



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS V - JOÃO PESSOA
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E SOCIAIS APLICADAS - CCBSA
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS
CURSO DE BACHARELADO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

MAYLA LEDA CALDEIRA

**QUEM SALVARÁ A ÁFRICA? uma Análise
pós-estruturalista do Branco Salvador na África (2003-2020)**

**JOÃO PESSOA
2021**

MAYLA LEDA CALDEIRA

**QUEM SALVARÁ A ÁFRICA? uma Análise
pós-estruturalista do Branco Salvador na África (2003-2020)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação em Relações Internacionais da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do Título de Bacharel em Relações Internacionais.

Orientador: Prof. Dr. Filipe Reis Melo.

Coorientadora: Profa. Dra. Ana Paula Maielo Silva.

**JOÃO PESSOA
2021**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

C146q Caldeira, Mayla Leda.
Quem salvará a África? [manuscrito] : uma análise pós-estruturalista do branco salvador na África (2003-2020) / Mayla Leda Caldeira. - 2021.
62 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Relações Internacionais) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Biológicas e Sociais Aplicadas, 2021.

"Orientação : Prof. Dr. Filipe Reis Melo, Coordenação do Curso de Relações Internacionais - CCBSA."

1. Branco salvador. 2. Cinema. 3. Hollywood. 4. Análise de discurso. I. Título

21. ed. CDD 327.17

MAYLA LEDA CALDEIRA

**QUEM SALVARÁ A ÁFRICA? Uma análise pós-estruturalista do “branco salvador”
na África (2003-2020)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Relações Internacionais da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Relações Internacionais.

Aprovada em: 21/10/2021.

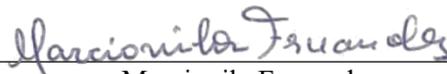
BANCA EXAMINADORA



Filipe Reis Melo (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Ana Paula Maielo Silva (Coorientadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Marcionila Fernandes
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Silvia Garcia Nogueira
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

AGRADECIMENTOS

Minhas memórias carregam uma imensidão de histórias que me colocam neste exato momento. Nos meus braços carrego tatuado quatro coordenadas que marcam as vivências dos meus 20 anos. Relações Internacionais não foi a minha primeira escolha de graduação, mas se tornou agora, a minha formação. João Pessoa não foi meu local de nascimento, mas se tornou agora a minha casa.

Não teria como começar diferente os meus agradecimentos, preciso começar por mim. Optei pela liberdade com pouquíssima idade e saboreei cada sentido da minha escolha, que por muitas vezes me fez questionar o motivo de viver desta forma. Precisei me perder pelas ruas de Brasília, Minas Gerais, de Mato Grosso, da Paraíba, para descobrir quem eu era. Me vi como uma força da natureza. Uma mulher confiante para andar no escuro, sem medo do que pode vir.

Minha história é marcada pelo impacto da força feminina. Minha mãe biológica, Joania Oliveira, talvez a pessoa com mais fé em mim que já tive. Minha avó, Maria Cleonice, talvez a pessoa mais forte que já conheci. Minha melhor amiga, Raíssa Lins, talvez o cuidado mais honesto que já tive. Deixo aqui, meu agradecimento pelas mulheres nordestinas. Elas me adotaram, me guiaram, me transformaram, me ensinaram, me trouxeram leveza e me ensinaram a brilhar.

Dedico aqui meu agradecimento aos homens que passaram pela minha vida. Que me acolheram em fortes abraços, me deram lar quando não tinha para onde ir, me alimentaram quando comida me faltou, escutaram meus conflitantes pensamentos e me amaram, apesar de tudo. Fizeram parte do meu eu amiga, meu eu profissional, meu eu acadêmica, meu eu namorada, meu eu esposa. Não chegaria até aqui sem eles.

Aos meus amigos, que por serem muitos não irei citar nomes, estão espalhados por todos os cantos deste país, e alguns estão na Europa; espero que meu amor e gratidão ultrapasse os quilômetros de distância e alcancem seus pensamentos. A vida foi gentil o bastante, não só por me entregar amizades em todos os lugares que já passei, mas por ter a certeza de que tenho sempre alguém por mim, não importa por onde irei.

Deixo aqui meu grande obrigada à comunidade do Campus V, à Joel Cavalcanti, meu cúmplice acadêmico; à Pâmela Sousa e Elba Ramalho. Por fim, agradeço aos meus professores, em especial a Filipe Reis Melo e a Ana Paula Maielo Silva, que no meio de uma pandemia, tiraram de mim algo que eu nem sabia que iria conseguir: este trabalho. Meus sentimentos a todas as vítimas do Covid-19. Eu sinto muito.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo geral fazer uma Análise de Discurso na lógica de diferenciação proposta por Lene Hansen (2006) de 7 filmes selecionados, de modo que seja encontrado, na construção discursiva hollywoodiana, quem irá salvar a África, mais precisamente, o Branco Salvador. Os objetivos específicos são: (a) identificar o cinema como construtor de discurso, agente de poder nas relações internacionais; (b) explicitar a relação entre Hollywood e os ideais de política externa Estados Unidos; (c) identificar as dicotomias salvador/vítima, civilização/barbárie, liberdade/opressão, democracia/tirania, compaixão/crueldade; respectivamente nos filmes Lágrimas de Sol (2003), Franquia Madagascar (2005, 2008 e 2012). O Jardineiro Fiel (2005), Diamante de Sangue (2005) e Adú (2020). Portanto, a hipótese é que Hollywood, guiada pelos interesses hegemônicos estadunidenses, constrói uma imagem negativa da África e dos africanos para assim justificar a interferência do branco euro-estadunidense no território e legitimar-se como única possibilidade de salvação. A pesquisa faz uso das percepções do pós-estruturalismo em relações internacionais e utiliza-se como método de pesquisa a Análise de Discurso na seleção dos filmes protagonizados na África, produzidos por Hollywood e lançados entre os anos de 2003 e 2020.

Palavras-chaves: Branco Salvador. Cinema. Hollywood. Análise de Discurso.

ABSTRACT

This Undergraduate Final Work has an objective to make an Analyze Discourse in the logic of differentiation proposed by Lene Hansen (2006) so as to find in the Hollywood discursive construction who will save Africa, more precisely, the White Savior. The specific objects are: (a) to identify cinema as a constructor of discourse, an agent of power in international relations; (b) to explicit the relationship between Hollywood and the United States; (c) to identify the dichotomies savior/victim, civilization/barbarism, freedom/oppression, democracy/tyranny, compassion/cruelty; respectively in the films Tears of Sunshine (2003), Madagascar franchise (2005, 2008 and 2012), The Constant Gardener (2005), Blood Diamond (2005) and Adu (2020). So the hypothesis is that Hollywood, guided by hegemonic American interests, constructs a negative image of Africa and Africans so they justify the interference of the white Euro-American in the territory and legitimize itself as the only possibility of salvation. The research makes use of the insights of post-structuralism in international relation and uses Discourses Analysis as a research method in the selection of seven films starring Africa, produced by Hollywood and released between the years 2003 and 2020.

Keywords: White Savior. Movie. Hollywood. Discourse Analysis

LISTA DE FIGURA E QUADRO

FIGURA 1 Representação Gráfica baseada no modelo de Hansen (2006).....	22
FIGURA 2 Lógica de Diferenciação baseada no modelo de Hansen (2006).....	23
QUADRO 1 Estrutura Analítica de Pesquisa baseada no modelo de Hansen (2006)...	25
QUADRO 2 Aspectos identitários - Salvador/Vítima em Lágrimas de Sol (2003).....	33
QUADRO 3 Aspectos identitários - Civilização/Barbárie em Madagascar (2005, 2008, 2013).....	42
QUADRO 4 Aspectos identitários - Liberdade/Opressão em O Jardineiro Fiel (2005).....	45
QUADRO 5 Aspectos identitários - Democracia/Tiranía em Diamantes de Sangue (2003).....	53
QUADRO 6 Aspectos identitários - Compaixão/Crueldade em Adú.....	56

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	08
2 RELAÇÃO DO PÓS-ESTRUTURALISMO COM O ESTUDO DO CINEMA.....	11
2.1 A abordagem pós-estruturalistas nas Relações Internacionais.....	11
2.2 O estudo do cinema nas Relações Internacionais.....	13
2.3 Análise de Discurso pós-estruturalista no campo das Relações Internacionais.....	17
2.4 Análise de Discurso dos filmes hollywoodianos: desenho de pesquisa detalhado.....	21
3.0 A IDENTIDADE DO BRANCO SALVADOR EM FILMES HOLLYWOODIANOS AMBIENTADOS NO CONTINENTE AFRICANO.....	25
3.1 A relação entre Hollywood e os Estados Unidos.....	25
3.2 Complexo do Branco Salvador.....	28
3.3 A África Hollywoodiana - a identidade do Branco Salvador.....	29
3.3.1 Lágrimas de Sol - Salvador/Vítima.....	29
3.3.2 Franquia Madagascar - Civilização/Barbárie.....	35
3.3.3 O Jardineiro Fiel - Liberdade/Opressão.....	42
3.3.4 Diamante de Sangue - Democracia/Tirania.....	45
3.3.5 Adu - Compaixão/Crueldade.....	53
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
REFERÊNCIAS.....	59

1 INTRODUÇÃO

A construção da imagem negativa da África e dos africanos no cinema hollywoodiano é um dos indicadores de uma prática política contemporânea enraizada pelos discursos coloniais (MELO, 2012). Este trabalho é sobre como esta imagem reforça o discurso histórico hegemônico sobre o continente. Dentre as possibilidades de fabricação de narrativas cinematográficas que contrapõem o continente africano ao universo ocidental euro-estadunidense, optamos por observar a figura do *White Savior* - que a partir de agora será utilizado em português, Branco Salvador.

O cinema, uma arte de representação, teve seu surgimento na França, no fim do século XIX, no ano de 1895. Para Ferreira (2019), esta magia de imagens em movimento ganhou forças nas agendas estatais das grandes hegemonias e tornou-se um elemento persuasivo das massas. Logo, o compromisso do cinema com o poder será um dos pontos fundamentais para o presente trabalho, especificamente o poder do cinema de Hollywood, símbolo cultural dos Estados Unidos.

Segundo Santos (2019), as produções desta indústria carregam consigo não só os compromissos mercadológicos, mas também, os interesses da agenda estadunidense. Desta maneira, quando executados como manobra de poder, certos filmes transparecem as construções discursivas em comum acordo com as estratégias governamentais. E este poder, ou melhor, estas intenções políticas e ideológicas, são mascaradas pela “magia” do cinema como escolha de entretenimento. Observá-lo como recurso político tem pouco espaço até mesmo no meio internacionalista, é com isso em mente que esta pesquisa faz-se necessária para a comunidade.

A falta de distinção entre o que é verdade do que é narrativa fictícia faz com que o espectador não perceba a aproximação e o distanciamento de quem está representado e do representado nas telas de cinema. Desta maneira, Almeida (2020) acredita que dentro do discurso cinematográfico há espaço para propagação de mentiras, negacionismo de fatos históricos, criação de estereótipos e identidades “que não só qualificam o mundo, como orientam o olhar e a percepção sobre esta realidade” (PESAVENTO, p.49, 2006). Melo (2011) também observa o cinema impregnado por intenções ideológicas dominantes e arquitetado por intencionalidades políticas e econômicas. Mas, ainda assim, o principal condutor de conhecimentos entre a África e a grande massa ocidental.

Os países do continente africano já serviram como tela de fundo para diversos títulos em Hollywood. Tanto em megaproduções com ampla recepção, como em filmes de baixo orçamento. Da era muda aos filmes atuais. Já proporcionou cenários, tramas, temas, para os mais diversos gêneros, do mistério ao romance. Todavia, existe uma construção de realidade típica, atreladas às intencionalidades dos realizadores, quando se trata de filmes que retratam a África. Para compreender quem salvará a África, trabalharemos um termo basilar: Branco Salvador.

Para Anderson (2013), o complexo do Branco Salvador apoia-se na união de práticas, processos e instituições, que validam o privilégio branco sobre o não branco. Presumem a existência de salvadores sociais, mas desconsideram que suas ações condicionaram um determinado país, uma região, uma etnia a contextos desfavoráveis. Ao contrário, promovem o heroísmo do salvador, que em geral é branco e hegemônico. Smith (2012), completa ao afirmar que as produções cinematográficas sustentam a construção deste discurso e sustentam a imagem africana à necessidade de ser salva por um branco. Tira o foco das consequências internacionais no âmbito interno dos países africanos, realça a vitimização e incapacidade desta sociedade ao resumi-la a particularidades da selvageria, da miséria, do atraso, dentre outros; enquanto realça e justifica o branco - estadunidense e europeu - neste território, como os salvadores para tais questões.

É importante salientar que este trabalho reconhece que de fato há contextos vulneráveis vivenciados pelos africanos, assim como em vários outros lugares do mundo. Mas a existência de certas vulnerabilidades domésticas não resume o continente por completo, assim como não justifica a constante interferência do branco no continente e a autoprocamação de serem a possível, quiçá a única, resolução para tais circunstâncias.

Então, selecionamos sete filmes hollywoodianos em que podemos ver a declaração da “supremacia branca” em relação aos países africanos, em filmes produzidos nas duas primeiras décadas do século XXI, entre 2003 e 2020. No Brasil, os filmes receberam os seguintes títulos: Lágrimas do Sol (2003); Jardineiro Fiel (2005); Madagascar (2005), Madagascar 2: A grande escapada (2008), Madagascar 3: os procurados (2012); Diamante de Sangue (2006); Adu (2020). A partir dessa seleção, propomos uma Análise de Discurso pós-estruturalista para compreender como a construção e a representação hollywoodiana sobre a África e os africanos apoia-se na necessidade do Branco Salvador. Para isso, o trabalho faz uso da metodologia qualitativa exploratória e levantaremos o problema da pesquisa sob os seguintes objetivos específicos: (a) identificar o cinema como construtor de discurso, agente de poder nas relações

internacionais; (b) explicitar a relação entre Hollywood e Estados Unidos; (c) identificar as dicotomias salvador/vítima, civilização/barbárie, liberdade/opressão, democracia/tiranía, compaixão/crueldade; respectivamente nos filmes *Lágrimas de Sol* (2003), *Franquia Madagascar* (2005, 2008 e 2012), *O Jardineiro Fiel* (2005), *Diamante de Sangue* (2005) e *Adú* (2020).

Relacionar cinema, discurso e relações internacionais faz-se útil à comunidade acadêmica, em especial, à internacionalista, por admitir outras maneiras de associar poder, política e identidade. O pós-estruturalismo foi escolhido como fundamentação teórica no presente trabalho, apesar de não ser tão comum sua aplicação nas Relações Internacionais. De acordo com Hansen (2006), este marco dispõe de recursos como a Análise de Discurso, cujo foco está na construção discursiva da identidade como um produto de política estrangeira.

Portanto, a premissa deste trabalho é que Hollywood, alinhada com os interesses dominantes dos Estados Unidos, ergue a imagem negativa da África e legitima o Branco Salvador como solução às questões internas que a sociedade africana seria incapaz de resolver. Para cumprir com a proposta de maneira elucidativa, o presente trabalho divide-se em três seções após esta introdução, cada seção foi estruturada em subtópicos, para uma melhor compreensão do nosso objeto de estudo.

A parte introdutória da segunda seção tem como objetivo explicitar, brevemente, as premissas do pós-estruturalismo na disciplina de relações internacionais, que subsidiará as análises fílmicas desenvolvidas na terceira parte. Em função da nossa proposta de estudo, é primordial observar a relação do cinema com o poder. Desta maneira, seguiremos a seção com o estudo do cinema nas relações internacionais, seguido das teorizações acerca da Análise de Discurso (AD), a partir das três fases da AD proposta por Mussalin (2001). Desta forma, os pensamentos AD1 e AD2 serão expostos, e então, aprofunda-se sobre o conceito do discurso e as premissas da Análise de Discurso pós-estruturalismo (AD-3), fundamentação teórica deste trabalho. A seção encerra-se com o nosso desenho de pesquisa detalhado utilizando-se dos estudos de Lene Hansen (2006), no livro *Security as practice: Discourse Analysis and the Bosnian War*. E no trabalho produzido por Mendes em 2008, nomeado “A construção do conceito de terrorismo: Análise dos Discursos do ex-primeiro-ministro britânico Tony Blair”

A terceira seção abordará, inicialmente, a relação entre Hollywood e os Estados Unidos do ponto de vista da Análise de Discurso pós-estruturalista. Logo a seguir, o termo *White Savior Complex* será exposto, brevemente. Por fim, e de maior relevância, as análises dos filmes acima

listados serão realizadas, de acordo com os processos de ligação e diferenciação proposto por Hansen (2006).

2 RELAÇÃO DO PÓS-ESTRUTURALISMO COM O ESTUDO DO CINEMA

2.1 As abordagens pós-estruturalistas nas Relações Internacionais

O campo de estudo das Relações Internacionais é multidisciplinar. Em geral, os internacionalistas analisam o comportamento dos atores internacionais e os efeitos causados dentro do Sistema Internacional, unido à análise dos interesses nacionais, das relações econômicas, geopolíticas, sociais, culturais e ideológicas, a partir do olhar de múltiplas perspectivas teóricas. Para a compreensão científica das mudanças comportamentais executadas pelos atores internacionais, o campo de estudo das relações internacionais propõe novas noções e interpretações do mundo. Como é o exemplo do nosso marco teórico, o pós-estruturalismo, que ao analisar o cenário internacional, deslocou atenção para a participação dos atores alocados, até então, na marginalidade acadêmica da área (FERREIRA, 2019).

