductio ad Hitlerum*. Para refutar uma perspectiva não basta assinalar o facto de ter sido partilhada por Hitler (STRAUSS, 2009, p. 39).⁶⁹

Não é de admirar que em certa altura do vídeo *Kony 2012*, esse líder militar – *warlord* (senhor da guerra) na expressão que a mídia estadunidense gosta de usar – ugandense seja comparado à Hitler. Para Tariq Ali, “eles só conseguem escapar impunes com tais caricaturas grosseiras porque a história tem sido completamente subestimada” (ALI, 2006, p. 11), e acrescenta que nos EUA dos últimos quinze anos a história contemporânea deixou de ser ensinada: “Eles têm uma cultura essencialmente provinciana que gera a ignorância. Tal ignorância é muito útil em tempos de guerra, porque pode incitar uma fúria rápida em

⁶⁹ Com a expansão do uso da Internet, nos anos 1990 surgiu no meio virtual, a partir da fórmula *reductio ad Hitlerum*, a chamada *Lei de Godwin*, formulação atribuída a um advogado estadunidense chamado Mike Godwin, segundo a qual “À medida que cresce uma discussão online, a probabilidade de surgir uma comparação envolvendo Adolf Hitler ou nazismo aproxima-se de 100%”. De acordo com a Wikipedia, “há uma tradição em listas de discussões e fóruns que, se tal comparação é feita, é porque quem mencionou Hitler ou os nazis ficou sem argumentos.” http://pt.wikipedia.org/wiki/Lei_de_Godwin Acessado em 11/03/2012.

populações mal informadas e levá-las à guerra contra qualquer país” (ALI, 2006, p. 10). Os EUA certamente não detém um monopólio sobre a ignorância da história. A colocação de Ali pode e deve ser estendida para outras partes do mundo, inclusive o nosso Brasil, onde *Kony 2012* teve milhões de compartilhamentos *online*, por exemplo.

Acreditar que incentivar (e fazer pressão por) uma intervenção militar estadunidense em Uganda para capturar um militar sádico local é a melhor opção para o bem estar das crianças ugandenses só é concebível com um grande desconhecimento, ou, mais especificamente, um entendimento enviesado da história, e não a história da ‘partilha da África’, mas da história que se desenrola diante dos nossos olhos. Em 1996, pouco antes da invasão ao Iraque, Madaleine Albright, embaixadora dos EUA na ONU, quando perguntada se valia a pena pagar o preço pela morte de 500 mil crianças iraquianas em função do impacto das sanções impostas ao Iraque, respondeu: “Achamos que o preço é justo” (ALI, 2006, p. 31). Essa é a intransigente opinião do governo conclamado pelo vídeo para salvar as crianças ugandenses das garras de mais um ‘Hitler’ africano.

Ainda assim, 100 milhões de pessoas assistiram e compartilharam esse vídeo em menos de uma semana. 100 milhões de pessoas tiveram um reforço na imagem a-histórica e estereotipada de África que já é transmitida pelo conjunto da grande mídia ‘ocidental’. É animador o fato de que o vídeo também suscitou muitas críticas, como acusações de encampar interesses corporativos, em vista das recém-descobertas reservas de petróleo em Uganda, e também “por explicar a situação em termos maniqueístas, por supostamente promover o trabalho do próprio cineasta, por tratar de um tema cujo momento crucial aconteceu há 10 anos” e propor “uma solução “ocidental” ao problema”; também “sobraram críticas para o fato de boa parte do dinheiro arrecadado - quase 70% segundo algumas fontes - ser usado para pagar salários, gastos de representação e produzir filmes”, de acordo com a nota supra da AFP, que também relata críticas vindas mesmo de Uganda: “Por que agora? Por que a campanha busca beneficiar-se ao comercializar a infâmia de um homem já famoso por seus crimes e cuja captura já está na pauta?”, questionou em seu blog o escritor e jornalista ugandense Angelo Izama, que mencionou como problemas urgentes do país a prostituição infantil e a Aids. “Apesar de chamar a atenção para o fato de Kony, indiciado por crimes pelo Tribunal Penal Internacional em 2005, ainda estar fugitivo, o retrato de seus supostos crimes no norte de Uganda já são de outro tempo”; o vídeo também não menciona o fato de que “atualmente, a região ugandesa mencionada no vídeo vive em paz e o LRA seguiu – reduzido – para o nordeste”.

Não obstante estas críticas, o peso dos milhões de visitas e do apoio recebido pela ideia do vídeo é indicador do quão aceita é sua mensagem. O recorte da dissertação é a primeira década do século XXI, mas a quantidade de filmes que foram produzidos apenas no biênio 2011/2012 sobre a temática é impressionante, e não entram na conta da dissertação. Filmes como *Redenção* (Machine Gun Preacher, Marc Foster, 2012), que conta a história de um ex-viciado em drogas interpretado pelo astro Gerard Butler, que se torna pastor e vai para o Sudão realizar trabalho missionário, mas acaba se vendo “obrigado” a recorrer aos métodos de seu passado violento para ajudar as crianças vítimas de ninguém menos que o Joseph Kony de *Kony 2012*, se tornando o grotesco ‘pastor metralhadora’ do título original. Coincidência? Síndrome de John Wayne à flor da pele, Cultura Histórica, saber histórico difuso.

Ao contrário do que pensa Tariq Ali, não acredito que a credibilidade das legitimações para as práticas do Neocolonialismo pressupõe um desconhecimento da história por parte da maioria das pessoas. Pelo contrário, se das 100 milhões de pessoas que assistiram *Kony 2012*, ao menos os milhões dentre estes que o compartilharam pelas redes sociais e se engajaram na ‘campanha humanitária’ que ele propõe acham que invadir um país africano militarmente é a melhor solução para os problemas daquele país, é porque estas pessoas têm uma visão muito bem consolidada de uma versão específica da história da África. A questão é o que Tariq Ali e a maioria de nós entendemos por história:

Entendemos que a história são palavras em uma página e não imagens numa tela. A história é alguma coisa que vamos trilhando com nosso próprio ritmo, um texto que podemos analisar à vontade, e não um ataque de imagens em movimento e sons que passa por nós a 24 quadros por segundo. No entanto, mais de um século após a invenção do cinema, parece estar na hora de admitir que boa parte do que aprendemos sobre o passado é transmitida ao público por meio dessa mídia visual (ROSENSTONE, 2010, p. 83).

