



IMAGENS DA GEOGRAFIA NO CINEMA CONVENCIONAL A PARTIR DE UMA LEITURA ANTICOLONIAL

IMAGES OF GEOGRAPHY IN CONVENTIONAL CINEMA FROM AN ANTICOLONIAL READING

Ludmila Pereira Alves¹

RESUMO

A discussão aqui realizada estabelece uma relação entre geografia e o cinema convencional, ambos, profundamente visuais e dotados de sínteses. Para tecer essa relação abordamos conceitualmente alguns filmes representativos dos gêneros dramático e documental de acordo com quadro classificatório do cinema clássico. Cada filme estudado aponta ideologias e tendências advindas do pensamento eurocêntrico, da indústria cultural, reprodutoras do espetáculo e da utilização de imagens para disseminação de ideias nazifascistas. Através do arcabouço anticolonial e de autores da teoria social crítica é possível à Geografia tecer uma crítica não somente aos filmes mas à realidade que os mesmos ajudam a construir.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema convencional; Geografia anticolonial; Indústria cultural; Espetáculo.

ABSTRACT

The discussion held here establishes a relationship between geography and conventional cinema, both of which are deeply visual and endowed with syntheses. To weave this relationship, we conceptually approach some representative films of the dramatic and documentary genres according to the classic cinema classification framework (NOGUEIRA, 2010). Each film studied points out ideologies and trends arising from Eurocentric thought, the cultural industry, which reproduced the spectacle and the use of images to spread Nazi-fascist ideas. Through the anti-colonial framework and authors of critical social theory, it is possible for Geography to weave a critique not only of films but of the reality that they help to build.

KEYWORDS: Conventional cinema; Anti-colonial geography; Cultural industry; Show.

¹ Doutoranda em Geografia pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU/IG). Pesquisadora do Núcleo Teoria Anticolonial. E-mail: ludipalves1308@gmail.com

INTRODUÇÃO²

Reduzir a imaginação à escravidão, mesmo que se tratasse do que grosseiramente se chama de bondade, será privar-se de tudo aquilo que se encontra, no âmago de si mesmo, de justiça suprema. A simples imaginação me dá conta do que pode ser, e é o suficiente para suspender, sustar um pouco a terrível interdição; bastante também para que eu abandone ou entregue a ela sem temor de me enganar (como se alguém pudesse se enganar por mais tempo).
André Breton, “Manifesto do Surrealismo”

A necessidade de compreender com maior profundidade as contradições que permeiam o espaço em todas as suas esferas tornou-se imperativa à Geografia. Para tal, as imagens cinematográficas podem revelar tais contradições que somente são de fato compreendidas por um olhar geográfico. A unidade entre espaço geográfico e espaço cinematográfico adquire uma posição de destaque na tela e nas leituras das pessoas que estão “vendo” o filme. Este transmite uma condição singular que será mais profundamente assimilada por aquelas pessoas que compreendem a própria estrutura espacial, em outras palavras, os mecanismos de opressão precisam ser ensinados para que o filme deixe latente a sua “insígnia”, revelando simultaneamente a ruptura e a continuidade de um processo opressor. Desse modo a pergunta norteadora desta reflexão é: como a utilização de filmes pela Geografia pode contribuir na identificação desses processos? Para tanto, a discussão aqui realizada estabelece uma relação entre Geografia e o cinema convencional, ambos, profundamente visuais e dotados de sínteses. Para tecer essa relação abordamos conceitualmente alguns filmes representativos dos gêneros dramático e documental de acordo com quadro classificatório do cinema clássico (NOGUEIRA, 2010). As diferentes formas de opressão se manifestam sob diferentes nuances da violência estrutural.

Hoje, a violência estrutural é disseminada por uma série de elementos como a globalização, dinheiro, o capitalismo concorrencial, e essas questões levam ao que Milton Santos (2001) designou como globalitarismos. O comando pela e na violência não findou ou abrandou com o fim dos processos colonizadores. A violência reside no que Santos (2001) denomina como perversidade na qual “[...] ao mesmo tempo, é resultado e causa da legitimação do dinheiro em estado puro, da competitividade em estado puro e da potência em estado puro, consagrando, afinal, o fim da ética e o fim

² Este artigo é resultado de parte da pesquisa de mestrado realizada no departamento de pós-graduação em Geografia da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação do professor Dr. Tulio Barbosa, líder do Núcleo Teoria Anticolonial.

da política” (SANTOS, 2001, p.56). Uma das raízes da desigualdade opressora advém dessa obsessão: acumular dinheiro significa muitíssimo dinheiro para poucos e trabalho e dívidas para a imensa maioria, estas são feitas para as pessoas adquirirem o mínimo para sobreviver. O vício em acumular dinheiro como um fim em si mesmo e ignorar todas as contradições que vem a reboque faz parte da violência estrutural na qual a sociedade moderna foi erigida. A ausência de sentido existencial configura uma violenta imposição do mundo moderno. Essa roda de sansara em torno do dinheiro e do consumo produz inúmeros outros círculos de medo e desamparo (SANTOS, 2001). Sentimentos como o vazio e o medo produzem a falsa, mas naturalizada necessidade de se acumular sempre mais. Como a acumulação (bens e dinheiro) são os únicos valores da sociedade capitalista, qualquer medida que se utilize para sua obtenção é válida para a sociedade. No entanto, só recebem justificativa sem oposição, o mercado financeiro, os conglomerados, os Estados-nações das grandes potências mundiais.