Dentre o olhar pós-estruturalista para o mundo, um dos principais expoentes é o discurso como construtor da realidade. Para o trabalho que propomos, o discurso cinematográfico, chamado por Siqueira (2006, p. 132) de “influyente veículo de intercâmbio simbólico”, é investigado. Em particular, a construção identitária hollywoodiana sobre a salvação africana, *quem salvará a África*. Para realizar a nossa escolha metodológica, a Análise de Discurso pós-estruturalista nos filmes selecionados, fundamentada no que a corrente teórica tem a dizer sobre a identificação dos interesses e as relações de poder por trás do discurso, é necessária uma breve contextualização do pós-estruturalismo nos estudos das relações internacionais.

Neste contexto teórico, é fundamental compreender que dentro do estudo das relações internacionais, há quem difere o termo pós-estruturalismo, de pós-modernismo e de desconstrutivismo, assim como existe quem os interprete como sinônimos e os engloba em um único termo, sem qualquer distinção. Segundo Mendes (2008, p. 120), o conceito de pós-estruturalismo, usado nas referências acadêmicas, encontra-se dentro da corrente pós-modernidade. O objetivo modernista estaria relacionado à instrumentalização da individualidade para alcançar mais objetividade nas interpretações do mundo, extrapolando as limitações acadêmicas. Não só interpretam, mas também participam como formadores da realidade. Enquanto o pós-estruturalismo, apesar de não ter uma designação específica, e sim, algumas percepções minimamente compartilhadas, enfatiza as instabilidades estruturais e reconsidera o processo de significação e produção da realidade, indo em contramão a tendência

científica em criar conceitos sólidos que exigem aceitação objetivamente, sua aplicação é mais abrangente e transcende as limitações acadêmicas (MENDES, 2008).

Assim como Mendes (2008), Campbell (2013) também assegura a distinção entre os termos. O pós-modernismo refere-se às formas culturais, econômicas, sociais e políticas inspiradas pelas condições de tempo e de espaço acelerados pela globalização. Enquanto o pós-estruturalismo seria uma análise interpretativa que criticamente envolve-se com a produção e implicação dessas transformações. Por sua vez, Devetak (2005) aborda os termos como sendo pós-modernos, sem uma delimitação clara. Aponta a discordância nas aplicações, tanto pelos críticos e defensores, como pelos estudiosos associados aos conceitos. Consideramos neste trabalho os pensamentos de Mendes (2008) e Campbell (2013) sobre o termo.

Ainda segundo Campbell (2013), a primeira onda pós-estruturalista nas Relações Internacionais é vista na academia a partir dos anos 1980, derivada das concepções de Foucault. Com a pretensão inicial de apresentar como a política internacional e o conhecimento do mundo moldaram-se pelas lentes tradicionais e construtivistas da disciplina, em especial as teorias Realista e Neorealista. Para autores como Richard Ashley (1981,1984), James Der Derian (1987) e Michael Shapiro (1988), o realismo, tido como *mainstream* e dominante, exclui e desconsidera tanto novos atores dentro do sistema, como suas questões e perspectivas. Para Campbell (2013), por ser uma abordagem que aplica uma postura crítica aos seus objetos de análise, o pós-estruturalismo difere-se ao não formular teorias, não seguir uma concepção que prioriza algumas questões, atores e relações acima de outras.

O pós-estruturalismo, de modo geral, segundo Mendes (2008), é um conjunto dentro do pós-modernismo, com percepções que explica e participa como recurso formador do que é tido como real, logo possuem um papel dual que abrange qualquer aspecto do ser humano. Santos (2019) explica que na visão pós-estruturalista, há algo além do mundo físico que explicaria determinada atitude, é isento de determinismo social. Estaria na construção do discurso, a partir das ações humanas - livres, intencionais, autônomas e autoconscientes - o constitutivo da realidade e do próprio sujeito. A realidade é lida como texto.

Hansen (2006) afirma que esta ruptura pós-estruturalista com a causalidade é uma escolha ontológica e epistemológica, ainda que tradicionalmente, a corrente não se envolva em questões metodológicas de forma explícita. Para a autora, a base dos estudos pós-estruturalistas ergue-se sob as relações entre o discurso, a identidade e a política externa. Campbell (2013) complementa, ao afirmar que o pós-estruturalismo analisa os fundamentos constitutivos do sujeito, da ordem social e da política, bem como, o processo formador dos dualismos que

sustentam a experiência humana. Segundo ele, a construção de identidade, seja a coletiva ou a individual, é determinada pelo discurso a partir de uma série de exclusões.

Em seus estudos, tanto Campbell (2013) como Hansen (2006) chamam atenção para a origem do sujeito e o processo de construção de identidade a partir das práticas de exclusão - do interior e do exterior, do eu e do outro - em que o "dentro" é considerado bom, primário e original; ao passo que o "fora" é tido como perigoso, secundário e derivado. Ainda que as identidades não sejam necessariamente construídas a partir desta justaposição entre as referências, onde o outro está sempre posicionado com uma identidade radicalmente diferente, uma ameaça ou profundamente distinto do eu. A identidade do "outro" das dicotomias resulta sob um olhar interpretativo marginalizador do "eu", e não sob uma descoberta de uma identidade existente pré-estabelecida (CAMPBELL, 1992).

A maneira como os sujeitos - o "eu" e o "outro" - relacionam-se com os outros, consigo mesmo e como suas subjetividades são concebidas é observado por Siqueira (2006) através da influência de poder integrado pela intervenção dos discursos nos meios de comunicação de massa na sociedade moderna. Então, se uma das questões centrais dos estudiosos pós-estruturalistas é a ênfase no processo de construção do discurso como uma prática cotidiana política, logo é possível repensar o discurso cinematográfico como uma representação da invisibilidade que indica quem é o "eu" e quem é o "outro", erguida por escolhas que intervêm intencionalmente sobre significado, identidade e política que povoam o mundo. Desta maneira, no capítulo que segue, iremos observar o cinema como poder, como discurso, assim como Foucault o denominou: "práticas que formam sistematicamente os objetos de que falamos" (FOUCAULT, 1986, p. 56)

2.2 O estudo do cinema nas Relações Internacionais

A multidisciplinaridade dos estudiosos internacionalistas propicia análises acerca das mudanças e influências no comportamento político, econômico e social dos mais diversos atores no Sistema Internacional. Tendo em mente que a Indústria Cultural é um ator internacional, o compromisso com o cinema, enquanto recurso de poder nas Relações Internacionais, será um dos pontos indispensáveis para as nossas análises. Para este trabalho, torna-se fundamental compreender o cinema - "a sétima arte", como instrumento político e construtor de discursos dominantes.

A cultura - onde se encontram as produções cinematográficas - têm uma importância particular na política dos Estados. É um produto multicultural e internacional, que transmite a

visão de um lugar distante para diversas audiências ao redor do mundo. Na verdade, desde os hábitos dos primeiros exploradores em registrar suas viagens, as imagens serviram como forma de conhecimento. Muito parecido com a cartografia, as imagens em movimento - os filmes, contribuíram para o desenvolvimento de identidades que envolvem a sociedade (CAMPBELL, 2013).

Segundo Almeida (2020), desde o seu primórdio, o cinema é tanto documental como fictício, ou seja, pode representar um acontecimento real ou contar uma história inventada. São produzidos culturalmente como documento oficial e são aceitos, por parte da audiência, como a verdade da realidade já existente. Acima de tudo, os filmes são produções encenadas, premeditadas e roteirizadas, sob a perspectiva do olhar de quem a produziu e financiou. Desta maneira, o aparelho cinematográfico ergue-se pela ausência de neutralidade e imparcialidade da realidade.

O espectador desatento ou sem ferramenta para apontar, acredita que por meio do cinema é possível ver o mundo como ele é, que as narrativas ali representadas estariam em sintonia com os contextos ao redor do globo. Contudo, para Campbell (2013), o que é apresentado nas telas de cinema, além de ficção, é tudo, menos um registro objetivo e fiel de uma realidade externa. São necessariamente construções com a visão de uma cadeia produtiva, financiadas por um grupo de interesse, com uma escolha de assunto específico, com exclusão de contextos e interesse políticos; “sob certas condições, até pode representar, mas jamais seria real ou teria qualquer autoridade sobre o real” (ALMEIDA, p. 91, 2020).

Em seus estudos, Hartog (1999) indaga sobre como um integrante do elemento cultural *a*, poderia descrever, de maneira coerente, para os membros da sua própria cultura a estrutura e as características de uma cultura *b*, onde o *a* observa o *b* como, o contrário, do eu - o outro. Para Burke (2004), quando uma cultura entra em contato com a outra é possível que ocorra dois tipos de reação: a assimilação, quando o “outro” seria o reflexo do “eu”; ou a rejeição pelo “outro” ser diferente do “eu”. Quando o “eu” observa uma cultura desconhecida ou semi desconhecida, o “outro”, a tendência é evidenciar o que consideram ser aspectos simbólicos. O resultado deste contato desenvolve quem seria o “outro” a partir da visão de quem é o “eu”.

Dos mais diversos resultados provocados por tal interação, chamaremos a atenção para a construção de estereótipos e da construção do “outro” inferior ao “eu”. Por exemplo, quando diversos meios culturais, ao longo dos anos, representam os brasileiros como apreciadores do carnaval, sambando sempre alegres e festivos, logo todos os brasileiros têm tais características, faz com que alguém que nunca esteve no Brasil ou tenha tido contato com algum brasileiro,

tenha a convicção desta afirmação. Ainda que, na realidade, apenas uma pequena parcela da sociedade brasileira apresente tais características. Este discurso torna-se representação e construtor da verdade depois de ser inserido repetidas vezes ao longo das décadas, das participações de Carmen Miranda - a portuguesa que se tornou identidade da cultura brasileira - nas obras *Serenata Tropical* (1940) e *Uma noite no Rio* (1941) a *Velozes e Furiosos 5: Operação Rio*, lançado no ano de 2009 (FERREIRA, 2008).

Este olhar sobre o “outro” com a identidade carnavalesca, alegre e feliz, provavelmente não provoca profundas consequências políticas. Mas, e quando o discurso vincula o povo brasileiro à malandragem, como o personagem Zé Carioca nos filmes da Disney?

Melo (2012) desenvolve a problemática deste mecanismo: os discursos criados intencionalmente por aspectos negativos, erguidos por propósitos políticos bem definidos, propagados como verdade para as massas. Uma única pessoa ou um único grupo não possui a capacidade de aplicar o consenso a um determinado discurso, para isso, é exigido uma ampla repetição pela pluralidade de canais culturais, ao ponto de consolidar o discurso e por conseguinte a identidade construída. Então, por quem e o por que foi introduzido um determinado discurso no campo dos conhecimentos da massa? (MELO, 2012).

Althusser (1980) sugere que há dois domínios primordiais submetidos à classe dominante para a reprodução dos meios de produção: o Aparelho Repressor do Estado para coerção física (a polícia, o exército, a burocracia, o sistema prisional, dentre outros) e os Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE), as instituições religiosas, as escolas, jurídico, os canais culturais. Por sua vez, para Hansen (2006) estes meios - que o Althusser (1980) denomina de AIE, são as agências discursivas ou instituições, em que os sujeitos recolhem os fatos à sua maneira, os documentam e os distribuem. É sob estas duas noções que estabelecemos a indústria cinematográfica.

Para Melo (2012), a compreensão do cinema como poder, construtor e consolidador de discursos políticos é, muitas vezes, subestimado, por dois motivos: pela imperceptibilidade de tal ação; por ser, a princípio, um produto voltado ao entretenimento das massas e interesses mercadológicos. Se para Coelho (1993) a sociedade é um meio de consumo, alienação e reificação, em que o poder cultural é aplicado e as massas o aceitam para si como forma de se entreter e satisfazer, os estudos de Ferrés (1998) associam o espectador e o entretenimento cinematográfico com a tendência de considerar a história representada no filmes como a personificação da verdade, a partir do parâmetro que Melo (2012) chama de confiança social. Seria como se o cinema conduzisse um ponto de vista sem muito questionamento de quem o

assiste. Afinal de contas, quem iria analisar todas essas questões enquanto leva seus filhos para assistir à animação Madagascar?

Santos (2019) levanta algumas questões que abrangem o uso do cinema como recurso político. Ressaltamos primeiro, a compreensão do cinema como um dispositivo de convencimento, que não passa despercebido pela agenda dos Estados, em especial, daqueles com maior poder cultural em escala global. A utilização desse recurso, pode vir por exemplo, em forma de propagação de ideologias estatais, a fim de causar efeitos no meio a sua volta. Ferrés (1998) cita como exemplo, a propaganda da doutrina nazista antes e durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A nação alemã estava afetada com os efeitos e as crises causados pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918), até o surgimento de discursos políticos com propostas de melhoria, uma nova era e uma nova nação. Para melhor aceitação, convencimento e identificação daquela população, o cinema e o entretenimento foram os principais instrumentos utilizados pelo governo para propagar tais discursos e identidades, como nas produções do Ministério do Reich para Esclarecimento Popular e Propaganda, que detinha, na época, o controle fílmico dos alemães.

As políticas culturais desenvolvidas pelos Estados Nacionais visam, de uma maneira geral, a busca por seu espectador, leitor ou ouvinte. Quando um governo toma conta de um meio de comunicação de massa, ou mesmo, operacionaliza o bom funcionamento desse meio, a resultante pode ser, na grande maioria das vezes, usada como veículo de propaganda institucional (FERREIRA, p. 26, 2008).

A segunda ideia levantada por Santos (2019), é que os discursos cinematográficos se apresentam, por vezes, como repositório das relações de poder, uma projeção de poder e visão norteada por quem o financia. Para determinados filmes, as cifras de investimento passam dos milhões, então grandes empresas e instituições estatais são acionadas para financiar tais produções. Evidentemente, fazem tal ação em busca de algum interesse nacional, seja pelo viés político, econômico ou ideológico. Para Valim (2004), este mecanismo é observado na relação simbólica entre as produções hollywoodianas e a agenda estadunidense. O entretenimento produzido por Hollywood, ao ser usado para propagar, sutilmente, um discurso, seja ele político ou ideológico, ou para fins mercadológicos, é considerado, a partir da Segunda Guerra Mundial, como um grande agente de poder nas políticas dos Estados Unidos (FERREIRA, 2019).

Se na Alemanha a sociedade era entretida com as produções do Ministério de Reich, os estadunidenses e várias outras sociedades assistiam às produções dos estúdios cinematográficos *Majors* (United Artists, Metro, MGM, Twentieth Century-Fox e Universal Pictures), que como observado por Meneguello (1996), eram filmes que se alinhavam aos

interesses do país para alcançar influência interna e lucro externo, propor os padrões e estilo estadunidenses tanto para o público doméstico como para o externo. Eram os “Embaixadores dos Estados Unidos”.

Ainda sobre a segunda ideia de Santos (2019), ao investigar o papel da Disney na política de boa vizinhança e pan-americanismo, Ferreira (2008) chegou à conclusão de que com a construção e a desconstrução da identidade latina entrelaçadas aos interesses hegemônicos, em filmes protagonizados pelos personagens Pato Donald, Pateta, Zé Carioca e companhia, não deixa resquícios de dúvida da intervenção dos Estados Unidos em Hollywood e os impactos nas sociedades de alguns países latino-americanos, como o Brasil e a Argentina, que passaram a contemplar o cinema, a literatura e o rádio de tal modo que o “*American Way Of Life*” legitimou-se.

Finalizamos esta seção conceituando, da nossa forma e em comum acordo com Ferreira (2008) e Costa (2015), o termo cinema: é diversão e entretenimento, é peça fundamental em um mercado de cifras bilionárias, é ciência e objeto de estudo, é político, ideológico, econômico, é meio de consentimento das massas e meio de comunicação, é arte e artístico, é discurso e linguagem, é realidade e ficção, é reflexão e instigação, é história e política externa, é cultura e mídia, é social e antropológico, é imagem e representação, é documento e texto. Cinema é poder, é relações internacionais.

2.3 Análise de discurso pós-estruturalista no campo das Relações Internacionais

Conforme observado por Leite (2012), o encontro entre os estudos das relações internacionais e os estudos da linguagem têm multiplicando-se ao longo dos anos, emergindo das transformações e da necessidade de interpretá-los para além das lentes tradicionais, vez que, em determinados contextos internacionais, tais teorias mostraram-se insuficiente para explicar os fenômenos, novos atores e as transformações das dinâmicas nas relações internacionais.

A partir de então, questões como cultura, identidade, discursos, linguagem, ganharam espaço no meio acadêmico. Nesta ruptura, ou melhor, nesta virada linguística, localizam-se as visões pós-estruturalistas, observadas por George (1994) como relevantes ao questionar a “naturalidade”, em outras palavras, a realidade como pré-concebida. A relação entre poder e conhecimento e a teoria como prática posiciona a importância acadêmica do pós-estruturalismo. Dentre os métodos científicos que a envolvem, George (1994) chama atenção para quatro recursos em questão: a Análise de Discurso; a Genealogia; o Desconstrucionismo e a

Textualidade. Diante de tais possibilidades, a mais pertinente de detalhamento para este trabalho é a Análise de Discurso, já que é a nossa escolha metodológica.