Esta dissertação buscou demonstrar que os filmes oriundos da indústria cinematográfica hegemônica contemporânea que retratam a África repetem uma série de estereótipos negativos sobre aquele continente, originados no período histórico chamado Imperialismo, quando os países industrializados europeus invadiram a África e a inventaram, ao tecer uma série de justificativas para essa violência, justificativas que invariavelmente desqualificavam a África e os africanos. A repetição desses estereótipos um século depois, nos meios de comunicação de massa que atualmente substituem os romances e os relatos de viagem – os filmes –, se dá em virtude das permanências de práticas coloniais e imperialistas na política internacional contemporânea, o Neocolonialismo. Assim, pode-se dizer sobre a imagem da África no cinema contemporâneo o mesmo que afirmou o historiador Oswaldo

Coggiola sobre os perigos de permanência de práticas repressivas oriundas das ditaduras militares na América Latina, parafraseando sem citar as últimas palavras da paródia trágica de Bertolt Brecht sobre a ascensão de Hitler ao poder na Alemanha⁷⁰: “Ainda está fértil – e prenhe – o ventre que pariu a besta imunda” (COGGIOLA, 2001 p. 110).

⁷⁰ BRECHT, Bertolt. A resistível ascensão de Arturo Ui. In PEIXOTO, Fernando. *Bertolt Brecht – Teatro Completo Vol. 8*. Tradução Angélica Köhnke. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FILMOGRAFIA

24 HORAS – A REDENÇÃO. Título original: *24: Redemption*. País de origem: EUA. Gênero: Ação. Duração: 86 minutos. Ano de lançamento: 2008. Estúdio/Distribuição: Fox Filmes. Direção: Jon Cassar. Roteiro: Howard Gordon. Elenco: Kiefer Sutherland (Jack Bauer), Cherry Jones (Allison Taylor), Bob Gunton (Ethan Kanin), Colm Feore (Henry Taylor), Hakeem Kae-Kazim (Coronel Iké Dubaku).

2012. Título original: *2012*. País de origem: EUA/Canadá. Gênero: Aventura. Duração: 158 minutos. Ano de lançamento: 2009. Estúdio/Distribuição: Sony Pictures. Direção: Roland Emmerich. Roteiro: Harald Kloser e Roland Emmerich. Elenco: John Cusack (Jackson Curtis), Amanda Peet (Kate Curtis), Oliver Platt (Carl Anheuser), Danny Glover (Presidente Thomas Wilson).

ÁFRICA DOS MEUS SONHOS. Título original: *I dreamed of Africa*. País de origem: EUA. Gênero: Drama. Duração: 120 minutos. Ano de lançamento: 2000. Estúdio/Distribuição: Columbia Pictures. Direção: Hugh Hudson. Roteiro: Paula Milne e Susan Shilliday, baseado em livro de Kuki Gallman. Elenco: Kim Basinger (Kuki Gallman), Daniel Craig (Declan Fielding), Vincent Pérez (Paolo), James Ngobese (Luca), Ian Roberts (Mike Donovan).

A INTERPRETE. Título original: *The interpreter*. País de origem: Inglaterra. Gênero: Suspense/Ação. Duração: 128 minutos. Ano de lançamento: 2005. Estúdio/Distribuição: Studio Canal/UIP. Direção: Sydney Pollack. Roteiro: Charles Randolph, Scott Frank e Steven Zaillian, baseado em história de Martin Stellman e Brian Ward. Elenco: Nicole Kidman (Silvia Broome), Sean Penn (Tobin Keller), Curtiss Cook (Ajene Xola).

ALI. Título original: *Ali*. País de origem: EUA. Gênero: Drama. Duração: 167 minutos. Ano de lançamento: 2001. Estúdio/Distribuição: Columbia Pictures/Sony Pictures. Direção: Michael Mann. Roteiro: Stephen J. Rivele, Christopher Wilkinson, Eric Roth e Michael Mann, baseado em história de Gregory Allen Howard. Elenco: Will Smith (Muhammad Ali), Jamie Foxx (Drew “Bundini” Brown), Mario Van Peebles (Malcom X), Jeffrey Wright (Howard Bingham).

A MASSAI BRANCA. Título original: *Die Weisse massai*. País de origem: Alemanha. Gênero: Drama. Duração: 131 minutos. Ano de lançamento: 2005. Estúdio/Distribuição: Europa Filmes. Direção: Hermine Huntgeburth. Roteiro: Johannes W. Betz, baseado em livro de Corinne Hofmann. Elenco: Nina Hoss (Carola Lehmann), Jacky Ido (Lemalian), Antonio Prester (Padre Bernardo), Katja Flint (Elizabeth).

AMOR SEM FRONTEIRAS. Título original: *Beyond borders*. País de origem: EUA. Gênero: Drama/Romance. Duração: 127 minutos. Ano de lançamento: 2003. Estúdio/Distribuição: Mandalay Pictures/Camelot Pictures/CP Medien AG/MP Film Management UNLS Produktion ando Co. KG. Direção: Martin Campbell. Roteiro: Caspian Tredwell-Owen. Elenco: Angelina Jolie (Sarah Jordan), Clive Owen (Nick Callahan), Teri Polo (Charolte Jordan), Linus Roache (Henry Bauford), Noah Emmerich (Elliot Hauser).

AS MINAS DO REI SALOMÃO. Título original: *King’s Solomon mines*. País de origem: EUA. Gênero: Aventura. Duração: 173 minutos. Ano de lançamento: 2004. Estúdio/Distribuição: Hallmark Entertainment. Direção: Steve Boyum. Roteiro: Steven A. Berman, baseado em livro de Henry Rider Haggard. Elenco: Patrick Swayze (Allan Quatermain), Alison Doody (Elizabeth Maitland), Roy Marsden (Capitão Good), Sidede Onyulo (Umbopa), Hakeem Kae-Kazim (Twala), Ian Roberts (Sir Henry).

ATIRADOR. Título original: *Shooter*. País de origem: EUA. Gênero: Ação. Duração: 125 minutos. Ano de lançamento: 2007. Estúdio/Distribuição: Paramount Pictures. Direção: Antoine Fuqua.

Roteiro: Jonathan Lemkin, baseado em livro de Stephen Hunter. Elenco: Mark Wahlberg (Bob Lee Swagger), Michel Peña (Nick Memphis), Danny Glover (Coronel Isaac Johnson).