Às pessoas resta o medo do desemprego, das ruas, de não ter um lugar para morar, da fome, das doenças, da violência policial, da violência racial. O medo é uma das sensações mais presentes entre o povo trabalhador. E como ressaltou Mbembe (2018), esse medo é antigo, tão antigo quanto a violência que o originou. Circunstancias de pavor piorado, pois, embora haja uma unificação planetária produzida pelo avanço tecnológico, as pessoas tornam-se mais solitárias, a sensação de desamparo é crescente, quanto mais este cresce mais cresce o individualismo. É crescente também a vida como simulacro, as possibilidades de experimentar novidades e sensações aumentam, enquanto é inversamente proporcional a possibilidade de aquisição de experiências genuínas acerca de si, de sua história e de sua geografia. Assim:

[...] por meio da experiência de tudo – comida, hábitos culinários, música, televisão, espetáculos e cinema –, hoje é possível vivenciar a geografia do mundo vicariamente, como um simulacro. O entrelaçamento de simulacros da vida diária reúne no mesmo espaço e no mesmo tempo diferentes mundos (de mercadorias). Mas ele o faz de tal modo que oculta de maneira quase perfeita quaisquer vestígios de origem, dos processos de trabalhos que os produziram ou das relações sociais implicadas em sua produção (HARVEY, 1992, 271).

Cumprem à Geografia, tornar evidentes as relações sociais, sobretudo as relações opressoras de raízes coloniais, que produzem simultaneamente espaços concretos e abstratos, verdades e simulacros. Aquela sensação contemporânea de que parece que estamos dentro de um filme o tempo inteiro, de que tudo são imagens e

que é improvável discernir o real do ficcional, esta sensação deve encontrar seu antídoto na Geografia. Não é admissível que esta se exima de sua responsabilidade inequívoca de desvendar as reais condições de reprodução da vida nos territórios.

DESENVOLVIMENTO

Espaços reais e ficcionais são mutuamente influenciados e é possível analisar essas influências a partir da Geografia. O cinema é uma indústria, evidentemente mais complexa que a indústria tradicional, mas ainda assim indústria e como tal (re)produz uma série de experiências alucinatórias, ou seja, ao reproduzir um filme está se reproduzindo ao infinito também estéticas, valores, espacialidades e a própria experiência em si. Reis (2005), ao tecer uma crítica ao cinema de Hollywood, salienta que isso faz parte do telos construído por essa indústria, este significa “... uma imagem construída pelo discurso hegemônico com o fito de se tornar uma meta a ser perseguida incansavelmente pelo conjunto da sociedade, conduzida pela classe que o elaborou” (REIS, 2005, p.141) As elites do capital industrial e/ou financeiro é quem operam o telos cinematográfico. Saindo da linguagem cinematográfica e adotando uma linguagem que a tempos deveria ter sido apropriada pela Geografia: tais padrões na produção, de gêneros, crítica e público beneficiam o capital, tanto na circulação dos filmes, são empreendimentos milionários em sua maioria, quanto produzindo anti-valores por meio de suas mensagens.

No círculo capitalista, não há possibilidade de ascensão, evolução espiritual ou aproximação de Deus, somente uma reencarnação infinita plasmada no mesmo processo. Ele se apresenta como diferente, mas na verdade é igual. A construção de um sentido estético passa rapidamente para o sentido espacial e com isso fundamenta uma experiência existencial que já está devidamente planejada pelas grandes corporações sejam industriais ou não, mas que o sentido das experiências passa, anteriormente, pelo projeto de acumulação da classe dominante. A classe dominante é a produtora dos filmes e também da tecnologia que divulgará os mesmos, logo a questão técnica passa a ser uma forma de consolidar todas as dimensões das possibilidades de reprodução da vida diária e quando essa vida cotidiana escapar da rotina, as classes dominantes já instituíram o que deve ser sonhado. O cinema convencional com seu telos forja-se por uma dialética que busca consolidar a tríade da acumulação: a realidade imediata, a realidade manipulada e o sonho como resultado dessa síntese (REIS, 2005).

Deste modo, o sonho, eleito e diretivo pelo cinema, passa a ser controlado e tem uma dimensão dada para os/as telespectadoras de compromisso com a realidade constituída na organização estética e na reprodução dialética de um telos teleológico. Assim, a forma é a consolidação da técnica que passa a existir pela imaterialidade do conteúdo. O cinema apresenta a forma e conteúdo, a crítica seleciona e classifica essas formas e conteúdos, ambos, estabelecidos para produzir uma falsa consciência, por exemplo de que na arte cinematográfica existe autonomia, criatividade. O cinema é um produto do trabalho abstrato e como tal domina os homens e não o contrário. Assim “[...] **ele é a redução de toda atividade a um simples dispêndio de energia.**” (JAPPE, 2014, p.22, grifo nosso). Essa é a centralidade mais elementar do cinema a ser explorada neste artigo, seja ele considerado arte ou produto da indústria cultural. Fora essa questão estrutural existe outras tantas esferas de controle, dominação e manifestações de poder, sejam elas sutis ou violentas.

[...] quando a “adaptação” deturpadora de um movimento de Beethoven se efectua do mesmo modo que a adaptação de um romance de Tolstoi pelo cinema, o recurso aos desejos espontâneos do público torna-se uma desculpa esfarrapada. Uma explicação que se aproxima mais da realidade é a explicação a partir do peso específico do aparelho técnico e do pessoal, que devem todavia ser compreendidos, em seus menores detalhes, como partes do mecanismo econômico de selecção (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 58).

A técnica como parte significativa dos dispositivos econômicos de seleção determina o telos, o jeito de fazer cinema de acordo com o tipo de cinema que se quer que seja produzido e, principalmente, o tipo de sociedade e de humanidade que precisa ser fabricada por esse ramo industrial. Os autores de Frankfurt aqui estudados estabelecem uma relação entre a dependência do cinema e do rádio. As mídias radiofônicas mais poderosas estão sujeitas às indústrias do setor energético, assim como o cinema está sujeito aos bancos (ADORNO & HORKHEIMER, 1985). Existe uma sobreposição entre as mais variadas técnicas capaz de iludir até um espírito crítico e um olhar atento. Estes por vezes não conseguem identificar os limites entre as diferentes técnicas. Por isso, o fato de um filme ser classificado como drama ou aventura está na verdade classificando o público que irá consumir esses filmes e não o filme em si como um exemplar artístico que contempla as características desse ou daquele gênero.