Pela ótica proposta por Mussalin (2001), a Análise de Discurso (AD) é distribuída em três fases, isto significa a existência da AD-1 (saussureana); a AD-2 (construtivista); e AD-3 (pós-estruturalista). Entretanto, ainda que Mussalin as tenha classificado em fases distintas, Mendes (2008) assegura que não há debate entre qual seria a melhor abordagem dentro dessa divisão de paradigmas. Dado o exposto, percebe-se a existência de diferentes concepções de Análise de Discurso, portanto optamos por apresentar, brevemente, as duas primeiras fases de Mussalin, para assim aprofundarmos a terceira fase, o arcabouço teórico que sustenta este trabalho.

Segundo Mendes (2008), com as contribuições de Ferdinand de Saussure o olhar científico transformou-se ao observar o discurso, em especial após a primeira publicação do Curso de Linguística em 1916, como passível de investigação acadêmica e agente determinante na construção do “signo”. Mendes (2008) sintetiza o pensamento saussuriano, designado por Mussalin (2001) como AD-1, em cinco pontos: (I) signo seria a junção entre significado e significante; (II) a arbitrariedade na relação entre significado e significante, ainda que haja possibilidade de possíveis mudanças por parte dos indivíduos; (III) a comparação entre “signos” complementa a significação de uma determinada linguagem; (IV) a escrita reproduziria a vontade de um sujeito consciente; por fim, a (V) interpretação estaria envolta da possibilidade de desvendar o sentido contido no texto (MENDES, 2008, p. 131).

Dentre as rupturas dos pensamentos de Saussure, nota-se a partir de pressupostos ideológicos, históricos e políticos levantados pela Análise de Discurso (AD), influenciada pelos pensamentos de Michel Pêcheux e Dominique Maingueneau, durante a década de 1960, a compreensão da língua e a formação dos discursos. A evolução da AD estabeleceu a linguística como ciência e inseriu novos métodos de pesquisa, como a AD origem francesa e a AD origem anglo-saxã (SANTOS, 2020). Ainda sobre rupturas do olhar saussuriano, Mendes (2008) expõe que, ao seguir os pensamentos de autores como Foucault, a abordagem AD-2, aceita a lógica fechada das estruturas linguísticas e a interação dos mesmos em um constante “jogo” de produção de sentido nas práticas sociais.

Para Mussalin (2001), o discurso é fruto da relação entre máquinas discursivas justapostas, autônomas e fechadas entre si, nas lentes construtivistas. Elementos como a contradição e a instabilidade situadas entre os textos e as práticas sociais passam a ser investigados. Leite (2012), arremata ao afirmar que os construtivistas observam a realidade do

mundo social construída e construtora dos consensos, das regras e das identidades. Não é do nosso interesse refletir profundamente acerca de todas as possibilidades de Análise de Discurso e as discussões acadêmica que carregam consigo, então para além da já citada Análise de Discurso Francesa, lançamos luz à Análise Crítica de Discurso, em especial a investigada por Fairclough (1985), onde o discurso na esfera pública e na vida social é analisado a partir de dois modelos científicos: a concepção tridimensional do discurso - análise de texto, prática discursiva e discurso como prática social; e o segundo modelo estruturado pela etapa de percepção do problema, da relação entre texto e prática, e da própria análise em si.

Antes de ingressar no AD-3, é relevante observar, sucintamente, o papel do discurso, qual seria seu papel no estudo das relações internacionais e os interesses que o rodeiam. Foucault (1986) o observa pela decorrência das relações de poder a partir de dois parâmetros: tempo e espaço; expõe a institucionalização e legitimação, quase que sem perceptibilidade, do discurso. Já Onuf (2002), referência do construtivismo na área das relações internacionais, considera o discurso um instrumento de ação, agente de construção social, modificador dos meios, das normas e da sociedade. No qual, o sujeito torna-se agente dentro do mundo linguístico. Para Pinto (2006) e Fairclough (2001), a verdade decorre do discurso e de sua significação, que por sua vez, apresenta-se de acordo com quem o constrói ou é sujeito ao mesmo, ou seja, sofre as interferências identitárias do produtor. Para eles, discurso é uma representação social que conduz a formação do mundo e do sujeito e lhes significa.

Nas premissas pós-estruturalistas no que tange ao discurso, Hansen (2006, p. 16-17) não o limita ao linguístico, compreendendo-o como um dispositivo produtor de significados e constituinte de identidades, em especial os elementos que constituem as contraposições nas relações dicotômicas. Logo, compreender a linguagem como social é percebê-la como um conjunto de códigos e convenções coletivas que cada sujeito precisa empregar para se tornar compreensível. Todavia, Hansen assegura que, para compreender por meio da construção na linguagem como as "coisas" - objetos, sujeitos, estados, seres vivos e estruturas materiais - recebem um significado e são dotadas de uma identidade particular, isto é para entender a linguagem como produtor e reproduzidor de subjetividade e identidades particulares é preciso a análise de todo processo construído discursivamente, por isso, para compreender a realidade à lente pós-estrutural, é preciso analisar o processo construtor do discurso.

Por significados e discurso, Campbell (2013) compreende que as "coisas" só recebem sentido e ganham identidade a partir da reprodução linguística, para assim, tornarem-se amplamente aceitas. E a produção de significação da realidade, para o pós-estruturalismo, seria

feita através da construção dos dualismos nas práticas humanas, assim, a ideia das ações a partir da “natureza humana” ou de uma teoria pré-estabelecida é rompida. O discurso é tido como um dispositivo de práticas políticas, ideológicas e discursivas, responsável por dar sentido às coisas (ALCÂNTARA, 2014. p.22). Portanto, “significado e identidade são construídos por meio de uma série de signos que estão ligados entre si para constituir relações de semelhança, bem como por meio de uma diferenciação para outra série de sinais” (HANSEN, 2006, p. 38)

Após Hansen (2006) constatar o vínculo que interliga a identidade, a política e o discurso, dentro de uma produção/reprodução de subjetividades e marginalização de uma identidade em detrimento da outra, reconhece-se a Análise de Discurso pós-estruturalista como uma investigação empírica da construção de identidade e das formulações políticas. Uma escolha eficaz para a compreensão da sociedade contemporânea, uma vez que, o método observa o processo de construção de significados e a participação do sujeito, desafia as representações-chave da identidade que sustentam a política. Portanto, após a problematização do discurso como meio, a realidade seria interpretada na incorporação de certos fatos materiais e fatores ideológicos, sem privilegiar uns em relação a outros (LEITE, 2012).

Então, para observar como as identidades são formadas, pelo olhar pós-estruturalista, deve-se atentar para os elementos inseridos dentro do discurso, para então, desconstruí-los. Dentro da lógica de Hansen (2006), para perceber a construção identitária do “eu” e do “outro”, na estrutura do discurso, é necessário observar quais aspectos os contrapõem, para então alcançar o objetivo do pós-estruturalismo, que segundo Mutimer (2010), seria encontrar a instabilidade do discurso, para desconstruir as estruturas percebidas em direção à desestabilização dos consentimentos. Leite (2012) também defende que um dos objetivos da Análise de Discurso pós-estruturalista, seria localizar a instabilidade do discurso, para então colocar em prova certas “verdades”

Quando optamos pelo cinema como objeto de pesquisa, foi levado em consideração a percepção de Campbell (1998) sobre como o discurso/termo leva à plateia à certas “necessidades”, além do processo de representar o construtor do discurso interligado à um processo de silenciamento do outro - o confronto entre *Selves* e *Others*, construído pelos interesses dos envolvidos produtores.

Em vista disto, a adoção epistemológica da Análise de Discurso pós-estruturalista em determinadas produções cinematográficas, fomenta a compreensão das relações internacionais, uma vez que o discurso tido como uma construção vinculada à regras e interesses, possibilita perceber a construção e constituição do sistema internacional, sobretudo ao lançar luz a assuntos

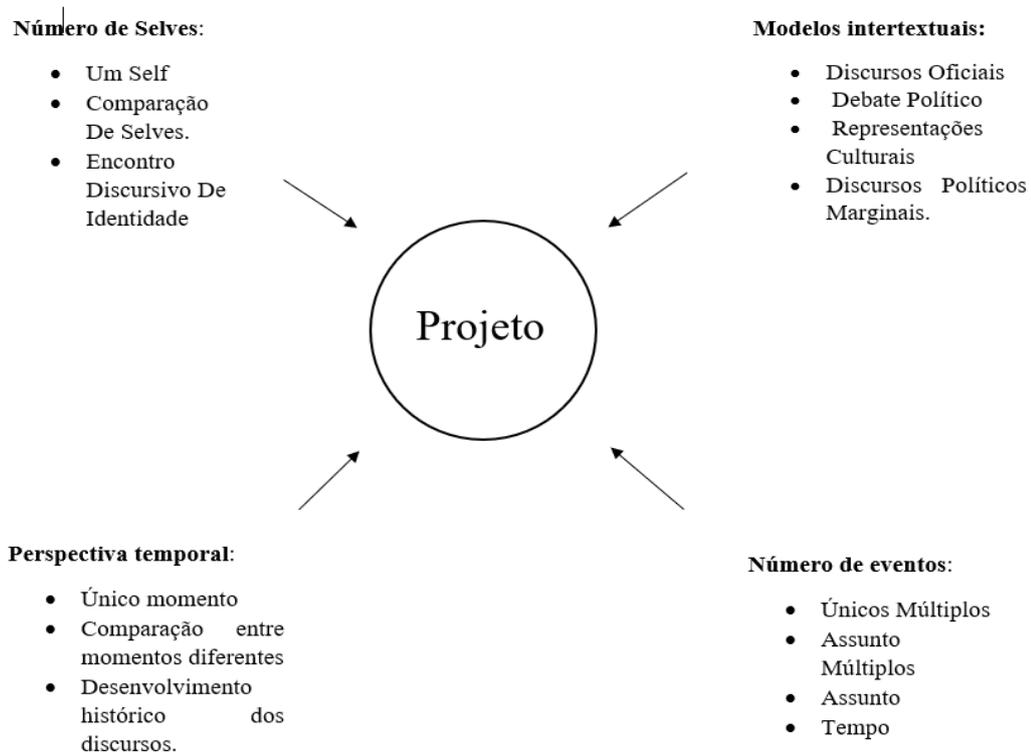
colocados, intencionalmente, entrelinhas, pela indústria cinematográfica da maior potência mundial.

2.4 Análise de Discurso pós-estruturalista dos filmes hollywoodianos: desenho de pesquisa detalhado

A nossa escolha metodológica foi motivada pela observação do esforço hollywoodiano em articular conscientemente, nas suas teias discursivas, a produção de discurso sobre uma suposta realidade material, contrapondo quem é a vítima e quem é o salvador. Assim como os estudos de Mendes (2008) acerca dos discursos do ex-Primeiro-Ministro Tony Blair, observamos a relação entre dicotomias e o papel do sujeito produtor do discurso. Também usufruímos dos estudos e pensamentos de Hansen (2006) para investigar, dentro do discurso cinematográfico, o processo de vinculação e diferenciação na identidade de *quem* salvará a África.

Para perceber a construção dos elementos identitários do eu/outro nos discursos, Hansen (2006), aponta quatro condições a serem definidas em qualquer análise discursiva: **(a)** a definição no número de *Selves* a ser analisado; **(b)** o tipo de modelo intertextual; **(c)** a perspectiva temporal; **(d)** o número de eventos abordados. O modelo de Hansen em representação gráfica, teríamos:

Figura 1: Representação gráfica baseada no modelo de Lene Hansen (2006)



Fonte: Lene Hansen (2006, p.79).

Em que: (a) seria a escolha do pesquisador em analisar um único *Self* ou comparar os *Selves* nos diferentes eventos ou questões, ou um encontro discursivo de identidades; (b) seria a natureza dos discursos que serão analisados, categorizados na classificação: discursos oficiais, debate político, representações culturais ou discursos políticos marginais, classificação que fornece uma visão estruturada de diferentes locais para debate político, diferentes tipos de atores e diferentes formas de gênero; (c) seria a opção entre escolher analisar o estudo de um único momento, ou comparar momentos diferentes ou o desenvolvimento histórico dos discursos; e finalmente, (d) é o número de eventos, ou seja, único, múltiplos. Os eventos podem ser localizados em horários diferentes, mas relacionados por questão. Os eventos podem ser relacionados pelo tempo em uma comparação da construção discursiva de múltiplas questões em um mesmo período.

Leite (2009) observa que no desenho de pesquisa estabelecido por Hansen (2006), há preocupação em analisar quem está envolvido, qual é o contexto discursivo, quem é o produtor do discurso, onde e como o discurso foi construído; em virtude de encontrar o processo de

diferenciação que constituiu a identidade do “eu” e do “outro”. Neste contexto, Hansen (2006, p. 44-45) inicia com a proposta de criar uma estrutura que permita observar como as identidades são construídas a partir da ligação de cada identidade, para então passar pelo processo de diferenciação, ou seja, as identidades são colocadas em contraponto, para assim, observar as relações envolvidas. Nestas primeiras fases, a análise procura investigar como os discursos buscam a estabilidade, onde eles apontam a instabilidade, como desconstruí-los e qual o processo que os muda, o meio do processo de significação de cada signo.

O processo de vinculação e diferenciação fornece conceitos teóricos e ferramentas metodológicas para a realização de análises empíricas permitindo uma análise estruturada e sistemática de: como os discursos procuraram construir estabilidades, onde eles se tornam instáveis, como podem ser desconstruídos e os processos pelos quais eles mudam. Como o significado de cada signo é estabelecido por meio de vinculação e diferenciação, há sempre uma lacuna entre eles: eles estão ligados um ao outro, mas nunca totalmente iguais. A instabilidade pode ser explicitamente articulada se o “Outro” é construído como radicalmente diferente, mas também como parte do “Eu”, mas os discursos geralmente envolvem uma análise mais cuidadosa de como os links e justaposição entram em conflito entre si (HANSEN, 2006, p. 44-45).

Então, a visibilidade da hierarquia na construção da identidade de cada ator envolvido no discurso, assim como as especificidades das relações dos atores em questão, é colocada em prova a partir dos pensamentos sobre como as construções discursivas se relacionam apoiadas nas diferenciações entre si (CAMPBELL, 1998 HANSEN, 2006; MENDES, 2008). A partir da exposição destes quatro parâmetros do modelo de pesquisa desenvolvido por Hansen (2006), construímos um modelo para guiar a estrutura das análises, a fim de auxiliar as conclusões a que chegarmos e tornar compreensível as relações estabelecidas.

Figura 2 - Modelo baseado na lógica de diferenciação aplicada ao nosso objeto de estudo.

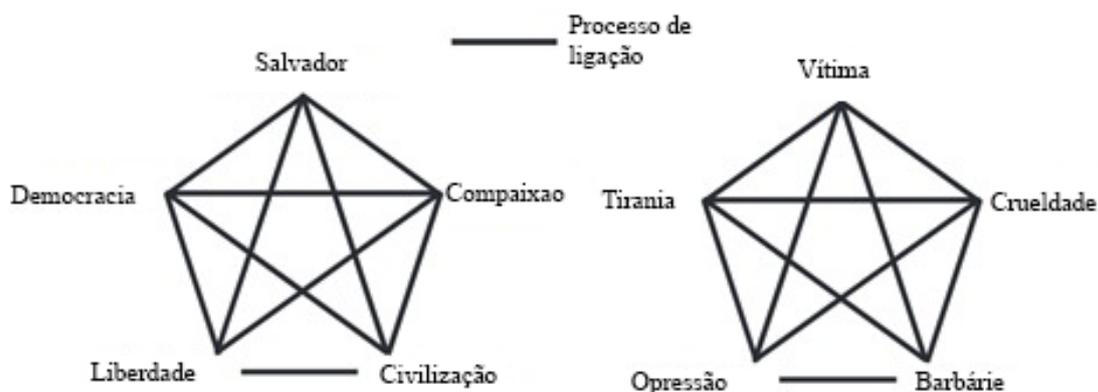


Figura 1 - Processo de Ligação - Quem salvará a África?
Fonte: Baseado no modelo de Lene Hansen (2006).

Então, se (a) refere-se à quantidade de identidades escolhidas, a nossa escolha para este parâmetro será (a.1), vez que tal opção leva em consideração apenas um ator responsável pelo

discurso. Já posicionamos a atuação do cinema nas relações internacionais, contudo, em nossa metodologia, optamos por analisar filmes produzidos pela indústria hollywoodiana, logo, Hollywood será o nosso ator responsável, ainda que averiguemos, mesmo que de forma sucinta, a relação entre Hollywood e os Estados Unidos, para a compreensão da dimensão do discurso e das relações como um todo. É viável a escolha do ator individual, assim como Mendes (2008) e Hansen (2006), já que estamos analisando o cinema hollywoodiano e não uma comparação entre as produções cinematográficas estadunidenses e africanas, por exemplo. Por tanto, não há um contradiscurso para estudar.