BABEL. Título original: *Babel*. País de origem: EUA/México. Gênero: Drama. Duração: 143 minutos. Ano de lançamento: 2006. Estúdio/Distribuição: Paramount Pictures. Direção: Alejandro González Iñárritu. Roteiro: Guillermo Arriaga, baseado em ideia de Guillermo Arriaga e Alejandro González Iñárritu. Elenco: Brad Pitt (Richard), Cate Blanchett (Susan), Gael García Bernal (Santiago), Kôji Yakusho (Yasujiro), Mohamed Akhzan (Anwar).

BAKHITA – A SANTA. Título original: *Bakhita*. País de origem: Itália. Gênero: Drama. Duração: 200 minutos. Ano de lançamento: 2009. Estúdio/Distribuição: Casablanca Filmes. Direção: Giacomo Campiotti. Roteiro: Giacomo Campiotti, Dino Leonardi Gentili, Filippo Gentili, Filippo Soldi, baseado em livro de Italo Zanini. Elenco: Fatou Kine Boye (Josefina Bakhita), Stefania Rocca, Fabio Sartor, Francesco Salvi, Ludovico Fremont, Sonia Bergamasco, Etori Bassi.

CAÇADOS!. Título original: *Prey*. País de origem: EUA/África do Sul. Gênero: Terror/Suspense. Duração: 90 minutos. Ano de lançamento: 2007. Estúdio/Distribuição: Playarte. Direção: Darrell Roodt. Roteiro: Beau Bauman, Darrell Roodt e Jeff Wadlow. Elenco: Bridget Moynahan (Amy Newman), Peter Weller (Tom Newman), Carly Schoroeder (Jessica Newman), Jamie Bartlett (Crawford), Conner Dowds (David Newman).

DARFUR – DESERTO DE SANGUE. Título original: *Darfur*. País de origem: Canadá/África do Sul/Alemanha. Gênero: Drama. Duração: 98 minutos. Ano de lançamento: 2009. Estúdio/Distribuição: Vinny Filmes. Direção: Uwe Boll. Roteiro: Uwe Boll, Chris Roland. Elenco: Kristanna Loken (Malin Lausber), David O'Hara (Freddie Smith), Billy Zane (Bob Jones), Hakeem Kae-Kazim (Captain Jack Tobamke), Maggie Benedict (Halima).

DESONRA. Título original: *Disgrace*. País de origem: Austrália/África do Sul. Gênero: Drama. Duração: 118 minutos. Ano de lançamento: 2009. Estúdio/Distribuição: Fortissimofilms. Direção: Steve Jacobs. Roteiro: Anna Maria Monticelli, baseado em livro de J.M. Coetzee. Elenco: John Malkovich (David Lurie), Jessica Haines (Lucy Lurie), Antoinette Engel (Melanie Isaacs), Eriq Ebouaney (Petrus), Charles Tertiens (Ryan).

DIAMANTE DE SANGUE. Título original: *Bloody diamond*. País de origem: EUA. Gênero: Aventura. Duração: 141 minutos. Ano de lançamento: 2006. Estúdio/Distribuição: Warner Bros. Direção: Edward Zwick. Roteiro: Charles Levitt, baseado em história de Charles Levitt e C. Gaby Mitchell. Elenco: Leonardo DiCaprio (Danny Archer), Djimon Hounsou (Solomon Vandy), Jennifer Connelly (Maddy Bowen), Kagiso Kuypers (Dia Vandy), Arnold Vosloo (Coronel Coetzee).

DISTRITO 9. Título original: *District 9*. País de origem: EUA/Nova Zelândia. Gênero: Ficção científica. Duração: 112 minutos. Ano de lançamento: 2009. Estúdio/Distribuição: Sony Pictures. Direção: Neill Blomkamp. Roteiro: Neill Blomkamp e Terry Tatchell. Elenco: Sharlto Copley (Wikus Van De Merwe), Jason Cope (Grey Bradnan), Nathalie Bolt (Sarah Livingsstone), Joe Summer (Les Feldman).

DUMA. Título original: *Duma*. País de origem: EUA. Gênero: Drama. Duração: 100 minutos. Ano de lançamento: 2005. Estúdio/Distribuição: Warner Home Video. Direção: Carrol Ballard. Roteiro: Karen Janszen e Mark St. German, baseado no livro de Carol Cawthra Hopcraft e Xan Hopcraft. Elenco: Alexander Michael (Xan), Campbell Scott (Peter), Mary Makhato (Thandi), Nthabiseng Kenoshi (Lucille), Hope Davis (Kristin).

EM MINHA TERRA. Título original: *Country of my skull*. País de origem: Inglaterra/Irlanda/África do Sul. Gênero: Drama. Duração: 103 minutos. Ano de lançamento: 2004. Estúdio/Distribuição: Sony Pictures. Direção: John Boorman. Roteiro: Ann Peacock, baseado em livro de Antjie Krog. Elenco:

Samuel L. Jackson (Langston Whitefield), Juliette Binoche (Anna Malan), Brendan Gleeson (De Jager), Menzi Ngubane (Dumi Mkhali), Sam Ngakane (Anderson).

FALCÃO NEGRO EM PERIGO. Título original: *Black Hawk Down*. País de origem: EUA. Gênero: Drama/Guerra. Duração: 144 minutos. Ano de lançamento: 2001. Estúdio/Distribuição: Columbia Pictures/Sony Pictures. Direção: Ridley Scott. Roteiro: Ken Nolan, baseado em livro de Mark Bowden. Elenco: Josh Hartnett (Sargento Matt Eversmann), Eric Bana (Sargento Norm Hooten), Ewan McGregor (Jonh Grimes), Tom Sizemore (Tenente-coronel Danny McKnight).

FLOR DO DESERTO. Título original: *Desert Flower*. País de origem: Alemanha/Áustria/Reino Unido. Gênero: Drama. Duração: 120 minutos. Ano de lançamento: 2009. Estúdio/Distribuição: Imovision. Direção: Sherry Horman. Roteiro: Smita Bhide e Sherry Horman, baseado em romance de Waris Dirie. Elenco: Liya Kebede (Waris Dirie), Sally Hawkins (Marylin), Craig Parkinson (Neil), Meera Syal (Pushpa Patel), Anthony Mackie (Harold Jackson), Juliet Stevenson (Lucinda), Timothy Spall (Terry Donaldson).