Os filmes da categoria drama geralmente tratam de conflitos cotidianos comuns à nossa realidade (NOGUEIRA, 2010). Essa prerrogativa tende a fazer com que esse gênero possua características mais densas, profundas e que nos trazem

alguma condição de reflexividade. Esses atributos tendem a incorporar nos filmes dramáticos situações da vida cotidiana com maior complexidade trazendo problemas reais que cercam os sujeitos. Pela estética dos filmes de drama, tem-se a impressão que tais filmes abordem narrativas de maior profundidade. Essas narrativas se desenvolvem de modo a apresentar conflitos existenciais vivenciados pelos personagens. A questão apresentada é que essa aparente diversidade e enfoque narrativo pouco ou nada influenciam na produção de um filme genuinamente criativo e que levante questões relevantes individuais ou coletivas. Adorno e Horkheimer (1985) são categóricos sobre o cinema e os filmes dramáticos não escapam ao esquema da calculabilidade do mundo:

Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto. O número médio de palavras da short story é algo em que não se pode mexer. Até mesmo as gags, efeitos e piadas são calculados, assim como o quadro em que se inserem (p.59).

Os dramas constituem uma categoria fílmica um pouco mais complexa, contudo, desde o início da exibição, um olhar analítico e um pouco mais treinado sabe claramente como o filme irá terminar. Apesar de possuir uma característica mais eclética que perpassa por vários gêneros isso não indica que os filmes produzidos sejam mais elaborados e tenham histórias densas que estimulem a reflexão e a crítica.

Um caso emblemático de filme de ação associando superprodução e aposta no espetáculo é o filme “O Exterminador do Futuro” (1984) do diretor James Cameron. Em uma narrativa que mescla ficção científica e aventura, o protagonista é um ciborgue (Terminator-Arnold Schwarzenegger) que volta ao passado para alterar seus eventos e salvar a humanidade no futuro. Esse filme utiliza atores famosos, adrenalina e muitos efeitos especiais e mesmo sem uma narrativa profunda ou consistente consegue produzir milhões de dólares apenas com aparatos espetaculares.

Outro recurso quase que invariavelmente presente nesse tipo de filme são as narrativas de conflitos bélicos. Esses filmes são: “Fonte pioneira e rentavelmente inesgotável do conceito de “cinema-espetáculo hollywoodiano” (REIS, 2005, p. 146) uma categoria muito lucrativa, além de cauterizar a consciência dos espectadores com imagens tidas como espetaculares, mesmo que seja a imagem de um bombardeio que termina com a morte de centenas de mulheres, jovens e crianças. Sobre as características das imagens espetáculo, disserta o autor:

Renuncia-se a uma exploração criativa das possibilidades temáticas e genéricas do filme. O resultado disso é a incapacidade para propor figuras esteticamente significativas na convergência entre imagem e narrativa. Enfim, observa-se a aposta no espetáculo às custas da narração, sintetizável no par excesso visual / desnarrativação (MASCARELLO, 2006, p. 70).

Mascarello (2006) indica o quanto tais filmes utilizam uma narrativa pouco elaborada e roteiros superficiais. A estética estandarizada é típica desses filmes para que explore pelo viés padronizado o máximo do seu potencial de comercialização. Para sustentar nossa análise tomamos como exemplo três filmes grandiosos em público e bilheteria do chamado cinema convencional para tecer nossa crítica. O primeiro deles *O nascimento de uma nação* de 1915, um filme mudo do diretor David Llewelyn Wark Griffith, o segundo filme, um documentário de 1934 da cineasta Leni Riefenstahl intitulado *Triunfo da vontade* e por fim, um filme do gênero dramático de 2007 do diretor Jean-Jacques Annaud *Sete anos no Tibet*.

A estética de morte em O nascimento de uma nação

A partir da produção do clássico *O nascimento de uma nação* (EUA, 1915), de D. W. Griffith, os filmes de guerra, sejam associados ao drama, à aventura, à comédia, ao terror, documentário etc., sempre estiveram no topo como os mais lucrativos da indústria cinematográfica. É nesse gênero de filme que a indústria cinematográfica norte-americana tem concentrado grande parte do seu esforço estratégico para colocar em prática o conceito de “cinema-espetáculo”, fundamental para a sua rentabilidade comercial. Os inúmeros filmes produzidos utilizando as guerras, como a de secessão, as duas guerras mundiais, guerra do Vietnã, Afeganistão e incontáveis conflitos territoriais regionais demonstram essa tendência.

O nascimento de uma nação (1915) praticamente consolida a indústria cinematográfica de Hollywood pela constituição dos preceitos do cinema clássico (XAVIER, 1984). O filme foi criado a partir do livro de Thomas Dixon Jr intitulado *As Manchas do Leopardo* (1902). T. Dixon vendeu os direitos de adaptação para a linguagem cinematográfica. A obra inteira de Dixon era uma narrativa de como os negros causaram inúmeros males à nação norte americana, sobretudo no período da reconstrução (1865-1872).

O pensamento de Griffith³ sobre o que era um bom filme residia na capacidade desse filme de fazer os espectadores esquecerem seus problemas e não pensarem muito. O bem, dizia o diretor, deve sempre prevalecer sobre o mal (PEREIRA, 2013). Isso denota uma perversão ideológica indicando que o bem seriam os poderosos políticos, nações e suas empresas e o mal evidentemente, os negros, os pobres e toda sorte de pessoas desfavorecidas. Esse tipo de ideologia que determina o que é o bem e o que é o mal é designada por Milton Santos (2001) com o nome de informação totalitária.

As duas características que o diretor elenca para designar um bom filme são no mínimo duvidosas: falta de memória ou alienação/alheamento e a pouca capacidade de pensar, segundo ele, necessária para classificar um bom filme, deve ser induzida, as elaborações cognitivas do público devem ser poucas e essas, devem ser manipuladas. Um bom filme, para Griffith, jamais seria aquele que faz os espectadores pensarem por si próprios. Um pouco da indução de pensamento de que fala Griffith estão em algumas cenas selecionadas a seguir.