Dentro das possibilidades de modelos intertextuais na lógica de Hansen (2006), optamos pela cultura popular, vez que é nas representações culturais (b.3) que se encontra o nosso objeto de estudo. Os objetos de estudo, para Hansen (2006), neste parâmetro: filme, ficção, televisão, jogos de computador, fotografia, quadrinhos, música, poesia, pintura, arquitetura, redação de viagens, autobiografia. Vale a ressalva que, para teorizar totalmente a ficção e a cultura popular, é exigida uma consideração completa das formas visuais e interativas de representação que, neste caso, seriam as possibilidades discursivas dentro do aparato cinematográfico.

Para Hansen (2006), quanto mais modelos incluídos no projeto de pesquisa, mais forte será a base para avaliar a hegemonia do discurso oficial. Todavia, é de longos anos a presença do branco na África em filmes hollywoodianos. Portanto, para a perspectiva temporal foi escolhido (c.1) de 10 filmes lançados entre os anos de 2003 e 2020, que representam as práticas diárias de reprodução deste discurso. O projeto não compara os lançamentos entre os anos, mas sim, traça a repetição do discurso e da identidade ao longo de uma série de momentos intimamente ligados. Por fim, o termo evento é amplamente definido com a inclusão de várias questões, escolhemos o parâmetro (d.2) por permitir a identificação de padrões de reproduções enquanto analisamos a identidade de um discurso.

Logo, para melhor compreensão da construção do projeto, adaptamos a estrutura de pesquisa proposta por Hansen na Quadro 1:

Quadro 1: Estrutura analítica de pesquisa aplicada no nosso trabalho

(a) NÚMERO DE SELVES	(b) TIPOS DE TEXTO	(c) PERSPECTIVA TEMPORAL	(d) NÚMERO DE EVENTOS
Apenas um ator responsável pelo discurso (único): Hollywood	Representações Culturais: Obras cinematográficas	Momento específico/período de tempo: 2003 a 2020	Múltiplos eventos que se relacionam ao longo do tempo

Fonte: Baseado no modelo proposto por Lene Hansen (2006, p.81).

3 A IDENTIDADE DO BRANCO SALVADOR EM FILMES HOLLYWOODIANOS AMBIENTADOS NO CONTINENTE AFRICANO

3.1 A relação entre Hollywood e os Estados Unidos

Antes de observar a relação entre Hollywood e EUA, para então cumprir com o objetivo deste trabalho, é indispensável assimilar o que é “Hollywood”. Para tal, verificamos o trabalho de estudiosos de cinema, comunicação e jornalismo, utilizando a possibilidade multidisciplinar que o campo das relações internacionais permite.

Ao analisar como Hollywood se estabeleceu como potência geradora de imagens, Butcher (2004) a observou:

(...) um dos elementos mais importantes na produção de subjetividade capitalística, propondo-se a gerar um cultura com vocação universal e desempenhando papéis fundamentais na confecção das forças coletivas de trabalho e controle social (BUTCHER, p. 16, 2004).

Ainda segundo Butcher (2004), quando o cinema passou a ser percebido e fabricado como produto, um bem de consumo para as massas, uma nova Hollywood foi reinventada e inserida no modelo do Capitalismo Integrado Internacional, principalmente a partir dos últimos anos de 1970. Para Zagni (2008), Hollywood é uma “fábrica de ilusões” centralizada nos Estados Unidos. Um polo industrial produtor e distribuidor de entretenimento, que desde o primórdio olhava o “universal” e o “unificador” como uma possibilidade; e tais visões fizeram com que as produções hollywoodianas nunca fossem concebidas apenas para o consumo de sua própria sociedade, mas arquitetado para o máximo alcance global.

Sobre o sentido de “universalidade” e de “unificação” ou a associação do cinema a sinônimo de cinema estadunidense, Butcher (2004) chama atenção para o conceito flutuante do termo Hollywood:

(...) ele ora designa um estilo cinematográfico e uma marca genérica; ora qualquer obra de ficção produzida nos Estados Unidos; ora todo o complexo de produção e distribuição de filmes e programas de TV americanos, ou ainda um conjunto de companhias produtoras e distribuidoras de filmes. Hollywood, enfim, engloba elementos contraditórios, sendo talvez sua "definição" mais comum, simplesmente, nome pelo qual é conhecido o cinema global e popular falado em língua inglesa (BUTCHER, p. 17, 2004).

Portanto, para Butcher (2004), Hollywood é um dos setores de ponta de uma indústria conectada à economia coletiva do desejo, “que tem a produção de subjetividade como matéria-prima da evolução das forças produtivas em suas formas mais desenvolvidas” (BUTCHER, 2004, p. 19). Com isso em mente, Costa (2015) percebe o cinema produzido por Hollywood, à margem de manobras econômicas, políticas e ideológicas, vindas, muitas vezes, da percepção e da agenda estadunidense. Ortiz (1996) complementa que o cinema hollywoodiano foi a melhor inserção de valores e consolidação hegemônica estadunidense pelo globo, ao ratificar o país como principal protagonista nas relações internacionais, o guia de conduta mundo afora, o paradigma a ser seguido por quem integra o cenário internacional.

Sobre esta relação entre Hollywood, Estados Unidos e poder hegemônico, Michels (2005) associa as produções desta indústria ao aparelho privado de hegemonia no molde gramsciano. A magnitude de influência e de alcance de Hollywood consolidou um nível de hegemonia que só seria possível com a cooptação e o consentimento da sociedade civil. Desta maneira, para Ortiz (1996), a personificação das percepções estadunidenses em certas narrativas hollywoodiana, em função do interesse nacional, produz a representação de um realidade com a impressão de neutralidade (de veracidade), quando na realidade, Hollywood traduz em tela um vislumbre, explícito ou não, da interpretação estadunidense sobre o mundo.

Diante de todas as possibilidades de poder vindas da relação entre a maior potência mundial - Estados Unidos - e a maior indústria de entretenimento do mundo - Hollywood -, vamos primeiro utilizar o exemplo da internacionalização das empresas McDonald's e Coca Cola nas produções culturais proposto por Ortiz (1996), para compreender a magnitude do poder de persuasão hollywoodiano. Ortiz (1996) cita a aparição do símbolo da Coca Cola em doze países e em todos os continentes no filme “Todos os dias de sua vida”. Com essa escolha narrativa, o filme constrói a imagem do consumo universal de um produto produzido nos Estados Unidos. Essa consumação universal representa a imagem do mundo unificado por conta

do refrigerante que carrega consigo tanto seus interesses mercadológicos como as complexidades de valores de condutas estadunidenses. O mesmo se aplica à aparição do palhaço McDonald's na multinacionalização e novo formato de produção alimentícia. Este processo é observado por McLuhan (1973):

(...) Pessoas com culturas distintas adotaram padrões de vida que nada tinham a ver com os seus, acabando os hambúrgueres com ketchup e a Coca Cola por fazer parte da alimentação de povos tão diferentes como os europeus, africanos, chineses e até mesmo japoneses (MCLUHAN, p. 196, 1973).

Com esse exemplo em mente, seguimos com uma série de questionamentos sobre outras questões: quantas vezes você já assistiu a uma cena em que a mulher está seminua com trajes carnavalescos e a reconheceu “automaticamente” com uma brasileira? Ou quantas vezes você viu uma mulher seminua realizando passos de dança do ventre e a Arábia foi associada “instintivamente”? Por que ao assistir a cena na selva, com contato da natureza, ao som dos animais selvagens na abertura de Madagascar, a África é materializada “inconscientemente”, mas quando a próxima cena entra nas telas e aparece os arranha-céus, um lugar urbano, multidão, comércios, iluminações, “civilização”, não deixa dúvida para o público que ali é Nova York? Por que durante a guerra fria houve o lançamento de vários filmes em que a ameaça comunista, os russos e seus aliados eram os inimigos a serem combatidos? Qual a relação entre os atentados de 11 de setembro de 2001, as declarações do governo contra o terrorista e as centenas de filmes que remeteram a figura do árabe como mal e bárbaro - terrorista? Por que a China começa a aparecer como o “outro” nos lançamentos cinematográficos atuais, levando em consideração que no contexto internacional atual, as relações entre Estados Unidos e China estão no cerne da discussão nas relações internacionais?

Poderíamos continuar com numerosos questionamentos acerca da relação entre Hollywood e Estados Unidos, mas a premissa que gostaríamos de levantar com estas perguntas é a presteza hollywoodiana em andar lado a lado com o direcionamento político estadunidense; construindo o “outro” sempre bem definido e alinhado com a agenda estatal do país. Inclusive, essas questões nos fazem perceber, em comum acordo com Alves (1994), Hollywood como berço da significação dos signos duais, em outras palavras, observar quem são “eles/outro” para Hollywood, é perceber que o “outro” não se posiciona assim por conta própria, mas é apresentado através da rotulação, da redução, da objetificação, da exclusão e da desumanização sustentada pelo “eu” que constitui a construção do “outro”.

Ao analisar a relação entre representação, poder político e colonização, Said (2007) explica que o discurso é uma alternativa de levar aos dominados tanto as diretrizes da educação,

da civilização, da ordem e da suposta democracia, construída pelo homem branco dominador, como a legitimação do projeto imperialista nas sociedades que não se desenvolveram conforme os dominadores. Assim, convém dizer que essa dinâmica se manifesta com vigor na linguagem e nas técnicas das histórias narradas por Hollywood, onde o “outro” é construído pela identidade subordinada, subalterna, inferiorizada, infantilizada, incivilizada. E estes aspectos negativos só poderiam ser contornados com a interferência determinante das “sociedades superiores”, uma vez que o discurso legitima o conquistador e quem domina, e silencia e repreende a capacidade do colonizado e do dominado.

Nesse momento, o efeito da construção do “outro” deixa de ser para combatê-lo e detê-lo, mas sim para dominá-lo e influenciá-lo, a fim de categorizar e controlar determinadas representações da realidade. É nesta segunda opção que se encaixa a África na visão de Hollywood - no discurso colonial (DOKOTUM, 2020).

3.2 Complexo do Branco Salvador

Na primeira parte deste trabalho sugerimos o termo Branco Salvador como basilar para esta pesquisa e escolhemos utilizá-lo em português. Conforme Thiessen (2020), ainda que a utilização do termo venha de longa data, foi a partir do ano de 2010 que o espaço e o desenvolvimento acadêmico foi conquistado, permitindo empregá-lo com múltiplos significados, manifestados em contextos diferentes.

Em suma, o termo contesta a assistência que os não-brancos recebem dos brancos. Este “salvadorismo branco” apoia-se sobre os privilégios brancos, supostamente conquistados por méritos, que sentem uma obrigação moral em “ajudar” os “desfavorecidos” (raciais, sociais, políticos, geográficos). Ou seja, se uma pessoa branca tiver alguma superioridade em relação a uma pessoa não branca, pode sentir-se como se essa pessoa oprimida não branca precisasse ser salva por ela. O complexo obriga o branco a acreditar que deve salvar os outros do seu sofrimento, especificamente devido à sua própria superioridade. Este privilégio, frequentemente racializado, manifesta-se como uma desigualdade entre quem ajuda e quem é ajudado (THIESSEN, 2020).

Desta maneira, a ação do Branco Salvador cria uma verdadeira dinâmica de poder e materializa um pensamento ocidental. O termo deve ser entendido como um fenômeno ético. Um termo que carrega certos significados, conotações e utilizações baseadas no contexto e circunstâncias do seu enunciado. (THIESSEN, 2020). À vista disso, observamos como Hollywood personifica a identidade do Branco Salvador, encarna-o como única solução para

questões internas nos países africanos e constrói narrativas sobre o salvador assistente e não sobre o destinatário, ainda que o filme seja ambientado na África. O protagonismo é de *quem* vem de “fora” e não de *quem* é de “dentro”.

3.3 A África Hollywoodiana - a identidade do Branco Salvador

Ao longo da análise de cada filme, observamos como as identidades são construídas a partir da ligação de cada identidade - ou seja, como as dicotomias ou binômios salvador/vítima, democracia/tirania, civilização/bárbaros, compaixão/crueldade, liberdade/opressão, vão sendo criados com base num processo de ligação entre essas identidades. Destaca-se a disposição dos termos nas dicotomias, aonde o termo que vem primeiro é tido como assunto privilegiado, seguido do termo secundário, que não seria completo sem o primeiro (HANSEN, 2006).

Em seguida, como as narrativas e cenas sobre essas dicotomias focam um processo de diferenciação dessas identidades e posteriormente, as relações de poder são observadas. Buscamos neste processo investigar e demonstrar como o roteiro e as cenas buscam a estabilização dessas dicotomias. Finalmente, depois de observar essas relações, procederá o processo de desconstrução, a partir dos pontos de instabilidade dessas dicotomias. Levantaremos aspectos dos cinco binômios escolhidos no nosso modelo de pesquisa em todos os filmes, mas iremos elaborar ao fim de cada análise uma tabela que associa diretamente o filme à um binômio, da seguinte forma: Lágrimas de Sol será associado a salvador/vítima; Madagascar será associado à civilização/barbárie; O Jardineiro Fiel à liberdade/opressão; Diamante de Sangue à democracia/tirania; finalizando como a associação de Adu à compaixão/crueldade

Válido ressaltar que, o foco da Análise de Discurso é a linguagem escrita e verbal, mas, em princípio, a linguagem não precisa ser verbal. Conforme é argumentado por Hansen (2006):

“(...) Para os indivíduos, a linguagem não verbal pode ser sinais ou linguagem corporal, enquanto para coletivos, como estados, “linguagem corporal” pode ser o movimento de tropas ou a realização de exercícios militares. Também se pode “ler” objetos materiais, por exemplo memoriais de guerra, como textos que articulam uma construção particular da identidade nacional e a guerra em questão” (HANSEN 2006 apud Edkins 2003).

Com isso em mente, consideramos o discurso para além das frases do roteiro, mas toda a articulação discursiva que o aparato cinematográfico pode nos proporcionar.

3.3.1 Lágrimas de Sol - Salvador/Vítima

Financiado pelos estúdios *Sony Pictures Movies & Shows* e dirigido por Antoine Fuqua, Lágrimas do Sol (2003) é um filme de guerra, drama e ação com a presença de Bruce Willis no

papel Tenente A.K.Waters, com arrecadação de 86 milhões de dólares na bilheteria mundial. No filme, a equipe do veterano da marinha é enviada à Nigéria pelo governo dos Estados Unidos. A missão, inicialmente, é o resgate da médica estadunidense, interpretada por Monica Bellucci, que estava realizando trabalho humanitário em uma área de risco. Ao chegar ao local, a missão dos soldados estadunidenses deixa de ser sobre uma pessoa e passa a ser sobre a salvação do máximo de africanos vulneráveis possível, após a recusa da médica em partir sem os nativos sob seu cuidado.

Como de praxe, conforme veremos no decorrer deste capítulo, as primeiras cenas do filme são o nascer do sol iluminando a selva ao som do rugido de animais selvagens, seguido da representação da guerra civil vivenciada entre população, governo e rebeldes. O filme em questão, tem a Nigéria como palco de sua narrativa, ou melhor, a instabilidade política do país pós golpe, seguida por uma extrema violência. O enredo apresenta-se como “baseado em história real” ao reconstruir a guerra de Biafra e as tensões regionais sob a lente hollywoodiana.

O retrato da sociedade nigeriana, construído pelas faces dos binômios democracia/tiranía; liberdade/opressão, é ilustrado à audiência logo nos primeiros minutos, da seguinte maneira:

“A tensão vinha aumentando na Nigéria e ficou insustentável ontem, quando o general Mustafa Yakubu orquestrou um golpe violento contra o governo democrático do Presidente Samuel Azuka”.

“(…) O general Yakubu controla a maior parte do país e parece ter pulso firme”.

“(…) A ONU não se pronunciou sobre o golpe, mas as tropas dos EUA já estão desocupando a embaixada”.

“(…) Os americanos estão saindo de toda a Nigéria. Este país pacífico foi abalado por conflitos étnicos e batalha curtas mas cruéis, na busca pelo controle do fornecimento de petróleo. O país não estava pronto.

cenas entre os minutos 00:45 e 03:15 - Lágrimas do Sol (2003).

Sobre a Nigéria em si, o roteiro a localiza como:

“Em algum ponto da costa africana”

cena entre os minutos 02:27 e 02:30 - Lágrimas do Sol (2003)

Realizamos um compilado de falas atadas à condição nigeriana dependente da ajuda dos estadunidenses, compondo, assim, a dicotomia salvador/vítima. Em cena, os nativos precisam ser guiados e ajudados pelo excepcionalismo estadunidense para andar, ser guiados pela selva, alimentar-se. As crianças precisam ser silenciadas pela médica estadunidense e não pela mãe africana.