HISTÓRIA DE UM MASSACRE. Título original: *Shake hands with devil*. País de origem: Canadá. Gênero: Guerra. Duração: 86 minutos. Ano de lançamento: 2007. Estúdio/Distribuição: Paramount Pictures. Direção: Roger Spottiswoode. Roteiro: Michael Donovan, baseado em livro de Romeo Dallaire. Elenco: Roy Dupuis (General Romeo Dallaire), Owen Sejkora (General Henry Anyidoho), John Matshikiza (Presidente Habyarimana), James Gallanders (Major Brent Beardsley).

HONRA E CORAGEM – AS QUATRO PLUMAS. Título original: *The four feathers*. País de origem: EUA/Inglaterra. Gênero: Aventura/Drama/Guerra. Duração: 131 minutos. Ano de lançamento: 2002. Estúdio/Distribuição: Imagem Filmes. Direção: Shekar Kapur. Roteiro: Michael Schiffer e Hossein Amini, baseado em livro de A. E. Mason. Elenco: Djimon Hounsou (Abu Fatma), Heath Ledger (Harry Faversham), Kate Hudson (Ethne Eustace), Wes Bentley (Jack Durrance), Campbell Brown (Dervish Ansar).

HOTEL RUANDA – UMA HISTÓRIA REAL. Título original: *Hotel Rwanda*. País de origem: Canadá/Reino Unido/Itália/África do Sul. Gênero: Drama. Duração: 121 minutos. Ano de lançamento: 2004. Estúdio/Distribuição: Lions Gate Films Inc./Imagem Filmes. Direção: Terry George. Roteiro: Keir Pearson e Terry George. Elenco: Don Cheadle (Paul Rusesabagina), Desmond Dube (Dube), Hakeem Kae-Kazim (George Rutaganda), Nick Nolte (Coronel Oliver), Fana Mokoena (General Bizimungu), Sophie Okonedo (Tatiana Rusesabagina), Joaquin Phoenix (Jack Daglish).

INVICTUS. Título original: *Invictus*. País de origem: EUA. Gênero: Drama. Duração: 133 minutos. Ano de lançamento: 2010. Estúdio/Distribuição: Warner Bros. Direção: Clint Eastwood. Roteiro: Anthony Peckham, baseado no livro de John Carlin. Elenco: Morgan Freeman (Nelson Mandela), Matt Damon (François Pienaar), Tony kgoroge (Jason Tshabalala), Patrick Mofokeng (Linga Moonsamy), Matt Stern (Hendrick Booyens).

JOHNNY MAD DOG. Título original: *Johnny Mad Dog*. País de origem: França/Bélgica/Libéria. Gênero: Drama. Duração: 98 minutos. Ano de lançamento: 2008. Estúdio/Distribuição: MNP Enterprise, Explicit Films. Direção: Jean-Stéphane Sauvaire. Roteiro: Jean-Stéphane Sauvaire, baseado em livro de Emmanuel Dongala. Elenco: Christophe Minie (Johnny Mad Dog), Daisy Victoria Vandy (Laokole), Dagbeth Tweh (Mau Conselho), Joseph Duo (Nunca Morre), Mohammed Sesay (Borboleta).

KIRIKOU – OS ANIMAIS SELVAGENS. Título original: *Kirikou et les bêtes sauvages*. País de origem: França. Gênero: Animação. Duração: 74 minutos. Ano de Lançamento: 2005. Estúdio/Distribuição: Europa Filmes. Direção: Michel Ocelot e Bénédicte Galup. Roteiro: Bénédicte Galup, Philippe Andrieux, Marie Locatelli, Michel Ocelot. Elenco: Pierre-Ndoffé Sarr (Kirikou - voz), Awa Sene Sarr (Karaba - voz), Robert Liensol (Le grand-père - voz), Marie-Philomène Nga (La mère - voz), Emile Abossolo M'bo (L'oncle - voz).

LÁGRIMAS DO SOL. Título original: *Tears on the sun*. País de origem: EUA. Gênero: Drama/Guerra. Duração: 142 minutos. Ano de lançamento: 2003. Estúdio/Distribuição: Sony Pictures. Direção: Antoine Fuqua. Roteiro: Alex Lasker e Patrick Cirillo. Elenco: Bruce Willis (Tenente A. K. Waters), Monica Belucci (Dra. Lena Fiore Kendricks), Eamon Walker (Ellis 'Zee' Pettigrew), Sammi Rotibi (Arthur Azuka), Tom Skerrit (Capitão Bill Rhodes).

LUGAR NENHUM NA ÁFRICA. Título original: *Nirgendwo in Afrika*. País de origem: Alemanha. Gênero: Drama. Duração: 141 minutos. Ano de lançamento: 2001. Estúdio/Distribuição: Zeitgeist Films. Direção: Caroline Link. Roteiro: Caroline Link, baseado em livro de Stefanie Zweig. Elenco: Juliane Köhler (Jettel Redlich), Sidede Onyulo (Owuor), Lea Kurka (Regina), Hildegard Schmahl (Ina), Merab Ninidze (Walter Redlich).

MADAGASCAR. Título original: *Madagascar*. País de origem: EUA. Gênero: Animação. Duração: 80 minutos. Ano de lançamento: 2005. Estúdio/Distribuição: DreamWorks SKG. Direção: Eric Darnell e Tom McGrath. Roteiro: Mark Burton e Billy Frolick. Elenco: Ben Stiller (Alex - voz), Chris Rock (Marty - voz), David Schwimmer (Melman - voz), Jada Pinkett Smith (Gloria - voz), Sacha Baron Cohen (Julien - voz), Cedric the Entertainer (Maurice - voz), Andy Richter (Mort - voz).

MADAGASCAR 2. Título original: *Madagascar: Escape 2 Africa*. País de origem: EUA. Gênero: Animação. Duração: 89 minutos. Ano de lançamento: 2008. Estúdio/Distribuição: DreamWorks SKG. Direção: Eric Darnell e Tom McGrath. Roteiro: Ethan Cohen. Elenco: Ben Stiller (Alex - voz), Chris Rock (Marty - voz), David Schwimmer (Melman - voz), Jada Pinkett Smith (Gloria - voz), Sacha Baron Cohen (Julien - voz), Cedric the Entertainer (Maurice - voz), Andy Richter (Mort - voz), Hernan Almendarez (Antonio - voz), Bernie Mac (Zuba - voz), Will i Am (Moto Moto - voz).