Figura 1- O nascimento de uma nação (1915)



Fonte: <https://incinerrante.com/textos/o-nascimento-de-uma-nacao-estetica-ideologia-mascaras/>

Os atores que representam os personagens negros são pessoas brancas pintadas de preto e atuam de modo a embrutecer e desumanizar os sujeitos negros. O trabalho de David W. Griffith (1875-1948) no cinema foi muito influente, pois acabou estruturando, não somente com o filme citado, mas com o conjunto de sua obra, uma nova linguagem narrativa, estética e várias técnicas do chamado cinema clássico.

³ Fala de David Griffith em uma entrevista concedida trinta anos após o lançamento do O nascimento de uma nação.

Hollywood desenvolveu um modelo narrativo que lhe foi fundamental para a transformação de seu cinema em um eficiente veículo de ideologia: o modelo de narrativa clássica. A construção de tal modelo significou, segundo Ismail Xavier, “a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses da classe dominante”. (PEREIRA, 2013, p. 495)

Através de *O nascimento de uma nação*, Griffith estandardizou vários dos modelos do cinema clássico hollywoodiano que são reproduzidos ainda hoje (XAVIER, 1984). Um filme racista, machista que reproduz um moralismo sulista falso e cínico. No entanto, foi um filme com esses atributos que acabou por consolidar a indústria cinematográfica mais importante do mundo. Suas produções eram obras monumentais, cheias de espetáculo e com cenas sublimes. Além dos aparatos técnicos, as cenas eram compostas por inúmeros figurantes, orquestras, bailarinos e atores já renomados de Los Angeles (PEREIRA, 2013).

A influência de Griffith com seus filmes sobre parte da história dos Estados Unidos foi descrita vários autores, inclusive, Glauber Rocha, o maior representante do Cinema Novo Brasileiro. Este destacou algumas características do *O nascimento de uma nação*:

O Nascimento de uma Nação, visão de um sulista fracassado que faz crítica idealista da brutalidade industrializante do Norte Vencedor, é o *Velho Testamento* que exclui os negros do processo histórico *elegendo* as classes brancas. [...] Ocultando os negros (e os índios), Moisés/Griffith canta o nascimento de uma nação branca, protestante, capitalista, democrática, liberal, justificando a violência em nome dos ideais de riqueza que elege o homem (*e a mulher*) ao Parayzo (ROCHA, 1978, apud PEREIRA, 2013, p.496-497)

Indígenas e negros foram execrados na obra prima de Griffith e reproduzidos como animais sem sentimentos ou racionalidade (figura 1). Além disso, a narrativa deixa claro a necessidade de expulsão dos negros ele se mostra adepto da Ku Klux Klan e seus ideias de eliminação e segregação. Violência, intimidação, assassinatos eram abertamente sugeridos em seu livro *The Clansman: an historical romance of the Ku Klux* (1905) *O homem do clã*. Algumas imagens ajudam para o entendimento da opressão e perversidade escrita por Dixon e cinematografada por D.W. Griffith:

Figura 2- O nascimento de uma nação (1915).



Fonte: <https://incinerrante.com/textos/o-nascimento-de-uma-nacao-estetica-ideologia-mascaras/>

O filme adota um requinte maior de perversidade ao explorar não somente os estereótipos do negro como uma figura dotada de passividade, obediência cega e bondade. Além de tais atributos, os negros em *O nascimento de uma nação* são também agressivos, maus, desajustados sexual e moralmente e não são capazes de ter senso de limite e noção da realidade. São apresentados como piores que animais, pois estes são referidos com algumas qualidades, como no próprio filme quando a donzela observa de forma singela o guaxinim na floresta e romanticamente sai em seu encalço. Os personagens negros de Griffith, até mesmo os subservientes e mais bondosos escravos domésticos, são representados como se não fossem, ausentes, são somente tolerados como se esse fato fosse uma bondade abnegada de seus senhores. Nem humanos nem animais, um não ser, como descreve Mbembe (2018) sobre a visão do colonizador em relação ao colonizado:

Essas figuras eram a marca dos povos “isolados e insociáveis, que em seu ódio se combatem até a morte”, se trucidam e se destroem como animais – uma espécie de humanidade de vida inconstante e que, confundindo devir-humano e devir-animal tem de si mesma uma consciência, afinal “sem universalidade (p. 30).

Consciência tola e ausência de humanidade evidentemente careciam de salvação tal como exemplifica essa cena: depois da morte da mocinha, o filme sinaliza que a ku klux klan será a redenção da grandiosa nação norte-americana. De forma deliberada, o filme inscreve a missão da klan, destruir os negros e restabelecer a ordem nas ruas para que a supremacia branca possa finalmente triunfar. A condição de superioridade branca persiste como algo real para racistas que movidos pela perversão do racismo exercitam e naturalizam a maldade.

Filme e vida real mostram os negros como os inimigos que precisam ser eliminados. O filme coloca os negros como um perigo iminente que oprime a sociedade de bem e precisa ser eliminado para o fortalecimento do nacionalismo.

Somente pelo nacionalismo a liberdade da nação norte americana está garantida e essa liberdade deve ser conquistada a qualquer custo e as guerras são o preço a pagar para a liberdade do homem branco. O colonialismo, neocolonialismo e imperialismo articulam movimentos violentos e racistas, sobretudo quando o os direitos dos brancos de serem homicidas e opressores vão perdendo força. As guerras são empreendidas e legitimadas sempre que isso acontece.