Soldado estadunidense diz à nigeriana, após salvá-la de uma rebelde que a violentava sexualmente: “(...) eu vim para te ajudar, estou aqui só para te ajudar!”
Tenente diz à médica: “Como veio parar na África?”
Médica: “Vim com meu marido, ele queria ajudar. Fomos para Serra Leoa, tinha poucos médicos lá”.
Tenente: “como seu marido morreu?”.
Médica: “Nós estávamos no hospital, os rebeldes chegaram. Meu marido tentou impedi-los para me proteger, mas não conseguiu.”
Médica na fronteira de Camarões rodeada de refugiados: “Preciso ajudar essas pessoas. Eu sou americana. Abra!”

cenas entre os minutos 04:40 e 01:44:22 - Lágrimas do Sol (2003)

Médica diz ao Tenente, sobre retornar para salvar os refugiados: “(...) você fez uma coisa boa hoje”.
Tenente: “eu não sei se foi uma coisa boa ou não. Faz tempo que não faço uma coisa boa, uma coisa certa”.
Durante um pedido de ajuda do Tenente para a base área do Comandante: “(...) tenho que deixar essas pessoas em segurança.”
Comandante: “(...) essa não é sua missão”.
Tenente diz à equipe: “querem que os refugiados sejam abandonados. Não vou fazer isso, não posso. Ignorei minha própria regra, comecei a me importar”.
soldado 1: “vamos deixá-los em segurança”.
soldado 2: “não posso deixá-los aqui, senhor”.
soldado 3: “não consigo mais olhar para eles como se fossem cargas, vou tirá-los daqui ou vou morrer tentando”.
O único soldado negro da equipe diz ao Tenente: “esses africanos são meu povo também, por todos os anos de opressão contra nós, você está fazendo a coisa certa”.

cena entre os minutos 01:10:40 à 01:27:06 - Lágrimas do Sol (2003)

Lançamos luz à identidade da civilização/barbárie representada no filme, bem como a compaixão/crueldade refletida pelos soldados estadunidenses perante à crueldade do inimigo. Para além desses discursos, chamamos atenção para os seguintes aspectos: o posicionamento do armamento dos soldados estadunidenses nunca está em primeiro plano, ao contrário da exibição da capacidade militar dos rebeldes africanos, sempre em evidência. Ao longo do caminho, os soldados interrompem o genocídio em andamento de uma tribo em extinção. Os homens de Yakubu são tidos como rebeldes e não como militares da Nigéria.

Capitão dos soldados estadunidenses: “(...) nossa presença será considerada invasiva. Defendam-se se forem atacados. Fora isso, não se envolvam”.
Tenente diz à médica: “(...) é para ter medo mesmo. Sabe o que vai acontecer se os rebeldes vierem aqui? (...) vão matar todo mundo que eles virem pela frente, inclusive médicas brancas”.
Médica diz ao tenente: “(...) essas 70 pessoas são responsabilidade minha e eu não vou partir sem a minha gente”.
Médica diz ao tenente, após encontrar um dos rebeldes: “(...) obrigada por me salvar”.

Tenente diz à médica, após matar este rebelde: “(...) é o meu trabalho, cumprir a missão”.
Soldado, após encontrar uma africana à beira da morte, com seios cortados por um rebelde: “como eles podem fazer isso?”

Refugiada africana: “é o que eles fazem. Cortam os seios de mães que amamentam para que não alimentem seus filhos. É isso que eles fazem!”

cenas entre os minutos 02:27 e - Lágrimas do Sol (2003)

Identificamos o discurso religioso existente no filme e a relação entre Deus e a África, seguida da frase que remete ao abandono desta figura religiosa no território, frase observada na maioria dos filmes analisados neste trabalho:

Padre diz ao Tenente: “(...) vão com Deus!”

Tenente diz ao padre: “Deus já abandonou a África!”

Africana diz ao Tenente, após o retorno da equipe para ajudá-los: “(...) Deus o abençõe”.

Refugiada diz ao Tenente: “eu nunca vou esquecer você... Deus, Deus nunca vai esquecer você, Tenente. Obrigada”.

cena entre os minutos 18:04 e 01:48:02 - Lágrimas do Sol (2003)

Segundo Hansen (2006) os processos de vinculação e diferenciação oferecem conceitos teóricos e recursos metodológicos para a realização de análises empíricas que proporcionam uma análise estruturada e sistemática de como os discursos procuram construir a estabilidade onde se tornam instáveis. O significado de cada signo é estabelecido através da vinculação e da diferenciação, há sempre uma lacuna entre eles: estão ligados entre si, mas nunca totalmente iguais. Sobre a instabilidade, Hansen (2006) explica que pode ser explicitamente articulada caso o “outro” seja construído como radicalmente diferente, mas também como parte do *Self*.

Com isso em mente, somada à visão de Campbell (1992) ao analisar a objetividade dos riscos e a subjetividade da ameaça, a construção identitária negativa do “outro” é assimilada profundamente quando o discurso se torna elo de convencimento entre significados, enunciador e público, sobretudo, quando se observa a exigência do risco, da ameaça e do perigo dentro do discurso para a construção da identidade do “eu”/“herói”. Estas percepções materializam-se explicitamente durante a narrativa de Lágrimas de Sol. Se para Campbell (1992) o perigo é um efeito de interpretação e nem todo risco é interpretado como perigoso, é preciso observar a importância da articulação do perigo na narrativa, para compreender como tal narrativa privilegia um “eu” como ator central para gerar segurança e sensação de pertencimento do “outro”. Desta maneira, o processo de construção identitária do Branco Salvador em Lágrimas do Sol é arquitetado em contraponto à África e aos africanos pela diferenciação da seguinte maneira:

Quadro 2 - Aspectos identitários da dicotomia Salvador/Vítima observados em Lágrimas de Sol (2003)

SALVADOR	VÍTIMA
Estadunidenses Soldados, humanitários Orientador, ativo Astutos, treinados, diplomáticos Saudáveis, solidários Humanizados, benevolentes Forte, destemida, corajosa	Africanos Tiranos, guerrilheiros e rebeldes Desorientado, passivo Incapacitado, golpista Doente, debilitado Desumano, impiedoso Fraca, medrosa, agradecida

Fonte: elaboração própria.

A construção de significado de democracia/tiranía e liberdade/opressão, expõem a pacificidade vivida no sistema democrática e traz à tona a violência e tirania vinda do “ditador” que comete “atrocidades” contra o “povo oprimido da Nigéria”. O discurso apresenta o regime ditatorial de Yakubu como “um grave perigo” para uma nação que não estava preparada para vivenciar os efeitos do golpe. Que apesar da não interferência da ONU no local, as forças dos EUA demonstravam “preocupação” e planejamento em “proteger” cidadãos estadunidenses que prestavam serviços médicos às “vítimas”, “refugiadas” nigerianas (esses pacientes são apresentados com várias formas de mutilação, sem braço, sem perna, criança, homem, mulher amamentando). Realçamos o reducionismo da Nigéria e a generalização da África como uma entidade homogênea apresentada, desconsiderando o enorme tamanho do continente.

A representação dos soldados - brancos salvadores - homens estadunidenses carrega condutas heroicas em prol da defesa da moral e da ética ao longo da narrativa, colocando suas próprias vidas em risco para “defender a segurança” dos refugiados que estavam sob cuidados médicos em uma aldeia no meio da selva, que apesar de não aparentar nenhum traço urbano ou civilizatório, havia uma igreja católica que, conforme o padre (também estadunidense), trazia esperança para àquelas pessoas - que a médica fez questão de ressaltar que era o “povo”, “responsabilidade” dela. Observar quantas vezes a palavra “ajudar” apareceu durante o roteiro, nos possibilita notar a justificativa da presença e ação estadunidense em território que não o pertence, além de glorificar os soldados às custas do outro.

Sobre a igreja na aldeia, lançamos luz à Deus na África. Lágrimas de Sol não será o único filme dessa seleção que iremos observar a presença religiosa no local, ou melhor, a falta da presença da entidade. Os discursos remetem a um abandono (até mesmo do “criador”) no local. O continente é tão abandonado e sem esperança, que até mesmo Deus os abandonou. E se não fosse pelas ações brancas, o local não teria salvação deles mesmo. Ao mesmo tempo que

glorificam a salvação e a bênção pela presença messiânica dos soldados e humanitários, revelando, veladamente, a incapacidade africana de moldar seu próprio destino.

Os nigerianos são divididos em duas entidades: maus ou vítimas. Não há presença de falas que não estejam ligadas à agradecimento pela ajuda recebida, súplicas, explicação do motivo da barbárie encontrada ao longo do caminho e fúria. Não há africanos fortes ou bons no filme. A ameaça é articulada durante toda a narrativa pela presença dos homens rebeldes - os vilões - e suas ações, sempre exibida com o máximo de crueldade possível, seja no estupro de uma mulher grávida ou no assassinato de figuras religiosas. No roteiro não há espaço para justificativa ou a motivação por trás de tais atitudes, é como se a selvageria, a violência e barbárie desses homens fossem uma forma de vida, com uma única maneira de ser combatido: pelo heroico homem branco. Não apenas pelo Branco Salvador, mas especificamente, pelo branco salvador estadunidense. A articulação discursiva liga a identidade desses personagens como violentos, irracionais, subdesenvolvidos, bárbaros, atrasados, tribais, primitivos e selvagens, diferenciando-os dos soldados estadunidenses que se apresentam como racionais, desenvolvidos, civilizados, organizados, ordeiros e maduros. Um soldado estadunidense não mata, antes que este alvo tenha feito alguma atrocidade.

Voltando à construção identitária do Branco Salvador, chamamos atenção para o processo de redenção que o branco faz. Lágrimas de Sol não é o único filme da lista de selecionados que traz esse elemento para a tela de cinema, como veremos em breve. O tenente que inicialmente não apresentava resquícios de preocupação para com aquela comunidade, de cena em cena, passa a apresentar sua compaixão diante de tanta “crueldade sofrida pelos refugiados”; a humanização da equipe de soldados também é notada no decorrer do filme por falas, pela atuação dos atores, e técnicas cinematográficas que maximizam a sensibilidade da equipe (música, fotografia, edição) ou por cenas, por exemplo, de divisão de comida.

O filme afirma-se como baseado na realidade, como uma descrição dos acontecimentos na guerra de 1966, conhecida tanto por Guerra Civil de Biafra como Guerra Civil Nigeriana. Com a estratégia de associar a narrativa à realidade, é presumida a veracidade dos relatos, ao mesmo tempo em que é ocultado que tal enredo é uma representação tendenciosa com base na percepção e nos interesses de quem o produziu e seus propósitos. O filme opta por contar a história da carnificina e a calamidade sem o contexto abrangente da história nigeriana, a complexidade geográfica, cultural, demográfica e política do país. Logo, o processo de reconstituição ficcional é negado e o filme, como uma única visão, ganha autoridade moral sobre os acontecimentos. Assim, é denunciado explicitamente para o espectador *quem* são os

amigos, *quem* são os inimigos, *quem* é o salvador e *quem* é a vítima. E caso a audiência não chegue a essas conclusões, os produtores arrematam nos créditos ao fim do filme com a seguinte citação:

“Para que o mal triunfe, basta que os bons não façam nada” - Edmund Burke.

cena entre o minuto 01:52:00 - Lágrimas do Sol (2003)

3.3.2 Franquia Madagascar - Civilização/Barbárie

As animações de **Madagascar 1, 2, 3 (2005, 2008, 2012)** foram produzidas pelos estúdios *DreamWorks Animation* e *Pacific Date Imagens*, dirigido por Eric Darnell e Tom McGrath, dublado por Ben Stiller e Chris Rock. O primeiro filme foi lançado em 2005 e o sucesso nas bilheterias rendeu uma franquia e spin-off. Os filmes contam a história do Leão Alex e seus companheiros Zebra, Hipopótamo e a Girafa, principais atrações do Central Park em Nova York (NY).

Esta análise será estruturada diferente da anterior (Lágrimas de Sol). Seguiremos o modelo de Hansen (2006) da seguinte maneira: estes filmes são feitos para entreter o público infantil, destoando dos interesse mercadológicos do filme anterior. A narrativa de Madagascar é sutil, não há guerras; logo, os binômios salvador/vítima, democracia/tiranía, civilização/bárbaros, liberdade/opressão, compaixão/crueldade são construídas nas entrelinhas. Para responder, através desta franquia, quem irá salvar a África e construir a tabela dos aspectos identitários da dicotomia civilização/bárbaros, observamos a distinção e a oposição entre a representação do local em relação à Nova York e à Europa. Bem como, a motivação por trás dos animais provenientes da África, preferirem retornar aos cativeiros do zoológico em NY à permanecer no seu local de origem.

Na primeira cena de Madagascar 1 (2005), a zebra se balança no cipó em meio à selva indomada, com o sol alaranjado iluminando os animais selvagens que supostamente habitam na savana africana, ao som de músicas étnicas. É a perspectiva do que seria viver na natureza. O filme corta a cena para um lugar urbano e revela que aquela visão da natureza era um sonho da Zebra. Então, é apresentado para o público a rotina de um grupo de animais oriundos da savana africana naturalizados na vida urbana e tecnológica de NY. No começo, os personagens fazem shows para o público do zoológico e no período de folga recebem tratamento de saúde, de beleza, de spa, comida industrializada. Assim, eles não precisam se preocupar em caçar,

virar a caça ou agir como um animal, logo, a necessidade deles é apenas cumprir com o entretenimento dos humanos que passam pelo Central Park.

Ao receber os tratamentos em Nova York, os animais reagem: “(...) isso é que é vida!”
Zebra à multidão que o assiste: “não esqueçam de deixar a gorjeta!”
Leão à multidão que o assiste: “visitem meu site, com câmera 24h”
Girafa ao perceber que não está mais em Nova York: “não podem me transferir, eu tenho uma consulta com o dr. e ele precisa me passar algumas receitas, outro zoológico não pode pagar meu plano de saúde, eu não vou para um hospital público!”
Zebra após receber ajuda dos golfinhos: “estou sem nenhum trocado agora, pago vocês depois”

cena entre os minutos 09:08 e 33:18- Madagascar 1 (2005)

Cansados da vida em cativeiro, um grupo de pinguins, também atração no zoológico, planeja a fuga de Nova York para a Antártica.

Pinguins: “Que continente é esse?”
Zebra: “Manhattan”.
Pinguins: “Sujou, ainda estamos em Nova York”.
Zebra: “O que vocês estão fazendo?”
Pinguins: “Cavando até a Antártica. Já viu algum pinguim correndo solto em Nova York? É claro que não, isso não é natural. Nosso lugar não é aqui, isso é uma conspiração totalmente pancada. Estamos indo para um espaço aberto da Antártica, para a natureza. Isso é que é vida!”
Zebra: natureza? Dar para ir pra lá? Parece o máximo! Onde é que fica? Me diz onde fica.

cena entre os minutos 07:11 e 08:12- Madagascar 1 (2005)

Influenciado pelos planos dos pinguins, a Zebra decide seguir seu sonho de conhecer a natureza, lugar que lhe daria liberdade de correr e pular pela grama. Tal desejo atinge a concretude após acidentalmente ocorrer a transferência deles para Madagascar. Durante o processo, todos os amigos da Zebra discordam da sua vontade de ir para a natureza, uma vez que o zoológico é um lugar bom e seguro, onde são tratados da melhor forma possível e a rotina na cidade os deixa satisfeitos.

Ao celebrar seu aniversário, a Zebra assopra as velas fazendo o seguinte pedido: “(...) meu pedido é retornar para a natureza!”
 Todos os animais em volta ficam em choque com tal pedido e quase não acreditam no que estão ouvindo.
Zebra: “quero ir para a natureza”.
Leão: “natureza? você tá maluco? Essa é a pior ideia que eu já ouvi”.
Girafa: “é anti higiênico”.
Zebra: “imagina poder voltar para a selva, de volta às raízes, ar fresco, espaço aberto”.
Leão mostra a carne que está comendo e diz: “(...) isso aqui não tem na natureza, é altamente refinada, que você não encontra na natureza”.
Leão: “que dia! não dá para ficar melhor do que isso, sabia? Uh! acabou de ficar, tem até estrela no céu, na natureza não dá para ver uma estrela assim.”

Zebra: “é um helicóptero”

cena entre os minutos 10:37 e 13:28 - Madagascar 1 (2005)

Os animais são enviados à África dentro de caixas no navio. Ao ler que na identificação destas caixas, o destino era *Kenya Wildlife Preserve Africa* (reserva ambiental no Quênia), o pinguins avisam:

“Ôpa, para a África não vai rolar”.

cena entre os minutos 27:05 e 27:49 - Madagascar 1 (2005)

Então, os pinguins tomam conta do navio para mudar o destino e chegarem à Antártica. Com isso, as caixas onde a turma de Alex estava presa caem no mar e chegam a Madagascar (a ilha não foi nomeada dentro da narrativa, tal localização foi retirada do próprio nome do filme). Quando chegam ao novo lugar, certas “normas”, ou melhor, a falta delas, causam uma série de dificuldades na vida do leão e de seus amigos. Eles, principalmente Alex, não se adaptam ao ambiente e às diferenças entre seus hábitos e o dos nativos, e decidem voltar para NY.

Girafa ao andar pela floresta: “poderia ter uma calçada”.

Zebra sobre Madagascar: “olha em volta não tem cercas, não tem horários, esse lugar é show de bola”.

Leão: “é exatamente a paisagem que a gente vivia vendo no mural, mas real”.

Animais de Madagascar: “se tivessem muitos homens aqui não iria se chamar natureza”.

Girafa ao observar o comportamento dos primeiros animais com que tem contato ao chegar a Madagascar: “já contei pelo menos 27 violações à saúde pública”.