MANDELA – LUTA PELA LIBERDADE. Título original: *Goodbye Bafana*. País de origem: Alemanha/França/Bélgica/África do Sul/Itália/Inglaterra/Luxemburgo. Gênero: Drama. Duração: 140 minutos. Ano de lançamento: 2007. Estúdio/Distribuição: Europa Filmes. Direção: Billie August. Roteiro: Greg Latter, baseado em livro de James Gregory e Bob Graham. Elenco: Dennis Haysbert (Nelson Mandela), Joseph Fiennes (James Gregory), Diane Kruger (Gloria Gregory), Shiloh Henderson (Brett Gregory), Faith Ndukwana (Winnie Mandela).

MINHA TERRA, ÁFRICA. Título original: *Matériel blanc*. País de origem: França. Gênero: Drama. Duração: 106 minutos. Ano de lançamento: 2009. Estúdio/Distribuição: Imovision. Direção: Claire Denis. Roteiro: Claire Denis, Marie N'Diaye e Lucie Borleteau. Elenco: Isabelle Huppert (Maria Vial), Christopher Lambert (André Vial), Nicolas Duvauchelle (Manuel Vial), Isaach De Bankolé (Boxeador), William Naylor (Chérif).

MISSÃO PERIGOSA. Título original: *Critical Assignment*. País de origem: Inglaterra/África do Sul. Gênero: Ação. Duração: 110 minutos. Ano de lançamento: 2004. Estúdio/Distribuição: Visual Filmes. Direção: Marc Gracie. Roteiro: Tunde Babalola, baseado em história de Celia Couchman, Tunde Babalola e Bob Mahoney. Elenco: Cleveland Mitchell (Michael Power), Nick Boraine (William Le Trois), Hakeem Kae-Kazim (Jomo), Richard Mofe-Damijo (O presidente), Thami Ngubeni (Sabina Siko), Moshidi Motshegwa (Anita Chiamia).

O ELO PERDIDO. Título original: *Man to man*. País de origem: França/África do Sul/Inglaterra. Gênero: Drama. Duração: 122 minutos. Ano de lançamento: 2005. Estúdio/Distribuição: Imagem Filmes. Direção: Régis Wargnier. Roteiro: William Boyd, Michel Fessler, Fred Frougea e Régis Wargnier. Elenco: Joseph Fiennes (Jamie Dodd), Lomama Boseki (Toko), Cécile Bayiha (Likola), Kristin Scott Thomas (Elena Van Den Ende), Iain Glen (Alexander Auchinleck), Hugh Bonneville (Fraser McBride).

O FAZENDEIRO E DEUS. Título original: *Faith like potatoes*. País de origem: África do Sul. Gênero: Drama. Duração: 116 minutos. Ano de lançamento: 2006. Estúdio/Distribuição: Sony

Pictures. Direção: Regardt van den Berg. Roteiro: Regardt van den Berg. Elenco: Frank Rautenbach (Angus Buchan), Jeanne Neilson (Jill Buchan), Hamilton Dlamini (Simeon), Sean Cameron Michael (Fergus Buchan), Casper Badenhorst (Koos).

O JARDINEIRO FIEL. Título original: *The constant gardener*. País de origem: EUA. Gênero: Drama/Romance. Duração: 129 minutos. Ano de lançamento: 2005. Estúdio/Distribuição: Focus Features. Direção: Fernando Meirelles. Roteiro: Jeffrey Caine, baseado em livro de John Le Carré. Elenco: Ralph Fiennes (Justin Quayle), Rachel Weisz (Tessa Quayle), Hubert Koundé (Arnold Bluhm), Danny Huston (Sandy Woodrow), Bernard Otieno Oduor (Jomo).

O QUINTO PACIENTE. Título original: *The fifth patient*. País de origem: EUA. Gênero: Drama/Suspense. Duração: 95 minutos. Ano de lançamento: 2007. Estúdio/Distribuição: CasaBlanca. Direção: Amir Mann. Roteiro: Amir Mann. Elenco: Nick Chinlund (John Reilly), Isaac de Bankolé (Capitão Mugambe), Brendan Fehr (Vince Callow), Marley Shelton (Helen).

O REI LEÃO 3: HAKUNA MATATA. Título original: *The lion King 1 ½*. País de origem: EUA. Gênero: Animação. Duração: 77 minutos. Ano de lançamento: 2004. Estúdio/Distribuição: Estúdios Disney. Direção: Bradley Raymond. Roteiro: Tom Rogers, Roger Allers, Irene Mecchi. Elenco: Mathew Broderick (Simba - voz), Whoopi Goldberg (Shenzi - voz), Robert Guillaume (Rafiki - voz), Cheech Marin (Banzai - voz), Nathan Lane (Timão - voz), Ernie Sabella (Pumba - voz).

O SENHOR DAS ARMAS. Título original: *Lord of War*. País de origem: França/EUA/Alemanha. Gênero: Drama/Ação. Duração: 122 minutos. Ano de lançamento: 2005. Estúdio/Distribuição: Lions Gate Films Inc. Direção: Andrew Niccol. Roteiro: Andrew Niccol. Elenco: Nicolas Cage (Yuri Orlov), Jared Leto (Vitaly Orlov), Bridget Moynahan (Ava Fontaine), Ethan Hawke (Jack Valentine), Eamonn Walker (Andre Baptiste), Sammi Rotibi (Andre Baptiste Junior).

O ÚLTIMO REI DA ESCÓCIA. Título original: *The last king of Scotland*. País de origem: Inglaterra. Gênero: Drama. Duração: 122 minutos. Ano de lançamento: 2006. Estúdio/Distribuição: Fox Filmes. Direção: Kevin Macdonald. Roteiro: Jeremy Brock e Peter Morgan, baseado em livro de Giles Forden. Elenco: Forest Whitaker (Idi Amin Dada), James McAvoy (Nicholas Garrigan), Kerry Washington (Kay Amin), (Dr. Junju), Stephen Reangyezi (Jonah Wasswa).

PRIMITIVO. Título original: *Primeval*. País de origem: EUA. Gênero: Terror/Suspense. Duração: 95 minutos. Ano de lançamento: 2007. Estúdio/Distribuição: Buena Vista. Direção: Michael Katleman. Roteiro: John D. Brancato e Michael Ferris. Elenco: Dominic Purcell (Tim Manfrey), Orlando Jones (Steven Johnson), Brooke Langton (Aviva Masters), Jürgen Prochnow (Jacob Krieg), Gabriel Malema (Jojo).