Os filmes são parte de uma fonte estética que espetaculariza a própria maldade e fomenta um sentido de aproximação com uma realidade que parece ser a única opção para superar os desafios da vida diária, nesse caso, as guerras são sempre demonstradas como soluções legítimas. A guerra do grupo racista KKK empreende um sentido de libertação, a guerra fria também, a guerra contra o terror e todas as guerras precisam de uma narrativa que desconstrua a realidade para uma pseudo-realidade inclinada pelas forças do capitalismo racista e opressor.

As narrativas de legitimação das guerras constroem espaços bélicos que discursam na possibilidade de efetivação do conflito somente pelo viés dos conflitos. Os filmes de guerra, através do colonialismo, dizem à sociedade que as guerras são ordinárias, praticamente naturais, a extrema violência produzida por elas é apenas consequência da luta e coragem de um processo histórico.

O espaço geográfico é produzido, portanto, naturalmente pelas guerras. O espaço como uma produção belicosa expõe a violência colonialista como algo normal. Assim, assassinatos, execuções públicas, fome, inferiorizações são males menores acalentados pela mentalidade de guerra da sociedade e filmes como O nascimento de uma nação fazem dos dramas de guerra uma arma com conteúdo objetivo de morte. Não servem sob nenhuma hipótese como uma reflexão real para o caminho bárbaro traçado pela sociedade. O sentido prático da guerra reproduz as contradições e de modo ideológico as colocam como uma consequência fatídica do progresso social. Esse tipo de filme reproduz um senso invertido de justiça e determina uma atitude passiva frente ao espaço pela lógica da aniquilação do diferente. O apelo da tela age duplamente nas pessoas, fazendo-as simultaneamente expectadores e participantes da produção belicista no cotidiano. Tais sujeitos acabam sendo condescendentes com a violência assistida e exercida se não por eles, mas por seus heróis, a própria ideia do herói é distorcida porque são heróis pelo fato de matarem pessoas.

O espetáculo apresenta-se como uma enorme positividade indiscutível e inacessível. Ele nada mais diz senão que "o que aparece é bom, o que é bom aparece". A atitude que ele exige por princípio é esta aceitação passiva que,

na verdade, ele já obteve pela sua maneira de aparecer sem réplica, pelo seu monopólio da aparência. (DEBORD, 1997, p.16-17)

Guy Debord (1997) disserta sobre o controle da aparência e Adorno e Horkheimer (1985) alertam para as reações reverberadas sob esse monopólio: o pensamento dos sujeitos é determinado pela mercadoria; então, a narrativa cinematográfica escapa das telas e é projetada como realidade socialmente produzida. Pensamento, imaginação e atitudes extravasam um sujeito lida com seus conflitos de modo a acreditar que a resposta para todos eles está no extermínio dos seus inimigos. Ele não é capaz de refletir se esses inimigos são reais, isso também não é importante. Importa forjar a guerra para destruí-los.

O nascimento de uma nação (1915) de Griffith, portanto, instaura e dissemina o sentido legítimo da guerra através da oposição entre inimigos que são criados artificialmente. A guerra só é empreendida quando se legitima a falsa ideia de lutar contra um inimigo. O fato de um filme como esse deflagrar a guerra contra o povo negro promove um poderoso espetáculo à consolidação do racismo. Obviamente, o racismo é um elemento essencial para o colonialismo e sem ele a contínua colonização de nações não se efetiva plenamente. Filmes desse tipo alastram uma mentira, adestram o pensamento e ainda produzem milhões para a indústria de cinema. Nas palavras dos pensadores de Frankfurt:

É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação. O descaramento da pergunta retórica: “Mas o que é que as pessoas querem?” consiste em dirigir-se às pessoas como sujeitos pensantes, quando sua missão específica é desacostumá-las da subjectividade. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 68)

Adestrar o pensamento para que se torne antissubjetivo e incapaz de pensar de forma autônoma. A maneira de pensar, as supostas escolhas, a diversão são parte de autômato, resultado e projeto da indústria cultural. Esta, sendo uma reverberação do sistema capitalista é unilateral (DEBORD,1997) e não deixa margens para as pessoas possam se autodeterminar.

O trunfo da mentira no Triunfo da vontade

Abordaremos um pouco do gênero documental através de um documentário de cunho ideológico poderoso produzido pela diretora Leni Riefenstahl em 1934 intitulado *O triunfo da vontade*. O documentário foi filmado durante a realização do 6º Congresso do Partido Nazista em Nuremberg e é importante ressaltar o que

Nogueira (2010) trás como característica desse gênero, “[...] tem como objectivo fundamental o testemunho e a reflexão sobre a realidade, partindo desta;” (p.6)

Leni Riefenstahl materializou uma mentira em forma de verdade em seu documentário. Riefenstahl evidencia sua adoração pelo nazismo produzindo cenas que ressaltavam as benesses do nazismo e a supremacia do povo alemão pela ênfase em suas qualidades: disciplinados, inteligentes, organizados. Seu maior trunfo foi introduzir essas mentiras pela captura de cenas em Nuremberg que mostravam milhares de pessoas em estado de devoção e afeto pela figura de Hitler.

Figura 3- O Triunfo da vontade (1935).



Fonte: <https://medium.com/reflex%C3%B5es-subversivas/o-triunfo-da-vontade-de-quem-6a108ac344bd>

Hitler era considerado por elas como o salvador. Aqui vale mencionar que apesar do antissemitismo ter abolido a religiosidade (ADORNO & HORKHEIMER, 1985), a religião não estava fora das práticas antissemitas. Ao contrário, ela foi incorporada ao nazismo e fascismo como uma característica da própria cultura. Como o projeto do esclarecimento era o desencantamento da natureza e o domínio técnico de toda sua estrutura, o casamento do esclarecimento com a religião produziu um tipo de humanidade que subsumia a ideologia esclarecida e fanática à sua própria existência. Os próprios autores explicam:

A aliança entre o esclarecimento e a dominação impediu que sua parte de verdade tivesse acesso à consciência e conservou suas formas reificadas. As duas coisas acabam por beneficiar o fascismo: a nostalgia incontrolada é canalizada como uma rebelião racista; os descendentes dos visionários evangelizadores são convertidos, segundo o modelo wagneriano dos cavaleiros do Santo Graal, em conjurados da confraria do sangue e em guardas de elite; a religião enquanto instituição é, em parte, confundida de maneira directa e inextricável com o sistema e, em parte, transposta na pompa da cultura de massa e das paradas. A fé fanática, de que se vangloriavam os chefes e seus seguidores, não é outra senão a fé encarnçada que ajudava, outrora, os desesperados a aguentar, só o seu conteúdo se perdeu. Esta continua a nutrir tão somente o ódio pelos que não partilham a fé (ADORNO e HORKHEIMER, 1.985, p.83-84).