Hipopótamo: “vamos ajudar o Alex, somos de Nova York, não somos? Somos durões, temos garra, somos adaptáveis e não vamos ficar parados”.

Leão: “eu era a estrela da maior cidade da terra, amado pelo meu povo”.

Zebra: “seu povo amava você, porque eles não te conhecem de verdade”.

Zebra para o Leão: “revele seu lado interior”.

A Zebra diz ao leão que faça o show e o anuncia: “senhora e senhores, primatas de todas as cidades, a natureza, orgulhosamente, apresenta, o rei”.

Zebra para Leão: “Alex, o barco voltou, nós podemos voltar para a civilização e tudo pode voltar ao que era antes”.

Pinguins ao chegar a Madagascar: “ambiente hostil, vamos precisar conquistar a mente e o coração dos nativos, vamos precisar de equipamentos pois vamos enfrentar perigo extremo. É capaz de alguém não sobreviver”.

Leão para os animais que tentavam atacar a Zebra, o Hipopótamo e a Girafa: “fujam de mim selvagens, além da pobreza”.

cena entre os minutos 35:59 e 01:15:30 - Madagascar 1 (2005)

Chamamos a atenção para a aparição da figura da estátua da liberdade na África vista nas três animações. No primeiro filme ela é representada na cena em que Alex constrói a estátua com madeiras e fala:

Leão: “um barco irá nos ver, nos salvará desse terrível pesadelo, é a chama da liberdade”.

cena entre os minutos 47:53 - 48:44 - Madagascar 1 (2005)

O filme apresenta a ilha perigosa para os animais que foram transferidos, para os nativos e para humanos, um contraste da multidão que vivem tranquilamente pelas ruas de Nova York

Leão: “cadê os homens?”

Lêmures: “não temos homens vivos aqui, apenas mortos. Se tivesse muitos homens aqui não iria se chamar natureza”.

cena entre os minutos 50:09 e 51:19 - Madagascar 1 (2005)

Os animais que sempre viveram em Madagascar são apresentados como exóticos, festivos, desesperados com possíveis ataques e veem nos animais que chegaram de NY, a chance para defendê-los contra as ameaças da floresta, uma vez que a estrutura do local se encontra nas relações ameaçadoras entre predador e presa, como podemos ver nas dinâmicas entre lêmures e fossa, planta carnívora e mosquitos, pato e jacaré. Desta forma, o ambiente na natureza é apresentado por características negativas e é apresentado de onde virá a salvação daqueles animais:

“O Lêmure Rei de Madagascar”: (...) meu plano genial é esse: vamos fazer os gigantes de Nova York nossos amigos e eles ficaram por perto, então com eles protegendo a gente estaremos seguros e não teremos mais que nos preocupar com as terríveis forças”.

Na despedida da tentativa de fuga, o Leão explana sobre como a passagem deles, os animais de Nova York foram bem-sucedida, uma vez que até o toalete os animais de Madagascar passaram a usar.

Os animais de Madagascar respondem: “antes de vocês voltarem para Nova York, queria agradecer a vocês por trazerem paz ao nosso lar”.

Hipopótamo na primeira tentativa de fuga: “vou sentir saudade”.

Leão: “Foi incrível, e vai ficar mais divertido quando estiver longe daqui”.

cena entre os minutos 39:28 e 01:17:58 - Madagascar 1 (2005)

O plano não deu certo e os animais não conseguem chegar a NY. É com esse enredo que "Madagascar 2: a Grande Escapada" retorna. A frustração dos animais em não conseguir retornar para o zoológico segue a base do roteiro, uma vez que eles não conseguem se readaptar à natureza e almejam a civilização. As primeiras cenas seguem como no primeiro filme, uma densa selva iluminada pelo sol alaranjado, com animais selvagens que compõem o cenário. Contudo, se em Madagascar 1 não há presença humana na África, neste a presença é representada pelas figuras dos caçadores e dos turistas novaiorquinos. A continuação narra como o Leão chegou à Nova York, após a ação violenta dos caçadores. Mas os jornais novaiorquinos publicam que o filhote de leão foi “resgatado” e não caçado.

Os animais tentam fugir de Madagascar, mas acabam aterrissando em outro local da África (em nenhum momento é informado em qual país). Neste novo lugar, o Leão encontra novos animais nativos. Seu primeiro contato é feito através de mímicas, prevendo a incapacidade de comunicação daqueles animais. Neste novo enredo, os animais deixam NY em segundo plano. A interação com os novos animais é diferente do que ocorre em Madagascar 1. Os animais não são exóticos e a família dos personagens principais ganham ênfase.

Por outro lado, os pinguins seguem articulando a viagem, explorando os macacos e assaltando os turistas vindo de NY. O guia turístico desse grupo, aparentemente africano, após o golpe dos pinguins, não sabe como lidar com a natureza e garantir a própria sobrevivência. Sendo necessário que uma senhora estadunidense assumisse o controle da situação que os deixava sem fogo, comida e água:

Um dos turistas fazendo filmagens, afirma: “nenhum sinal de civilização”.
senhorinha nova yorkina: “podem deixar a natureza vencer vocês ou podem vencer a natureza. Somos novaiorquinos, certo? Sobrevivemos à selva de concreto”! Se precisamos de comida, caçamos um belo cachorro-quente; se precisamos de abrigo construímos prédios, arranhas céus; se precisamos de água, construímos uma represa”.
um dos turistas: “somos de Nova York, nós podemos tudo”.
senhorinha: “se vencemos lá, podemos vencer em qualquer lugar” (enquanto sua sombra forma a estátua da liberdade na árvore).

cena entre os minutos 33:55 e 35:07 - Madagascar 2 (2008)

Ainda sobre o idioma falado neste local africano, a ideia de que a África não apresenta nenhuma diversidade cultural é sintetizada nesta fala:

Hipopótamo pergunta à zebra: “desde quando você fala africano?”

cena entre os minutos 42:00 - Madagascar 2 (2008)

Por fim, o terceiro filme da franquia chama-se "Madagascar 3: os Procurados", produzido pelos mesmos estúdios que os filmes anteriores, mas distribuído pela *Paramount Pictures*. A luta pelo retorno a Nova York segue, mas dessa vez os animais chegam à Europa. Diferente dos dois primeiros filmes, o terceiro filme da franquia apresenta a localização da África em palavras (mas não o país), contudo segue a cartilha dos outros, apresentando o local com a vida selvagem dos animais silvestres, iluminados pelo sol alaranjado.

Após diversas tentativas, os animais decidem ir ao encontro dos pinguins, que estão em Monte Carlo, para finalmente voltar para casa. Desta vez, quem está completando aniversário é o Leão. Então, os amigos preparam uma celebração e erguem prédios de areia remetendo aos arranha céus de Nova York. Desta vez, a estátua da liberdade é representada pelo hipopótamo. Após Alex lembrar vários pontos turísticos de Nova York e detalhes como a existência de 9

farmácias da mesma empresa em uma mesma rua, o filme apresenta cenas das lembranças dele na cidade. Se o pedido da Zebra ao apagar as velas no primeiro filme foi conhecer a natureza, Alex fez o seguinte pedido:

Hipopótamo: “Alex, qual foi seu pedido?”

Leão: “Que a gente volte para casa”.

cena entre os minutos 04:10 e 04:15 - Madagascar 3 (2012)

Eles vão ao encontro dos pinguins que estão nos cassinos de Monte Carlo, usufruindo das vendas dos diamantes e de ouro que levaram da África. Então, surge outro cenário na franquia: a Europa. Representada pela modernidade, prédios luxuosos, com barcos e iates, civilização, governada por homens; discrepante dos cenários africanos, um lugar desordenado sem grandes metrópoles. Além da paisagem, chamamos atenção para o seguinte ponto: os pinguins tinham uma equipe de trabalho à disposição deles, os trabalhadores eram macacos. Durante o serviço deles na África, eles trabalhavam sem direitos trabalhistas, mas ao chegar na Europa, ocorrem mudanças nessas dinâmicas.

Pinguins: “os macacos vão trabalhar para arrumar o avião, sem pausa e sem segurança”.

Macaco: “as leis trabalhistas na França são diferentes, mais brandas. Aqui só precisa trabalhar duas vezes por semana”.

Pinguins: “já vi onde os canadenses se inspiraram”.

cena entre os minutos 20:45 e 21:13 - Madagascar 3 (2012)

É significativo observar que o público-alvo dessas animações são crianças e adolescentes (pessoas em fase de desenvolvimento). Da mesma forma, é valioso considerar as cifras acumuladas em bilheterias (terceiro filme foi um dos filmes mais assistidos em 2012). A África Hollywoodiana na franquia Madagascar é predominantemente selvagem, insegura e caótica; não governada, administrada e assegurada por homens. A repetição e a insistência desses elementos ao longo dos três filmes, faz com que o público não confronte a veracidade com verossimilhança.

Em suma, o roteiro dos três filmes apoia-se sobre um grupo de animais africanos criados em Nova York, dependentes dos costumes e da civilização ocidentais, que se recusam a viver nas savanas africanas. As cenas que compõem as imagens iniciais apresentam as boas condições que estes animais - o Leão, a Zebra, o Hipopótamo e a Girafa - recebem por viver no mundo civilizado. Logo percebemos o motivo da dificuldade em adaptar-se ao local de origem, sutilmente, construído por aspectos negativos e distantes das normas civilizatórias ocidentais. Especificar a floresta à África e o urbano à Nova York torna-se desnecessário. O público

reconhece "instintivamente" os elementos que compõem as imagens. O conjunto de sons, fotografia, falas torna a selva sinônimo da África; Nova York e Europa são sinônimo da civilização. O contraste entre os lugares é ostensivo. Não há cidades na África, apenas nos outros lugares. A África é um paraíso perdido, um lugar perigoso e selvagem, sem relações sociais, jurídicas e políticas. Estes pontos só existem na sociedade estadunidense e europeia.

O continente africano é apresentado tão inviável de permanência, que a narrativa de retorno à Nova York sustenta o roteiro dos três filmes. A vida na África é vivida sob ameaças, tornando o desejo de chegar aos Estados Unidos não apenas dos personagens principais, mas também dos coadjuvantes; a recusa em permanecer no continente é um ponto comum em filmes que retratam a África. Eis que o salvador/vítima surge ao apresentar os Estados Unidos como salvação, onde os animais não precisam utilizar seus instintos (selvagens) de sobrevivência, uma vez que, não há ameaças lá. Ressalvamos a atuação dos animais que vieram de NY para a África: eles ensinaram os animais da África a terem higiene bucal e trouxeram paz.

Não há resquícios civilizatórios em território africanos. Não há presença de moradores humanos na África, logo não existem governantes, policiais, médicos, dentre outras funções. Então, os animais que vêm de NY assumem tais posições, uma vez que é melhor ter uma girafa curandeira do que ninguém neste papel, já que os nativos não possuem recursos intelectuais para a função. A participação dos animais que vieram dos Estados Unidos nos processos dos animais que vivem na África, perpetua a visão de que a salvação e a construção da civilização precisam vir sempre do Ocidente e legitima a presença do Ocidente no continente para colocar ordem no local. A identidade dos africanos é ressaltada pela sua incapacidade de se autogovernarem, auto protegerem e progredirem. São apresentados como subalternos ao Ocidente.

Sobre os aspectos democracia/tiranía e liberdade/opressão, percebemos que na África de Madagascar os animais autoproclamam seu reinado perante habitantes que estão dispersos com danças. Ambos representados pela incapacidade, movidos pela corrupção, ganância e suborno. Outro ponto importante, é a ausência dos direitos trabalhistas no território, onde os macacos trabalham em regulamento escravocrata e na primeira oportunidade fora do local (na Europa) anunciam sua liberdade. Também é significativo observar a presença da estátua da liberdade nos três filmes, seguidas de falas que remetem à capacidade de quem vem de fora. Questionamos a falta de problematização em alguns pontos: os animais que vivem na África só podem permanecer nos territórios demarcados. O uso da palavra "resgate" na chegada do Leão à Nova York. Os macacos levam para a Europa ouro e diamante e a cena é vista como alívio

cômico. Quem leva os animais africanos ao zoológico estadunidense? A justificativa e a resposta a essas questões não são explicadas e aprofundadas em nenhum dos filmes, trazendo um teor de “natural”, quando na realidade é possível justificá-las pelos interesses dos colonizadores e de seu olhar hegemônico.

As diferenças comportamentais entre os animais habitantes de Nova York em oposição aos animais africanos que nunca saíram do seu habitat natural posicionam sempre a inferioridade dos segundos em relação aos primeiros. Em outras palavras, os animais que vivem nas reservas africanas são inferiores aos animais criados no zoológico estadunidense, que são inferiores a tudo que venha do Ocidente (por exemplo, no primeiro filme, a Zebra pede ajuda a um cavalo, que elegantemente lhe responde o que fazer). Os animais africanos são inferiores aos homens - leia-se homens brancos euro-estadunidense. Esta “ordem”, além de carregar consigo o antropocentrismo, gera a identidade da África dependente do “outro” que por compaixão/crueldade e superioridade se encarrega de ajudar e ensinar, já que os hábitos dos africanos são medidas de inferioridade.

À vista de todos os elementos citados, a franquia que acumula aproximadamente 2 bilhões de dólares em bilheteria permeados pelas relações de poder difunde seu ponto de vista sobre a África, Nova York e Europa, tornando-as aceitas e verdadeiras. Então, consagra o alinhamento das características da civilização/barbárie.

Quadro 3 - Aspectos identitários da dicotomia Civilização/Barbárie observados na franquia Madagascar (2005, 2008, 2012).

CIVILIZAÇÃO	BARBÁRIE
Estados Unidos/Europa homens urbano seguro animais com bons comportamentos bom convívio entre homens e animais tecnológica limpo	África animais selva perigoso habitado por seres exóticos sem habitantes humanos primitiva sujo

Fonte: Elaboração própria

3.3.3 O Jardineiro Fiel (2005) - Compaixão/Crueldade

O drama foi produzido pelos estúdios *Universal Pictures*, dirigido por Fernando Meirelles e inspirado no livro de John Le Carré. Estrelado por Ralph Fiennes no papel de um

diplomata e Rachel Weisz (Tessa) como sua esposa assassinada em um crime sem culpados. Então, durante a trama, o viúvo passa a investigar, por conta própria, o que levou sua esposa, ativista política, à morte. Com o avanço das suas pesquisas, ele percebe que Tessa estava em busca de denunciar o sistema farmacêutico que usava africanos como cobaias para teste ilegal de medicamentos para tuberculose. Dentre as maiores premiações do cinema, o filme foi nomeado em 69 indicações e contemplado com 35, em que 4 foram estatuetas do Oscar. A localização das filmagens foi no Quênia e no filme há diálogos em quatro idiomas: inglês, italiano, alemão e suaíli. Sua bilheteria global gira em torno de 82 milhões de dólares.

Nos primeiros minutos o filme apresenta uma palestra sobre política externa do diplomata Justin, em que é apresentado o que seria preciso para um “futuro melhor”, baseado no modelo da sociedade britânica. Mais tarde, ele é inserido em uma conversa com policiais africanos, a corrupção é ressaltada nos órgãos administrativos do Quênia.

Diplomata: “a diplomacia, como demonstramos, é o mapa e o marco da civilização, indicando o caminho mais seguro em nações assoladas pelo perigo”.

Policiais: “ajude-nos a ajudá-lo”.

Diplomata: “pode explicar?”

Policiais: “um chazinho, uma propina”.

Diplomata: “não aprecio muito o chá de Quênia”.

Policiais: “você nos ajuda e nós lhe ajudamos, se nos der algo pequeno, diremos que não lhe encontramos.”

Chefe Interino das Missões do Governo Britânico: “acredita que não tenho o poder de soltá-lo? (...) você foi maltratado?”

Diplomata: “não!”

Cena entre o minuto 05:13 e 54:43

O enredo de Jardineiro Fiel denuncia um esquema multimilionário farmacêutico na África. Contudo, ainda que a intenção seja apresentar o branco com práticas desumanas em território africano, ainda é possível localizar a figura de dois personagens brancos salvadores, os protagonistas do filme. Tessa, envolve-se com as questões domésticas que levam a perceber que há um esquema entre membros do governo britânico e queniano. Estão usando africanos como cobaias para teste de remédios, sem o consentimento dessas pessoas.

Tessa: “eles vão caminhar 40km até Milure, vão levar a noite toda!”

Esposo: “não podemos nos meter na vida delas, Tessa”.

Tessa: “por quê?”

Esposo: “são milhões de pessoas, todas precisam de ajuda. As agências estão aqui para isso”

Tessa: “são três pessoas que nós poderíamos ajudar”.

Esposo: “desculpa Tessa, mas você vem primeiro, preciso te levar para casa.”

Piloto: “não posso levar a criança”.

Justin: “eu não vou sem ela!”

Piloto: “só podemos resgatar assistentes sociais”.

Justin: “não me importo com o que é permitido, quanto quer poder ela? Tenho 800”.

Piloto: “não me envergonhe, não pode me comprar, existem regras por um bom motivo”.

Justin: “é a vida de uma criança! para isso não tem regras”.

Ploto: “há centenas delas lá fora, não posso abrir a exceção por conta de uma”.

Justin: “mas esta é uma que podemos salvar, aqui!”