TENSÃO EM RUANDA. Título original: *Um dimanche à Kigali*. País de origem: Canadá. Gênero: Drama. Duração: 114 minutos. Ano de lançamento: 2006. Estúdio/Distribuição: Paramount Pictures. Direção: Robert Favreau. Roteiro: Robert Favreau, baseado em livro de Gil Courtemanche. Elenco: Luc Picard (Bernard Valcourt), Fatou N'Diaye (Gentille), Guy Thauvette (General Romeo Dallaire), Céline Bonnier (Elise).

TIROS EM RUANDA. Título original: *Shooting Dogs*. País de origem: Inglaterra/Alemanha. Gênero: Drama. Duração: 115 minutos. Ano de lançamento: 2006. Estúdio/Distribuição: Imagem Filmes. Direção: Michael Caton-Jones. Roteiro: David Wolstencroft, baseado em história de Richard Alwyn e David Belton. Elenco: Jonh Hurt (Christopher), Hugh Dancy (Joe Connor), Dominique Horwitz (Capitão Charles Delon), Louis Mahoney (Sibomana), Claire-Hope Ashitey (Marie).

UM HERÓI DO NOSSO TEMPO. Título original: *Va, vis et deviens*. País de origem: França/Bélgica/Israel/Itália. Gênero: Drama. Duração: 140 minutos. Ano de lançamento: 2005. Estúdio/Distribuição: ArtFilms. Direção: Radu Mihaileanu. Roteiro: Alain-Michel Blanc, Radu Mihaileanu, Rémy Chevrin e Rona Doron. Elenco: Moshe Agazai (Schlomo criança), Moshe Abebe

(Schlomo adulto), Meskie Shibru Sivan (mãe de Schlomo), Yaël Abecassis (Yaël Harrari), Roschdy Zem (Yoram Harrari).

VÊNUS NEGRA. Título original: *Vénus Noire*. País de origem: França/Itália/Bélgica. Gênero: Drama. Duração: 159 minutos. Ano de lançamento: 2010. Estúdio/Distribuição: Imovision. Direção: Abdellatif Kechiche. Roteiro: Ghalia Lacroix e Abdellatif Kechiche. Elenco: Yahima Torres (Saartije Baartman), Andre Jacobs (Hendrick Caezar), Olivier Gourmet (Réaux), Elina Löwensohn (Jeanne), François Marthouret (Georges Cuvier).

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Tradução Julia Elizabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADU BOAHEN, Albert (Org.). *História Geral da África, vol. VII: Sob dominação colonial*. Tradução Eduardo Roque dos Reis Falcão. Brasília: UNESCO, 2010.

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente*. Tradução Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2002.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ALI, Ayaan Hirsi. *Infidel – a história de uma mulher que desafiou o Islã*. Tradução Luiz A. de Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ALI, Tariq. *A nova face do império: os conflitos mundiais do século XXI*. Tradução Barbara Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. Tradução Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1980.

AMIN, Samir (org.). *A crise do imperialismo*. Tradução Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

AMIN, Samir. O imperialismo, passado e presente. In *Tempo*. Rio de Janeiro, nº 18, março de 2005 pp. 77-123.

AMOSSY, Ruth & PIERROT, Anne Herschberg. *Stéréotypes et clichés: langue, discours, société*. Paris: Armand Colin, 2011.

ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado Absolutista*. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ANDERSON, Perry. *Passagens da Antiguidade ao Feudalismo*. Tradução Telma Costa. Porto: Afrontamento, 1989.

ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ARENDT, Hanna. *As origens do totalitarismo*. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARNAUT, Luiz & LOPES, Ana Mônica. *História da África: uma introdução*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995 a.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1995 b.

BARROS, José D'Assunção & NÓVOA, Jorge. *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2008.

BATESON, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago and London: The University Press, 1972.

BEAUD, Michel. *História do capitalismo: de 1500 até nossos dias*. Tradução Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In LIMA, Luiz Costa (Seleção, introdução e comentários). *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e terra, 2000.

BEUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Volume 1: Fatos e Mitos. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola e PASQUINO, Giafranco (Orgs.). *Dicionário de política*. Tradução Carmem C. Varriale *et al.* Brasília: Ed. Unb, 1986.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléa. A opinião e o estereótipo. In: *Contexto*, Hucitec, São Paulo, mar. 1977, n. 2.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. Tradução J. Guinsburg e Tereza Cristina Silveira da Mota. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BRAUDEL, Fernand. *Gramática das civilizações*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRUIT, Héctor H. *O imperialismo*. São Paulo: Atual; Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

BRUNSCHWIG, Henri. *A partilha da África negra*. Tradução Joel J. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CAPELATO, Maria Helena *et al.* *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

CARDOSO, Oldimar. Para uma definição de Didática da História. In *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 28, nº 55, p. 153-170 – 2008.

CARNES, Mark C. (Org.). *Passado Imperfeito – a história no cinema*. Tradução José Guilherme Correa. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CARRETERO, Mario. *Documentos de identidad: la construcción de la memoria histórica em um mundo global*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

- CARRETERO, Mario; ROSA, Alberto & GONZÁLEZ (org.). *Ensino da história e memória coletiva*. Tradução Valério Campos. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- CASAS, Bartolomé de las. *O paraíso destruído*. Tradução Heraldo Barbuy. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1995.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1988.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- CHOMSKY, Noam. *O que o Tio Sam realmente quer*. Tradução Sistílio Testa e Mariuchka Santarrita. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- CHOMSKY, Noam. *O Lucro ou As Pessoas? Neoliberalismo e Ordem Global*. Tradução Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CHOMSKY, Noam. *Segredos, mentira e democracia*. Tradução Alberico Loutron. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado – pesquisas de antropologia política*. Tradução Theo Santiago. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- CLAUSEWITZ, Carl Von. *Da guerra*. Tradução Teresa Barros P. Barroso. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- COGGIOLA, Oswaldo. *Governos militares na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2001.
- CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Tradução Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- DEUSDARÁ, Bruno & ROCHA, Décio. Análise de conteúdo e análise de discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória. In *Alea* Vol. 7 N. 2 Julho-dezembro 2005 pp. 305-322.
- DIAMOND, Jared. *Armas, germes e aço: os destinos das sociedades humanas*. Tradução Silvia de Souza Costa, Cynthia Cortes e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- DOBB, Maurice. *A evolução do capitalismo*. Tradução Manuel do Rêgo Braga. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia – uma introdução*. Tradução Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora da UNESP; Editora Boitempo, 1997.
- EKSTEINS, Modris. *A Sagração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna*. Tradução Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- ERNST-PEREIRA, Aracy. O casaco de Arlequim: uma reflexão sobre a semântica proposta por Michel Pêcheux. In *Estudos da língua(gem)*. n. 1. pp. 23-30. Vitória da Conquista, 2005.