Uma leitura crítica do excerto anterior e um olhar atencioso à narrativa do documentário de Riefenstahl nos conduz à uma conexão entre o filme enquanto instrumento do nazismo e o modo de pensar de agir de toda uma geração. É o poder produzido pelo elo entre esclarecimento e dominação. Na cena em que surge uma águia que dá posteriormente lugar ao avião que trazia Hitler é possível inferir a tônica desse poder, ou seja, a reificação da figura do *fuhrer* e da destruição por ele representada. A águia como símbolo da aniquilação natural do diferente por uma parcela de pessoas que, de modo ilusório, acredita que é superior e necessita de mais territórios. A estética do documentário sinaliza um sentimento de continuidade com uma herança com aquilo que é espiritual, afinal Hitler buscava referenciar sua missão em uma tradição dos deuses e como deus, portanto, ele era detentor da vida e da morte, da criação e da destruição.

Para submeter as pessoas à verdade nazista e cooptar uma massa gigantesca capaz de cumprir os propósitos espirituais do regime e elevar a Alemanha ao status da maior de todas as nações, Hitler forjou o ministério da propaganda em 1933 liderado por Joseph Goebbels, uma das maiores referências na construção de propagandas antissemitas. Após as investidas de Goebbels na mídia, os feitos do partido nazista eram sempre divulgados. Cartazes, jornais, panfletos, todos com a cruz gamada eram lançados pelos ares por aviões, um dos símbolos da imponência ariana. Os símbolos nazistas sempre estavam presentes na propaganda nazista e nos filmes como o Triunfo da vontade, sendo o próprio filme um tipo poderoso de propaganda. A águia pelo que representa como pássaro predador e o avião para denotar a superioridade e domínio da técnica pelos alemães. Da águia (natureza) ao avião (técnica), todas as dimensões naturais e artificiais estão sob o domínio do III *reich* para estabelecer o espaço vital. O projeto nazista para o cinema era concretizar e imortalizar através dos filmes o endeusamento de Hitler e do nazismo. Como explica o autor:

Todo esse movimento é acompanhado pela canção “Horst Wessel” induzindo uma nova experiência emocional no espectador. Após a abertura dessa sequência associando Hitler com a águia, as nuvens e os deuses, uma breve montagem o mostra no primeiro momento ao sair do avião sendo recebido com honras e louvores. O desfile do carro de Hitler e sua comitiva pelas ruas estreitas entre construções medievais, acompanhada pela agitação e saudações da multidão assume um ar de procissão religiosa em que as pessoas saúdam e prestam homenagens ao santo no andor. Hitler de pé em carro aberto e com a mão erguida para o céu adquire características messiânicas com o foco da câmera que captura o reflexo da luz do Sol na palma de sua mão. Dá-se a impressão de que ele é fonte de luz, o “iluminado” (RIBEIRO, 2004, p. 355)

Outra estratégia utilizada pelos nazistas era sistematizar reuniões por todo o país a fim de formatar os futuros oradores do partido. Vários núcleos nazistas foram organizados pelo país com o propósito de instruir os futuros porta-vozes através de slogans de fácil assimilação para serem posteriormente repetidos pelo povo alemão como um mantra. A cruz gamada, as bandeiras, a águia os cânticos, os uniformes impecáveis, o desfile da SA, a saudação nazista garantiam a consonância das multidões e causavam pavor nos adversários e naqueles ainda não decididos completamente se o nazismo era uma boa escolha, em todos causava arrebatamento e devoção (CAPELATO, 2003). Enfim, é preciso identificar nesse processo que a construção do nazismo foi um projeto geográfico, caracterizado pela necessidade inventada de expansão do Estado alemão e pautado nas características elementares do espaço vital, esse projeto foi também uma elaboração capitalista, pois esteve diretamente voltado para a produção e acumulação de riquezas. Todo esse aparato nos leva a concluir que, em geral, as construções nazistas possuem um cunho geográfico e toda construção capitalista é também geográfica. Rovai (2001) estabelece essa associação:

A luta de classes, ou o ódio entre patrões e empregados, poderia ser resolvida não pelo enfrentamento até as últimas consequências, como repetiam os comunistas, mas pela limpeza, pela higiene e pelo banho. Em vista disso, sob o nazismo, as fábricas tiveram de construir espaços para os operários fazerem ginástica e chuveiros para que tomassem o seu banho. Isso porque um homem limpo e asseado estaria em igualdade de condições com aqueles das classes abastadas. Sobre esse tema, ver o trabalho de Peter Cohen, que mostra como o embelezamento atingiu e invadiu as fábricas e escritórios que, por sua vez, deveriam ser mais bonitos e funcionais (o bonito e o funcional são tomados como duas características distintas). Com relação aos empresários, estes deveriam ser educados de modo a valorizar o ser humano em detrimento da máquina, justificando, assim, o investimento na limpeza. Para o médico-chefe do *Reich*, a limpeza libertaria o homem da luta de classes, pois uma vez limpo (belo), ele se igualaria à burguesia – e o bem-estar aniquilaria o desejo de revolta. Vale lembrar, ainda segundo Cohen, que 45% dos médicos alemães pertenciam ao NSDAP, número que excede qualquer outra atividade profissional representada no partido. Para Welch, citando documentos oficiais do partido, de 1940, as pessoas poderiam produzir mais e melhor se trabalhassem em ambientes “*limpos, arejados e reluzentes*” (cf. Welch, 1995: 57).(p.147) (grifos do autor)