Piloto: “olhe, aqui é assim”.

Justin: “o que acontecerá com ela?”

Um dos passageiros disse: "se ela tiver sorte, encontrará um campo de refugiados.”

Em seguida, a cena mostra a Bíblia Sagrada.

Cena entre os minutos 31:39 e 01:49:55

Chefe Interino das Missões do Governo Britânico diz a Justin: “Justin, pare de defender a África e nos mostre um pouco de lealdade (...) A fábrica teria ido para a França. 1500 empregos em uma região sofrida, devíamos isso a eles. Precisam de ajuda com os testes de Dypraxa. Tessa queria parar os testes e reformular o remédio. Seriam três anos de atraso e milhões de dólares. Não somos pagos para sermos defensores dos fracos. Não matamos gente que não morreria de qualquer jeito. Olha a taxa de mortalidade, não que estejam contando”.

Justin: “um dia você os defendeu”.

cena entre 01:33:01 e 01:35:04

Não é necessária uma legenda no começo do filme informando onde a história irá passar. A cena mostra um lugar miserável, sujo, sem condições materiais, onde os atores falam sobre AIDS em uma peça de teatro de rua. Boa parte da plateia é feita por mulheres e crianças com aspectos desnutridos e visivelmente vítimas da extrema pobreza. Identificamos de modo quase automático que é na África, mas não se é identificado em qual local da África (mais tarde, é citado com tom de ironia que é no Quênia). A paisagem é constituída por muitos lixo e esgoto nas ruas, estradas empoeiradas, multidões, carros velhos, trabalho infantil. Tudo ao som de músicas com tambores. Quando as cenas cortam para uma sala onde homens e mulheres brancas estão sentadas, bem vestidas, em um local limpo, debatendo sobre civilização, o ambiente é “familiarizado”. Então, a construção da civilização/barbárie, é construída na contraposição entre os dois lugares. A África em *O Jardineiro Fiel* é representada a partir dos interesses europeus.

Sobre liberdade/opressão e democracia/tiranía, apontamos a troca de lugares em uma das cenas. Se um diplomata africano entrasse em uma delegacia inglesa e perguntasse se os policiais achavam que ele não tinha poder para tirar um preso do local, provavelmente a reação não seria como a apresentada no filme, onde os papéis foram invertidos. Outro ponto importante é a burocracia para viajar de um local para outro na Europa, onde sempre são solicitados

documentos de identificação, apontando procedimentos de segurança e ordem. O mesmo não acontece na África, ao contrário, não se apresentam nem fronteiras.

A pretensão do filme é explanar acerca da indústria farmacêutica que faz testes em africanos para retomar os remédios com novas fórmulas químicas. Sem esses testes, o procedimento levaria mais tempo e teria mais gastos. Desta vez, o inimigo vem de fora, mas a salvação está embutida na ativista, esposa do diplomata, Tessa. Thiessen (2020) levanta um aspecto do complexo do branco salvador: por conta da sua “responsabilidade” com o outro, o branco deixa de se colocar em primeiro lugar e todas as ações passam a ser sobre a salvação da vítima. Este é o papel de Tessa, que defende apaixonadamente as questões africanas, opta por realizar seu parto da mesma forma que as quenianas e isso leva à sua morte. Uma informação implícita aqui: a europeia morre porque decidiu fazer o parto da forma como fazem as africanas. É na presença desta personagem que se localiza o salvador/vítima e compaixão/crueldade em *O Jardineiro Fiel*.

Quadro 4 - Aspectos identitários da dicotomia Compaixão/Crueldade observados em *O Jardineiro Fiel* (2005)

COMPAIXÃO	CRUELDADE
Mulher, branca, rica Salvador Redenção civilização	Mulheres, crianças, pobres Vítima Sobrevivência culturas distintas

Fonte: Elaboração própria

3.3.4 *Diamante de Sangue* (2005) - Democracia/Tirania

Financiado pelos estúdios da *Warner Bros Entertainment*, Edward Zwick dirigiu *Diamante de Sangue* (2006), estrelado por Leonardo Dicaprio no papel de um ex-contrabandista, Jennifer Connelly como jornalista e Djimon Hounsou um escravo pescador. A história é ambientada em Serra Leoa, mais precisamente na guerra civil no ano de 1999. A narrativa interliga a história dos 3 personagens: (I) o pescador teve parte de sua família perdida e seu filho sequestrado após ataques de rebeldes na aldeia em que vivia, então o pescador passa a ser escravo e encontra uma pedra de diamante rosa e a esconde na selva. (II) O contrabandista percebe a oportunidade de enriquecer com a pedra e oferece ajuda para reencontrar a família do pescador em troca do diamante. (III) A jornalista, que trabalha para um jornal em Londres,

busca mostrar ao mundo os horrores que envolvem a exploração das riquezas do local. O filme foi nomeado a 5 Oscar, as filmagens foram realizadas em Cape Town, na África do Sul e estima-se que sua bilheteria tenha arrecadado 171 milhões de dólares ao redor do mundo.

A primeira cena, assim como em *Lágrimas de Sol*, apresenta a situação caótica da política doméstica do país africano, neste caso a guerra civil em Serra Leoa no ano de 1999. É informado que milhões morreram e milhões estão refugiados e que eles não conhecem o causador da guerra: os diamantes. O filme corta para a cena em que o pai tenta acordar o filho para que ele chegue à escola sem atraso, enquanto a família dorme amontoada no chão em uma casa sem cômodos situada na vila no meio da floresta. É assim que um dos personagens principais - Solomon, é apresentado para a audiência. Após algumas cenas conhecemos o personagem de Leonardo Dicaprio. Nascido em Zimbábue, Danny contrabandeia diamantes para figuras importantes tanto na África como em Londres. Por fim, o trio de personagens principais é composto por Maddy, uma jornalista estadunidense que trabalha para revistas londrinas e busca respostas sobre como é possível que a Libéria, país vizinho à Serra Leoa, exporte tantos diamantes sem dispor desse recurso.

Os elementos citados nos filmes já analisados neste trabalho seguem marcando presença em *Diamante de Sangue*. O sol alaranjado surge em vários momentos, seguido por cenas das exuberantes paisagens e trilha sonora étnica. O roteiro deste filme nos permite associá-lo à dicotomia democracia/tiranía e compor as outras 4 dicotomias escolhidas no nosso modelo de pesquisa.

A base narrativa é a guerra em Serra Leoa motivada por divergências políticas e exploração ilegal de recursos naturais, os diamantes. Mostramos como o contexto político do local é apresentado e apresentamos falas da repercussão internacional, mais especificamente da Conferência do G8 na Bélgica, acerca dos Diamantes de Antuérpia e as consequências causadas pelo comércio ilegal das pedras. Os discursos abaixo produzem elementos identitários de duas dicotomias: liberdade/opressão e democracia/tiranía.

O filho diz a Solomon o que aprendeu na aula: “A professora disse que este país foi criado como uma utopia (...) ela disse que um dia quando a guerra acabar nosso mundo será um paraíso”.

Líder dos rebeldes que declara para os escravos: "O governo em Freetown e os mestres brancos estupraram sua terra para alimentar a ganância. A FRU libertou vocês. Não há mais escravos e mestres por aqui" (...) “A FRU está lutando pelo seu povo. A FRU está lutando pela Serra Leoa! Se alguém roubar meu diamantes eu corto a garganta dele”.

Líder de um grupo de rebeldes não identificados diz a Dammy: “ Você veio ajudar na nossa luta contra o governo” (...) eu posso te matar e ficar com o que você trouxe”.

Dammy: “eu seria mais um cadáver (...) vou negociar com o governo, pelo menos eles me pagam”.

Líder: “(...) você quer diamantes? pode ficar com eles, e tenho tantos que nem sei o que fazer com eles. Mas, da próxima vez traga uma TV via satélite, quero assistir a SOS Malibu”.

Maddy: (...) este lugar está perto de explodir”.

Repórter estadunidense: “o governo é ruim, os rebeldes são piores, ninguém dá a mínima!”

Maddy: “no momento este é o segundo maior campo de refugiados na África, talvez mereça um minuto na CNN entre esportes e meteorologia (...) o país inteiro não tem moradia”.

Radialista da BBC: “Em Serra Leoa, a FRU foi avistada perto da capital. O ministro do interior diz estar confiante que as tropas do governo irão repelir o ataque, todos os estrangeiros foram aconselhados a deixar o país, há relatórios não confirmados de atrocidades de ambos lados, enquanto a situação se deteriora”.

cena entre os minutos 02:51 e 42:03 - Diamante de Sangue (2005)

Um dos representantes da conferência: “Sempre, na história da África, quando uma substância de valor é encontrada, muitas pessoas morrem de sofrimento. Isto aconteceu com marfim, borracha, ouro e petróleo. E agora com diamantes. Segundo um relatório devastador da Global Witness, os animais são usados para comprar armas e financiar guerras. Nós devemos agir e proibir a importação direta ou indireta de diamantes na zona de conflito. Devo lembrar que os Estados Unidos consomem dois terços da produção mundial de diamantes e não previmos que a demanda irá diminuir. Devemos lembrar que estes diamantes são uma pequena porcentagem da indústria de diamantes, cujo comércio é crucial para a economia de vários países”

“É verdade que os diamantes do conflito contribuem com 15 por cento do mercado, mas em um comércio que vale bilhões de dólares, isso significa centenas de milhões de dólares para comprar armas em zonas de conflito”.

“Estamos aqui reunidos com membros da indústria dos diamantes que apoiam fervorosamente sua proposta. Vamos aplaudir a presença deles”

cena entre os minutos 06:37 e 07:41 - Diamante de Sangue (2005)

Novamente a África é representada como um lugar perigoso tanto para quem é de fora como para os habitantes. A necessidade de fuga, aspecto base em todos os filmes selecionados neste trabalho, ilustra o elemento fundamental para a dicotomia civilização/barbárie e compaixão/crueldade:

Quando o filho vai para a escola a mãe fala: “tome cuidado com a estrada”

A primeira fala de Leonardo Dicaprio (Danny) para o piloto: “não se preocupe, vamos ficar bem. Escute, decole assim que eu fechar a porta e decole, não aterrisse até eu do telefone via satélite”

Piloto: “ Tome cuidado, Danny!”

Danny: “ Não se preocupa, eles (rebeldes) querem muito as armas, não vão fazer besteira”

cena entre os minutos 01:42 e 12:33 - Diamante de Sangue (2005)

Danny diz ao chefe contrabandista: “se eu tivesse um diamante rosa, por que eu estaria neste continente?”

Contrabandista: “esta terra é vermelha, está na nossa pele. Dizem que a cor vem do sangue derramado na luta pela terra. Este é o nosso lugar, você nunca vai deixar a África”. **Dammy:** “isso é o que você acha”.

Líder do FRU para Solomon: “você acha que eu sou o demônio, mas só porque tenho vivido no inferno, eu quero sair daqui!”

Danny: “o diamante é minha passagem para longe desse continente maldito”.

cena entre os minutos 33:25 e 01:47:46 - Diamante de Sangue (2005)

Ainda que tenhamos apontado a construção das dicotomias civilização/barbárie e compaixão/crueldade, em *Diamante de Sangue* é possível percebê-las de outras formas. Um dos filhos de Solomon é recrutado para tornar-se soldado de guerra na FRU. É desta maneira que o filme apresenta à audiência o treinamento a que essas crianças são submetidas. Violência, drogas, forte armamento, desumanização, selvageria transformam crianças, que até então brincavam com pipas, em rebeldes.

Líder FRU para as crianças: “Ninguém nunca lhe tratou com respeito, mas com uma arma na mão, eles terão medo de você. Se eles não respeitarem, derramaremos o sangue deles”. Na cena, a criança vendada assassina um homem, ao tirar a venda percebe o que fez e se desespera.

cena entre os minutos 35:41 e 36:41 - Diamante de Sangue (2005)

“TIA, certo? TIA!”. Essa expressão é dita por 3 personagens coadjuvantes e explicada pelo personagem de Leonardo Dicaprio. TIA é a abreviação de *This is Africa* (Isto é a África), ou seja, um lugar sangrento (como já apontado) de histórias tristes; com pessoas gananciosas violentas, trapaceiras, que não sabem o que busca; mulheres com AIDS, pobres, lugar sujo e miserável. Conforme as seguintes cenas, assim como a transformação das crianças em inimigo apresentado acima, a dicotomia compaixão/crueldade é produzida.

Uma mulher vestida com roupas sujas flerta com Dammy: “homem branco sozinho nas ruas, isso não é certo. Estou salva, não tenho AIDS.

Dammy: “Sei! Já ouvi essa antes”.

Dammy para Maddy: “aqui, matar é um estilo de vida. Sempre foi assim!”

Líder dos rebeldes diz aos sequestrados: “manga longa ou manga curta? Você precisa entender, o governo quer que você vote, certo? Eles dizem que o futuro está em suas mãos. Agora somos o futuro, por isso levaremos sua mão. Sem mãos, sem voto. Pode cortar! Espalhe a notícia, a Frente Revolucionária Unida chegou” aos gritos, os outros soldados clamam “FRU! FRU! FRU!”

Danny tenta subornar o soldado ao ser pego contrabandando: (...) que tal você olhar para o outro lado, pegar alguns diamantes para comprar algo para sua esposa ou para sua amante? Resolvemos o problema.

Dammy diz a Maddy: “Isto é a África! (...) cuidando com as coisas que você fala, nos Estados Unidos são diamantes, mas aqui pode levar a morte (...) aqui, matar é um estilo de vida. Sempre foi assim!”

Maddy: “estou farta de escrever sobre vítimas, mas é tudo o que faço”.

cena entre os minutos 05:12 e 45:35 - Diamante de Sangue (2005)

Assim como em Lágrimas de Sol, a presença no continente africano também é questionada em Diamante de Sangue, da seguinte forma:

Maddy: (...) você perdeu seus pais?

Danny: “é uma maneira delicada de falar, minha mãe foi estuprada e morta, meu pai foi decapitado e colocado no celeiro. Eu tinha 09 anos, triste né? Às vezes eu penso, se Deus vai perdoar o que fazemos uns contra os outros, depois eu olho ao redor e percebo que Deus abandonou esse lugar há muito tempo.

cena entre os minutos 33:49 37:12 - Diamante de Sangue (2005)

O perfil do salvador/vítima é traçado em Diamante de Sangue através da interação entre o personagem de Leonardo Dicaprio, a jornalista estadunidense e Solomon, o pescador que viu a vila ser queimada e está em busca de sua família. Ele foi levado pelos líderes da FRU a um campo de mineração para trabalhar. No local ele encontra uma pedra de diamante com aproximadamente 100 quilates. Danny fica sabendo e oferece “ajuda” para encontrar a mulher e os filhos que escaparam em troca da pedra. Durante o filme, Solomon pergunta constantemente a Dammy o que fazer. Desta forma o branco é colocado como guia para o negro.

Dammy e Maddy:

Dammy: (...) não me diga que está aqui para fazer diferença”

Maddy: (...) e você veio para fazer uma grana?

Dammy: (...) os bons samaritanos só ficam aqui até descobrirem que não conseguem ajudar ninguém. O governo só quer ficar no poder até roubar o suficiente para conseguir exílio em outro lugar. E os rebeldes não sabem se querem assumir o poder, afinal, teriam que governar essa bagunça.

Maddy diz a Dammy: “será possível que você não se importa pelas pessoas que morrem por conta do seus negócios?”

Dammy: “ (...) quero saber uma coisa, tem quanto tempo que está na África?”

Maddy: “três meses”.

Dammy: “você vem para cá com seu computador, comprimidos contra a malária e bactericidas. Acha que vai mudar o que pode acontecer, deixa eu te falar, você também vende diamantes (...) você acha que quem compra as pedras que trago? mulheres americanas sonhadoras que querem usar um diamante grande e casar como aqueles os anúncios das revistas politicamente corretas. Então, não venha me julgar! Ofereço um serviço, o mundo quer o que temos e quer que seja barato.

Maddy: “(...) as pessoas deixariam de comprar anéis se soubesse que custa a mão de alguém”.

Dammy conta a história de Solomon a Maddy e pede que o ajude: “(...) você tem acesso a lista na ONU, pode ajudar a encontrar eles.

Maddy: "Por quê? O país está em guerra, por que devo ajudar uma única pessoa? Meu Deus, não acredito que falei isso”.

Dammy e Solomon:

Dammy: “te tirei da cadeia, isso nos faz sócios”.

Solomon: “eu não sou seu parceiro”.

Dammy: “e sobre sua família? Posso ajudar a encontrá-los (...) conheço muita gente, gente branca! Sem mim, você é apenas mais um africano negro, você não tem escolha”.

Maddy e Solomon:

Solomon diz a Maddy: “minha filha está na Guiné?”.

Maddy: “de acordo com os relatórios, sim”.

Solomon: “não sei como agradecer!”

Solomon: “está escrevendo sobre o que aconteceu? (...) então quando as pessoas do seu país lerem, vão vir nos ajudar?”