FAGE, J.D. A evolução da historiografia na África. In KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História da Geral da África vol. I: Metodologia e pré-história da África*. Tradução Beatriz Turquetti et al. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982.

FEIGELSON, Kristian; FRESSATO, Soleni Biscouto; NÓVOA, Jorge (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009.

FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe. *Verdade*. Tradução de Beatriz Vieira. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FERRO, Marc. *A manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação*. Tradução Wladimir Araujo. São Paulo: IBRASA, 1983.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FERRO, Marc. *História das colonizações – das conquistas às independências, séculos XIII a XX*. Tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FERRO, Marc. *O livro negro do colonialismo*. Tradução Joana Angélica D’Ávila Melo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2007.

FLORENZANO, Modesto. *As revoluções burguesas*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

FLORENZANO, Modesto. Sobre as origens e o desenvolvimento do estado Moderno no ocidente. In *Lua Nova*. São Paulo, Vol. 71: pp. 11-39, 2007.

FLORES, Elio Chaves. Dos feitos e dos ditos: História e cultura histórica. In *Sæculum*. Ano 13, n. 16. João Pessoa, pp. 83-102, jan./jun. 2007.

FONTANA, Josep. *A história dos homens*. Tradução Heloisa Jochims Reichel e Marcelo Fernando da Costa. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Estratégia, Poder-Saber*. Tradução Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FREITAS NETO, José Alves de. *Bartolomé de las Casas: a narrativa trágica, o amor cristão e a memória americana*. São Paulo: Annablume, 2003.

FURHAMMAR, Leif, & FOLKE, Isaksson. *Cinema e política*. Tradução Júlio Cezar Montenegro. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

GADET, Françoise & HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Tradução Bethania S. Mariani. Campinas: Editora Unicamp, 1993.

GADDIS, John Lewis. *Paisagens da história: como os historiadores mapeiam o passado*. Tradução Marisa Rocha Malta. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

GAIMAN, Neil. *Sandman*: Edição Definitiva. Volume dois. Tradução Jotapê Martins e Fabiano Denardin. São Paulo: Panini Books, 2011.

GARDIES, René (Org.). *Compreender o cinema e as imagens*. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2007.

GAUDREAU, André & JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora UnB, 2009.

GEBARA, Alexsander Lemos de Almeida. *A África de Richard Francis Burton: Antropologia, política e livre-comércio, 1861-1865*. São Paulo: Alameda, 2010.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

GITLIN, Todd. *Mídias sem limite*. Tradução Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne, & VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

GOMES, Ângela de Castro. *História e Historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. FVG, 2005.

GOULD, Stephen Jay. *A falsa medida do homem*. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GOULD, Stephen Jay. *O sorriso do flamingo: reflexões sobre a história natural*. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Tradução Carlos Neslon Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HAGGARD, Henry Rider. *As minas do rei Salomão*. Tradução Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2003.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Tradução Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

HERÓDOTO. *História*. Tradução J. Brito Broca. Rio de Janeiro: Ediouro, s/a.

HOBBSAWN, Eric J. *A era dos impérios, 1875-1914*. Tradução Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HOBSON, John A. *A evolução do capitalismo moderno – Um estudo da produção mecanizada*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

HOCHSCHILD, Adam. *O fantasma do rei Leopoldo: uma história de cobiça, terror e heroísmo na África colonial*. Tradução Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUGON, Philippe. *Geopolítica da África*. Tradução Constância Morel. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- HUNTINGTON, Samuel P. *O Choque de civilizações e a recomposição da ordem mundial*. Tradução M. H. C. Côrtes. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- JAMESSON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.
- JOLY, Martine. *A imagem e sua interpretação*. Tradução José Francisco Espadeiro Martins. Lisboa: Edições 70, 2002.
- KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História da Geral da África vol. I: Metodologia e pré-história da África*. Tradução Beatriz Turquetti *et al.* São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982.
- KI-ZERBO, Joseph. *História da África Negra*. Vol. II. Tradução Américo de Carvalho. Lisboa: Publicações Europa-América, 2002.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LE GOFF, Jacques. *A bolsa e a vida: economia e religião na Idade Média*. Tradução Rogério Silveira Muio. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- LÊNIN, Vladimir Ilitch Ulianov. *O imperialismo: fase final do capitalismo*. Tradução Antônio Pescada. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.
- LENS, Sidney. *A fabricação do império americano – da Revolução ao Vietnã: uma história do imperialismo dos Estados Unidos*. Tradução Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LIMA, Luiz Costa (Seleção, introdução e comentários). *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e terra, 2000.
- LIPPMANN, Walter. Estereótipos. In STEINBERG, Charles (Org.). *Meios de comunicação de massa*. Tradução Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1972.
- LOPES, Carlos. A pirâmide invertida. Historiografia africana feita por africanos. In *Actas do Colóquio Construção e Ensino da História da África*. Lisboa: Linopazes, 1995.
- LOSURDO, Domenico. *A linguagem do império: léxico da ideologia estadunidense*. Tradução Jaime A. Clasen. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MAGDOFF, Harry. *Imperialismo: da era colonial ao presente*. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução Sírío Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução Freda Indursky. Campinas: Pontes; Editora da Unicamp, 1997.

MANJI, Irshad. *Minha briga com o Islã: o clamor de uma mulher muçulmana por liberação mudança*. Tradução Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Francis, 2004.

MARIUTTI, Eduardo Barros. *Colonialismo, imperialismo e desenvolvimento econômico europeu*. São Paulo: Hucitec, 2009.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crônica de uma morte anunciada*. Tradução Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução Álvaro Pina. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007 a.

MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Estados Unidos*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007 b.