O espaço geográfico e o capital foram redimensionados pelo regime nazista. Para consolidar a liberdade de o capital crescer dentro das indústrias alemãs, os operários eram adestrados através da introdução sistemática de imagens de limpeza, disciplina e organização. O espaço da fábrica era pensado de maneira higienista de modo a evitar possíveis rebeliões dos trabalhadores. A organização do ambiente fabril alcançava também os bairros operários de modo a não se perceber diferenças muito

nítidas de diferenciação das classes sociais (ROVAI, 2001). Com essas medidas o III *reich* conseguiu organizar não somente o espaço fabril e da cidade como sintonizá-lo a favor da estrutura racista projetada pelo nazismo.

Acerca do espaço vital, elaborado por Friedrich Ratzel e amplamente utilizado pelos mecanismos de Estado, as teorias de Ratzel foram absorvidas por diversos governos por possuir atributos eminentemente práticos. O espaço vital foi assimilado, sobretudo, pelos países colonizadores que se empenharam no conhecimento do espaço de suas futuras colônias. O expansionismo alemão através da Europa Central, garantia à Alemanha domínio sobre outros territórios.

A concepção de espaço vital é explorada no documentário de Riefenstahl: cerca de 50.000 homens da DAF (frente de trabalho alemão) formados para ocupar o lugar dos sindicatos eliminados desde 1933 pelo partido nazista. A Frente de Trabalho era composta por empresários, industriais e trabalhadores que tinham em comum o objetivo de eliminar qualquer possibilidade insurreição da classe trabalhadora. A enxada é um símbolo que representa o trabalho e, além disso, quando vinculada aos pés calçados simboliza que pés e mãos estão em unidade construindo o espaço vital.

Tal foi a Geografia praticada na primeira metade do século XX, uma ciência elaborada para servir aos interesses geopolíticos de expansão das grandes potências. Como indica Lacoste: “A geopolítica hitleriana foi a expressão, a mais exacerbada, da função política e ideológica que pode ter a geografia” (2005, p.10). Não havia interesse pela vida, a paz e o bem, importava sim que o espaço vital dos potentes Estados modernos fosse ampliado, mesmo que isso fosse custar o território e a vida de diversos povos. O que foi disseminado como vida, no espaço vital, era na realidade a legitimação da morte.

Assim, o *Triunfo da vontade* não é apenas uma propaganda absurda do partido nazista, como sugere Debord (1997), o documentário é um exemplo de reificação das imagens que aglutinam em si uma poderosa fascinação que, sendo apropriada pelo capitalismo se insere na sociedade como se as imagens fossem parte da própria constituição subjetiva das pessoas. O capitalismo assenta um sentido de existência dos sujeitos através de um ideal ideologicamente difundido e incorporado. O documentário elege uma noção de poder perene, não temporário.

Ultrapassando a adoração à imagem de Hitler, o documentário projeta outro tipo de espetáculo, em que uma mentira torna-se verdadeira para a sociedade. Como infere Debord (1997) “O alvo é passar para o lado oposto: a realidade surge no

espetáculo e o espetáculo no real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente” (p.16). Essa alienação perdurou por décadas e o efeito hipnótico no Triunfo da vontade está tão presente hoje como esteve no III *reich*. Vivenciamos no país traços claros do fascismo, um modo de ser fascista vinculado, dentre outras coisas, à persona do ex-presidente da república: grosseiro, cínico, autoritário e lembrando os slogans superficiais do partido nazista, adepto de frases fáceis de assimilar e reproduzir como o jargão “Deus, pátria e família”. “Bolsonaro é a síntese do processo de fascistização periférica que tem no neoliberalismo e sua *crise-condição* um nascedouro” (REBUÁ, 2019, *Le monde*). O fascismo do terceiro mundo encontrou suporte no discurso patriótico que, contraditória e cinicamente arrazoava estar protegendo a soberania brasileira ao mesmo tempo em que na prática demonstrava submissão ao imperialismo estadunidense. Um fascismo exercido por elites nacionais e uma extrema direita embrutecida pela ignorância que contribui para a perpetuação das bases opressoras do colonialismo. Evidentemente, negros, indígenas, pobres, trabalhadores, lgbtqi+ sofrem com muito mais intensidade esses resquícios colonialistas.

As grandes cidades modernas vieram a superlativizar esse complexo de violência, requerendo de pessoas negras que estas atingissem um determinado *modus vivendi* inatingível pelo nível de desigualdade imposto desde o início da colonização.

Deixando assim de pertencer à África, não adquiriu, porém, nenhum direito aos bens da Europa; deteve-se entre as duas sociedades; ficou isolado entre os dois povos; **vendido por um e repudiado pelo outro**, não encontrando no universo inteiro senão o lar de seu amo para lhe fornecer uma imagem incompleta da pátria (MBEMBE, 2018, p. 150).

Algo tão cruel e poderoso como escravizar os povos africanos, necessitava de uma ideologia igualmente cruel e poderosa ou, como descreve Mbembe (2018), fantasmagórica. Foram séculos de trabalho para cauterizar a consciência e definir a categoria negro com os atributos de inferior. O cinema sedimentou essa mentira. Apesar de existirem filmografias essencialmente revolucionárias e progressistas, no geral, a regra são filmes colonialistas e racistas reproduzindo um fim em si mesmo e reforçando a alienação.

Sete anos no Tibet: um drama nazista.

O filme escolhido para análise é o drama inspirado em fatos reais de Jean-Jacques Annaud *Sete anos no Tibet* (1997). O enredo, inspirado na trajetória de

Heinrich Harrer, narra sua aventura pelo Tibet com ênfase nas dificuldades enfrentadas pelo personagem. Seu encontro e amizade com Dalai Lama que na ocasião de sua viagem tinha 14 anos é bastante explorado nas cenas. É necessário evidenciar que Harrer foi membro integrante do esquadrão nazista (S.S.-Schutzstaffel). Harrer (Brad Pitt) é um personagem egoísta que para realizar a viagem ao Tibet abandona a esposa grávida com a aparente missão de escalar o pico Nanga Parbat (Himalaia). Contudo, a sutileza com que é abordado o vínculo fraterno entre Harrer e o Dalai lama esconde a perversidade nazista da real mensagem por detrás da trama. Um olhar atento percebe que o líder tibetano parece muito interessado no estilo de vida do ocidente. Dalai Lama pede a seu amigo Harrer que este construa um cinema em que ele e os tibetanos possam ser expectadores do maravilhoso modo de vida ocidental.

Figura 4- Sete anos no Tibet (1997).



Fonte: <http://in-material.blogspot.com/2016/09/frase-de-efeito-sete-anos-no-tibet.html>

Na imagem selecionada, tem-se a sugestão de que Dalai Lama está encantado e sedento pela cultura ocidental. Harrer é o amigo do ocidente que trouxe alegria e conhecimento tirando o líder tibetano das trevas e o introduzindo ao verdadeiro saber, obviamente europeu e produzido pelos brancos. Afinal, o centro da verdade está na Europa. Acontece que a verdade por detrás filme é outra: construir uma teleologia onde o politicamente correto surja como síntese virtuosa da nação norte-americana. A benevolência dos Estados Unidos não deve ser posta em dúvida (REIS, 2013).

A relação entre as pessoas na obra mostra uma classe dirigente entre os tibetanos que não admite ser confrontada e revela um estilo de vida requintado e com regalias apenas usufruído por essa classe dominante. O vínculo entre nazismo e budismo não mostra efetivamente a situação verdadeira que era a busca por parte de

Harrer do conhecimento budista para fortalecer subsídios ainda maiores à expansão e domínio do nazismo. O budismo tibetano como se mostrou resistente à essa vínculo com o nazismo não ofereceu ao regime contribuições significativas. Contudo, o filme não evidencia essa intenção, não obstante, o real intento de Harrer era se apropriar do conhecimento milenar dos budistas tibetanos para beneficiar a Alemanha nazista.

O filme oculta a compreensão por meio da manipulação da mensagem. A aparência é radicalmente diferente da essência e esta, coloca os espectadores como potenciais propagadores de uma narrativa de conciliação enquanto que na realidade trata-se de uma narrativa de morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O debate elaborado ao longo da pesquisa trouxe a compreensão de que a relação entre cinema e geografia requer abordagens conceituais que muitas vezes escapam do domínio teórico da ciência geográfica. A reflexão do movimento dialético existente entre ficção e realidade foi possível graças a incorporação de elementos da Filosofia, Ciências Sociais e História. A escola de Frankfurt mostrou-se crucial à análise anticolonial por se tratar de uma crítica severa ao capital e às suas instâncias produtivas e culturais. Os conceitos de espetáculo e indústria cultural trouxeram elementos que permitiram a identificação da hegemonia eurocêntrica e o do imperialismo estadunidense na indústria do cinema. Consideramos que esses autores e as categorias trabalhadas por eles trazem contribuições ao pensamento anticolonial fortalecendo-o contra uma Geografia colonial genocida praticada no Brasil desde sua fundação.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max, 1985. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 254 p.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In Obras escolhidas, v.1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 165-196.

BRETON, André. **Manifesto do surrealismo**. 2001.

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. Repensando o Estado Novo. Rio de Janeiro: **Fundação Getúlio Vargas**, p. 167-178, 1999

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro, Contrapontos, 1997, 238p.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. edições Loyola, 17^a ed. 2008, p. 349

JAPPE, Anselm. Alienação, reificação e fetichismo da mercadoria. Trad. Rosa Filho, Sílvio, **Revista Limiar**, v. 1, n. 2, p. 4-29, 2014. <https://doi.org/10.34024/limiar.2014.v1.9275>

LACOSTE, Yves. **A geografia-isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra**. Papirus, 2005.

MASCARELLO, Fernando. Film noir. MASCARELLO, F. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, p. 177-188, 2006

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros cinematográficos**. Covilhã: Livros LabCom, 2010. NOGUEIRA, Marco Aurélio. João Batista de Andrade: O cineasta, as palavras, a arte. **ALCEU**, v. 20, n. 42, p. 5-17, 2020. <https://doi.org/10.46391/ALCEU.v21.ed42.2020.179>

PEREIRA, Wagner. GRIFFITH, David Wark. A Epopeia Americana: A Construção e a Monumentalização Histórica dos Estados Unidos no Filme "O Nascimento De Uma Nação"(1915) De David W. Griffith. **Anais do I Encontro de graduandos e pósgraduandos em História dos Estados Unidos**, 2013, 493p.

PROKOP, Dieter. A Estrutura Monopolista Internacional da Produção Cinematográfica. In: _____. Coleção Grandes Cientistas Sociais. vol 53, cap. 1. São Paulo: Ática, 1986. p. 28-42.

REIS, Ronaldo Rosas. Cinema, multiculturalismo e dominação econômica. **Crítica Marxista**, v. 20, p. 139-150, 2005.

RIBEIRO, Renilson Rosa. Hitler-do profeta ao arquiteto da "Era da catástrofe" a construção da imagem do fuhrer no filme o triunfo da vontade. **Mneme-Revista de Humanidades**, v. 5, 153 n. 09, p.341-365, 2004.

ROVAI, Mauro Luiz. Imagem-movimento, imagens de tempo e os afetos Alegres no filme O Triunfo da Vontade, de Leni Riefenstahl: um estudo de sociologia e cinema. 2001. **Tese de Doutorado**. Universidade de São Paulo.

SANTOS, Milton. Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal. São Paulo : Record, 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.