MELLO, José Guimarães. *Negros e escravos na Antiguidade*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Tradução Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MEMMI, Albert. *Retrato do descolonizado árabe-muçulmano e de alguns outros*. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MERCIER, Paul. *História da Antropologia*. Lisboa: Teorema, 1986.

MESGRAVIS, Laima. *A colonização da África e da Ásia*. Série História Geral em Documentos. São Paulo: Atual, 1994.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MONTAIGNE, Michel de. *Dos canibais*. Tradução Luiz Antonio Alves Eva. São Paulo: Alameda, 2009.

MONTERO, Rosa. *A louca da casa*. Tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

MONTESQUIEU, barão de. *Cartas persas*. Tradução Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In CAPELATO, Maria Helena *et al.* *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: A História depois do papel. In PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- N'KRUMAH, Kwame. *Neocolonialismo – último estágio do capitalismo*. Tradução Maurício C. Pedreira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- NORONHA, Isabel. A corografia medieval e a cartografia renascentista: testemunhos iconográficos de duas visões de mundo. In *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Vol. 6 N. 3 Rio de Janeiro: Novembro 1999/Fevereiro 2000. pp. 681-689.
- NÓVOA, Jorge e BARROS, José D'Assunção. *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2000.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes, 1996.
- PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- PÊCHEAUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento?* Tradução Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2008.
- PÊCHEAUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução Eni Puccinelli Orlandi et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- PIETERSE, Jan Nederveen. *O fim do império americano? Os Estados Unidos depois da crise*. Tradução Tommaso Besozzi. São Paulo: Geração Editorial, 2009.
- PRATT, Mary Louise. *Os Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Tradução Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru: EDUSC, 1999.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos – cinema e história do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002.
- RAMOS, Alcides Freire & SILVA, Marcos. *Ver história: o ensino vai aos filmes*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea de cinema, volume I: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- RANGER, Terence O. A invenção da tradição na África colonial. In HOBBSBAWN, Eric J. & RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Tradução Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- RANGER, Terence O. Iniciativas e resistência africanas em face da partilha e da conquista. In ADU BOAHEN, Albert (Org.). *História Geral da África, vol. VII: Sob dominação colonial*. Tradução Eduardo Roque dos Reis Falcão. Brasília: UNESCO, 2010.
- REIS, João José. *A história entre a filosofia e a ciência*. São Paulo: Ática, 1996.

- RESTALL, Mathew. *Sete mitos da conquista espanhola*. Tradução Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- RICOUER, Paul. *Interpretação e ideologias*. Tradução Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ROSSI, Paolo. *O nascimento da ciência moderna na Europa*. Tradução Antônio Aragonese. Bauru: EDUSC, 2001.
- RÜSEN, Jörn. Didática da história: passado, presente e perspectivas a partir do caso alemão. In *Práxis Educativa*. Ponta Grossa, PR. Vol. 1, n. 2, pp. 07-16. Jul./Dez. 2006.
- RUSSEL-WOOD, A. J. R. *Um mundo em movimento: os portugueses na África, Ásia e América (1415-1808)*. Tradução Vanda Anastácio. Lisboa: Difel, 1998.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANTANA, Gelson. *Cinema, comunicação e audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2010.
- SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.
- SCHWEITZER, Albert. *Entre a água e a selva: narrativas e reflexões de um médico nas selvas da África equatorial*. Tradução José Geraldo Vieira. São Paulo: UNESP, 2010.
- SERRANO, Carlos e WALDMAN, Maurício. *Memória D'África: a temática africana na sala de aula*. São Paulo: Cortez, 2007.
- SILVA, Alberto da Costa e. *A África explicada aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- SILVA, Kalina Vanderlei. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2010.
- SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naif, 2006.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SORLIN, Pierre. *La storia nei film: interpretazione del passato*. Firenze: La Nuova Italia, 1984.

SOUZA, Juliana Beatriz Almeida de. Las Casas, Alonso de Sandoval e a defesa da escravidão negra. In *Topoi* Vol.7, N. 12, Janeiro-junho 2006, pp. 25-59.

SPINK, Mary Jane P. (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 2000.

STEINBECK, John. *As vinhas da ira*. Tradução Ernesto Vinhaes e Herbert Caro. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

STOLCKE, Verena. O enigma das interseções: classe, “raça”, sexo, sexualidade. A formação dos impérios transatlânticos do século XVI ao XIX. In *Estudos Feministas* Florianópolis, Vol. 14(1): 336, janeiro-abril 2006, pp. 15-45.

STRAUSS, Leo. *Direito Natural e História*. Tradução Miguel Morgado. Lisboa: Edições 70, 2009.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

THORNTON, John. *A África e os africanos na formação do mundo atlântico, 1400-1680*. Tradução Marisa Rocha Motta. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier, 2003.

THOUREAU, Henry David. *A desobediência civil e outros escritos*. Tradução Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TUCHMAN, Barbara W. *A prática da história*. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: José Olympio/Biblioteca do Exército, 1995.

UZOIGWE, Godfrey N. Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral. In ADU BOAHEN, Albert (Org.). *História Geral da África, vol. VII: Sob dominação colonial*. Tradução Eduardo Roque dos Reis Falcão. Brasília: UNESCO, 2010.

VERNE, Júlio. *A volta ao mundo em 80 dias*. Tradução Ana Paula Corradini. São Paulo: Universo dos Livros, 2006.

VERNE, Júlio. *Cinco semanas em um balão*. Tradução Otávio Vasconcelos. São Paulo: Hemus, 1975.

VIRILIO, Paul. *Guerras e cinema: logística da percepção*. Tradução Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005.

WALLERSTEIN, Immanuel. *O sistema mundial moderno, vol. I: A agricultura capitalista e as origens da economia-mundo europeia no século XVI*. Porto: Afrontamento, 1990.

WALLERSTEIN, Immanuel. *O universalismo europeu: a retórica do poder*. Tradução Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2007.

WEBER, Max. *A ética Protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.

WESSELING, H.L. *Dividir para dominar: a partilha da África (1880-1914)*. Tradução Cecília Brandt. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade. Tradução Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

WHITE, Hayden. *Meta-História*: a imaginação histórica do Século XIX. Tradução José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1995.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ŽIŽEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum*: ensaios sobre cinema moderno. Tradução Isa Tavares e Ricardo Gozzi. São Paulo: Boitempo, 2009.

ŽIŽEK, Slavoj (Org.) *Um mapa da ideologia*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.