Solomon: “agradeço tudo o que você fez!”

cena entre os minutos 39:42 e 01:27:00 - Diamante de Sangue (2005)

Assim como em Lágrimas de Sol, Diamante de Sangue envolve contexto histórico africano. Há uma mescla entre personagens fictícios e suas narrativas inventadas, inseridos em fatos. Solomon é o personagem principal do filme, mas mesmo assim ele não é o protagonista, cabendo esse papel a Leonardo Dicaprio (estrela de Hollywood, conhecido mundialmente). A narrativa apoia-se em um ponto comum quando se trata de retratar a África: apresenta o personagem africano oferecendo, até mesmo, certo destaque, mas logo retira dele o protagonismo e a atenção na sua trajetória; e o protagonismo é entregue ao homem branco. Quando os três personagens principais se juntam, Solomon e sua ingenuidade passam a ser alívio cômico e vitimização.

Diamante de Sangue começa e termina com contextualização histórica dos eventos acontecidos em Serra Leoa. Assim, aumenta o grau de veracidade da história contada e aproxima a aceitação daquela construção de realidade. O roteiro aplica um efeito de noção de verdade no espectador, como se a história contada tivesse, de fato, acontecido. A paisagem das selvas e cidades miseráveis, somada ao aspecto sujo e atrasado, caracteriza os países africanos representados. O filme não escapa do lugar-comum das representações sobre a África, multidões de refugiados, vilas no meio da selva, famílias desmembradas pela violência, fome, sujeira, AIDS, ajuda humanitária, o sol alaranjado no horizonte da savana ao som de tambores “primitivos”, apresenta a África.

Em contrapartida, as cenas na Bélgica e em Londres são compostas pela ordem. As pessoas estão bem vestidas e não precisam correr para salvar a vida. As cidades são limpas e

urbanizadas, não tem cenas da natureza e animais. A trilha sonora é amena, moderna e refinada. Com essa trilha, não é possível identificar o local onde é a cena, como acontece com os sons tribais como parte da África. No começo do filme, a narrativa faz um jogo de cortes de cenas entre a Conferência do G8 e as minas comandada pela FRU. Se no primeiro há democracia, momento de fala, calma; no segundo há tirania, com apenas uma voz e muitos assassinatos. O filme desenha, já nos primeiros momentos, o que seria um ambiente democrático e civilizado, o que seria um ambiente tirano bárbaro. O segundo precisa da intervenção do primeiro para se recompor como humanos.

Nos países africanos, o filme evidencia que quem governa e aqueles que buscam governar são apresentados como criminosos violentos, exploradores, incompetentes que mal sabem lidar com a extração dos diamantes, alienados que trocam pedras de diamante por televisão. Em contrapartida, os homens que compram os diamantes de conflito são tidos como espertos, inteligentes, astutos, bem vestidos e com bons modos, transparecendo a seguinte impressão: os vilões africanos são selvagens, bárbaros, comportamento não identificado nos vilões europeus.

Retornando ao aspecto levantado sobre a trilha sonora que caracteriza a África com um único som, apagando a pluralidade dos países, chamamos atenção para uma questão onipresente em todos os filmes selecionados, o tamanho do continente africano. Os personagens cruzam países andando na selva como se fosse possível atravessar o local em horas. A simples chegada do personagem de Leonardo Dicaprio (Dammy), na primeira cena do astro, irrelevante no que tange o tema do filme, confirma de várias maneiras os supostos perigos do local, mas faz questão de deixar o público ciente de que ele ficará bem.

Apesar de interpretar um personagem africano do Zimbábue, Dammy nunca é tido como inimigo. Uma vez que, contrabandear diamantes não parece tão ruim quanto alguém que corta os braços de crianças para que elas não votem. Mas, assassinar essas crianças faria qualquer personagem vilão, certo? Não. Dammy mata várias crianças ao longo da narrativa, mas apenas quando é transmitido ao telespectador que essas crianças viraram milícias infantis sem futuro. Se houver dúvida ou dilemas éticos sobre essa vilania infantil, a narrativa as apresenta cada vez mais violentas.

Dentre os muitos contextos apresentados, é nessas crianças o maior resquício de “compaixão” a tamanha crueldade. Se em Lágrimas de Sol e Jardineiro Fiel a sensação de desconforto vem da crueldade da violência, com pessoas deformadas por ataques, aqui é na transformação da criança em inimigo a apresentação de compaixão/crueldade. O processo que

transforma criança em soldado, revela que no território africano nunca se está seguro. A inferioridade estrutural africana é presumível em *Diamante de Sangue*. Não há um momento que os africanos (negros) não estejam ligados a aspectos inferiores. É na expressão TIA que esses elementos se materializam. Isso é África. É assassinato, estupro, crimes, traições, desastres, fome, carnificina. Poderíamos continuar citando vários elementos, mas lançamos luz às várias afirmações feitas ao longo do filme, que a África sempre foi assim.

À exemplo da amputação de seios em *Lágrimas de Sol*, as sequências de amputação de braços para não votar, sustenta o primitivo, a brutalidade e a tirania. Principalmente ao comparar tais cenas com as conferências internacionais que países democráticos se pré-dispõem a solucionar essas questões. É desta maneira que localizamos a necessidade de fuga do local apontada do início ao fim do filme, por vários personagens, assim como ocorre em Madagascar. Em resumo, todos precisam escapar. Os habitantes e os atrasos políticos são insuficientes para prover necessidades básicas, para obtê-las é preciso entrar em territórios euro-estadunidenses. É neste ponto que a liberdade/opressão é erguida em *Diamante de Sangue*. Londres, no filme, emana racionalidade e liberdade.

Chegamos à dicotomia salvador/branco. O enredo do filme é sobre um pescador africano negro que viu sua família ser sequestrada e que encontrou uma pedra de diamante ao ser escravizado. Um africano branco que quer esse diamante a qualquer custo. É uma jornalista de guerra vinda de Nova York, que busca mostrar ao mundo as consequências do tráfico de diamantes. Antes de apresentar a dinâmica dos três personagens principais, lançamos luz sobre a reunião dos diplomatas. É informado que a intervenção e a ajuda estrangeira são necessárias. Para contar a violência e as atrocidades a que a população africana é submetida quando algo valioso é encontrado no território, é preciso do “nós” euro-estadunidenses para ajudar. É preciso que o Ocidente salve os africanos deles mesmos.

O final feliz de Solomon não está em ver seu sonho sendo concretizado, o filho médico em um país pacífico. O final feliz de *Diamante de Sangue* só é possível se um africano consegue escapar da África, e é o que acontece. Solomon chega a Londres com a família e é aplaudido de pé em um tribunal internacional, após Maddy denunciar em sua publicação uma parte dos comerciantes ingleses de diamante da área de conflito. Uma ressalva para o roteiro, no início do filme, culpabilizar os diamantes como causadores da guerra, quando na realidade, a guerra é promovida por quem os compram.

Dammy, morre com um tiro e serve de distração para Solomon e filho conseguirem embarcar com o diamante em suas mãos. O jogo de câmeras, a fotografia, o roteiro, a trilha

sonora e a atuação dos atores passam a percepção de que sem os brancos o africano negro jamais teria conseguido, legitimando o que Dammy havia dito a Solomon. Para o final feliz, é preciso que o branco ajuda o negro a andar, a se proteger, a pensar, a atirar, a guiar. Para o africano negro sobreviver, ele precisa ser salvo pelo branco. Por fim, seguem os elementos vistos em Diamante de Sangue que nos permitem tê-lo como propagador da dicotomia democracia/tiranía:

Quadro 5- Aspectos identitários da dicotomia Democracia/Tiranía observados em Diamante de Sangue (2005)

DEMOCRACIA	TIRANIA
Países ocidentais	Países africanos
Organização	Desordem
Debates	Silenciamento, assassinato
Futuro	Sobrevivência
Diplomacia	Abuso de poder
Comércio	Crime
Direitos humanos	Carnificina
Legal	Ilegal

Fonte: elaboração própria

3.3.5 Adu (2020) - Compaixão/Crueldade

Produzido e distribuído pela Netflix em parceria com o governo da Espanha, Adu conta a história de três jornadas. A de Adu, uma criança que vivencia uma sequência de sofrimentos familiares, passa em alguns países africanos para tentar chegar à Espanha (onde seu pai está). A segunda história é sobre o péssimo relacionamento entre pai (Gonzalo) e a filha (Sandra) que tentam, na África, estabilizar sua relação. Gonzalo tem uma ONG que trabalha nas reservas ambientais na tentativa de deter a caça de elefantes. Por fim, a história de um policial que vive conflitos psicológicos e ideológicos ao lidar com os refugiados e a morte de um deles.

O filme começa como uma multidão de refugiados tentando cruzar as fronteiras da Espanha e Marrocos e para conseguir, a multidão precisa pular um muro rodeado de arames farpados. Um refugiado político do Congo fica preso e um dos policiais o ataca com cassetete. O político cai e morre na hora. Alguém filma parte do acontecido, apenas os policiais tentando reanimar o homem, e publica na internet. Então, os policiais passam por um processo de investigação, mas são considerados inocentes e retornam ao trabalho. Dessa narrativas, chamamos atenção para a de fala um dos policiais:

“É a nossa palavra contra a dos refugiados”.

“Sabe qual é o problema da África? Todos vão embora, professores, políticos, enfermeiros, todos vão embora. Quem consegue arrumar aquilo? (...) quando os africanos veem essa cerca, eles pensam que ela diz: “vocês não são bem-vindos, esse é um território proibido para vocês”. Mas sabe o que eles querem dizer? “corrija seus problemas”!

cena entre os minutos 49:40:21 e 01:36:03

Adu é apresentado na narrativa enquanto brinca de bicicleta com a irmã no meio da mata. Eles escutam tiros, ficam curiosos e se aproximam do local. Eles encontram caçadores cortando o marfim de um elefante. Assustados, eles correm, mas os caçadores percebem. A fuga das crianças é acompanhada pela trilha sonora do que seria o único ritmo nativo africano, ouvido até então em todos os filmes, os tambores. Os caçadores invadem a casa das crianças e matam a mãe a chutes. Adu e sua irmã Ali, conseguem escapar.

Surge a história de Gonzalo, que trabalha no Departamento de Proteção à natureza em Iaundê. Espanhol, rico, branco, que tem uma ONG que presta ajuda humanitária aos elefantes africanos, mas tem dificuldades em conviver com a equipe da guarda das reservas em Camarões, ao ponto de envolver uma representante da ONU.

Guarda da reserva: “vamos dar a carne do elefante para os aldeões”.

Gonzalo: “Isso não é um açougue (...) um elefante morto é um cadáver, não é carne”.

Guarda da reserva: “ se você tratasse os aldeões melhor, talvez eles nos ajudassem com os caçadores (...) você acha que esses elefantes pertencem a você, que é o salvador deles, o anjo deles, mas você não é. Você é um egoísta que só chora pelos animais, somente pelos animais.”

Representante da ONU diz a Gonzalo: “eu falo isso para todas as ONG que vêm aqui, precisa ir com calma. Eles estão fartos de homens brancos virem dizer o que fazer. Se você ficar, vão te matar, e eu não serei a responsável”.

cena entre os minutos 12:02 e 01:11:20

Ao tentar chegar à Espanha, os irmãos passam por diversas situações que colocam suas vidas em risco, mas ainda assim, desistir não é uma opção. Eles entram escondidos nos fundos do avião, onde as rodas ficam. Ali não resiste e morre congelada. Adu sobrevive e quando o avião pousa em Senegal, ele cai no chão. Um dos funcionários pergunta:

"O que você está fazendo aqui? é uma área restrita"

cena entre os minutos 38:02 e 38:15

Adu (com 6 anos de idade), é largado na delegacia e encontra um adolescente chamado Massar, a única pessoa que ajuda a criança (ele foi preso ao falsificar seu passaporte na tentativa

de ir para Bruxelas). Eles conseguem fugir e seguem tentando chegar à Espanha. Massar, morava na Somália, mas já estava caminhando havia 1 ano tentando ir para a Europa. A narrativa conta a história do adolescente, que precisou se prostituir para comer. Ele protege Adu de várias formas, inclusive se prostitui quando a criança diz que está com fome (no fundo dessa cena, aparece o símbolo da coca-cola) e o salva de uma tentativa de estupro.

Massar: “Na Somália me faziam dançar, me passavam maquiagem como uma garota”.

Adu: “por quê?”

Massar: “por prazer!”

cena entre os minutos 01:15:43 e 01:16:02

Os problemas na Espanha são resolvidos com conversa e diplomacia, julgados em tribunal. Os personagens escolhem se querem falar ou não, na presença de advogados. Nos países africanos, as pessoas de fora precisam ter paciência com os nativos, para não serem mortos. Uma vez que essa população não sabe lidar com “práticas democráticas” e resolvem as situações com as próprias mãos, como primitivos. O contraponto entre a estrutura da sociedade nos países africanos com a estrutura espanhola, molda as dicotomias civilização/barbárie e democracia/tirania no filme Adu. Não apenas a organização social, mas a paisagem dos locais, as vestimentas das pessoas, a forma de comer. Apesar de Adu representar e identificar as cidades e os países, mantêm-se as imagens das selva, dos animais, o sol alaranjado, a pobreza, a sujeira. Contrapondo com a imagem espanhola, sempre limpa, moderna, com organizações sociais, jurídicas, políticas bem fundamentadas.

O salvador/vítima no filme ergue-se tanto pela presença branca na luta contra o abate dos elefantes em troca de 25 dólares, como na percepção que é na Espanha o local de segurança. Do começo ao fim, assim como em todos os filmes, os países africanos são representados pelo aspecto da fuga. É melhor tentar fugir, não importa as consequências, que permanecer em um lugar sem futuro.

Novamente surge um elemento que se apresenta como fundamental para representar a África em Hollywood: as crianças. Nenhum filme apresentou as condições de vida que esperasse quando se trata de crianças. Não há infância em território africano, precisa aprender a sobreviver desde muito novo. Ou as crianças estão correndo desnutridas ou estão matando a mando de um grupo de rebeldes. Em Adu, a construção da compaixão/crueldade, liberdade/opressão retrata que não existe nenhuma organização africana (escola, igreja, família, polícia, hospital) capaz de prover, ajudar ou salvar uma criança de 6 anos e um adolescente doente. E sim o oposto, tudo e todos parecem ser ameaças. Mas quando essas mesmas crianças

chegam à Espanha, os policiais ficam aliviados por terem conseguido salvá-los, todos os cuidados são prestados imediatamente e desejam boa sorte aos novos refugiados.

Não há um momento na narrativa, praticamente, em que o perigo da sociedade africana não esteja sendo ressaltado. A vida na África, dentro da narrativa de Adu e de todos os filmes analisados, é uma constante ameaça. Neste filme, não existe nenhum africano bom. Até mesmo Massar, que é quem “ajuda” Adu, não é bom e faz “mágicas” (roubos) para conseguir dinheiro, ainda que a narrativa o construa como vítima em alguns momentos. É apresentado como se fosse algo “normal” na vida cotidiana dos habitantes africanos verem duas crianças tentando sobreviver. Encaram tão naturalmente, que quando Adu cai da roda do avião, a primeira coisa que é falado é sobre a restrição do local e não sobre a necessidade de levá-lo a um hospital, inclusive ele é levado para uma delegacia. A crueldade é largamente utilizada no filme, moldando o sentimento de compaixão só em apresentar Adu rindo ingenuamente depois de quase ter sido vítima de um estupro. Desta maneira, observamos a compaixão/crueldade e liberdade/opressão nos seguintes aspectos:

Quadro 6 - Aspectos identitários da dicotomia Liberdade/Opressão observados em Adú (2020)

LIBERDADE	OPRESSÃO
Espanha e França Disponibiliza ajuda humanitária Moderna, limpa e calma Lugar de destino Ordem e estrutura Seguro	Camarões, Senegal, Somália, Marrocos Recebe ajuda humanitária Atrasada, suja e caótica Lugar para fugir Desordem e desestrutura Ameaça

Fonte: elaboração própria

4 CONCLUSÃO

Sabíamos que nossa escolha de objeto de estudo, traria provocações. No filme Adu, dentre os escolhidos o que mais apresenta aspectos civilizatórios na África, as cenas são protagonizadas em diversos lugares de Camarões, Senegal e Marrocos. Contudo, nós não conhecíamos nenhum dos locais citados nas legendas. Mas, quando os animais de Madagascar se aventuram na Europa, já conhecíamos todas as referências sem que o filme as apresentasse. Conhecíamos os lugares, as músicas, as paisagens, os artistas, o tipo de comida. Sabíamos diferenciar os sotaques de quem era francês, italiano, russo. E o mesmo acontece quando os animais estão em Nova York, sabíamos até mesmo o nome da estação de metrô, das ruas e avenidas, ainda que nunca tenhamos ido ao local. Nos posicionamos como parte do público,

imersos no desconhecimento dos aspectos culturais, políticos e sociais de todos os países africanos; mas que “naturalmente” identificava o sol alaranjado que ilumina os animais selvagens correndo pela savana, enquanto a trilha sonora remetia a músicas tribais, como parte da “África”, sem que o filme se preocupasse em identificá-la. Como aconteceu vendo as primeiras cenas de quase todos os filmes selecionados nesta pesquisa e ao assistirmos clássicos hollywoodianos como Rei Leão e Tarzan. Os aspectos negativos, estereotipados, vão além dos filmes selecionados em questão, deixados de fora deste trabalho por limitação metodológica.

Eis que surge, o que acreditamos ser uma das principais questões expostas ao longo deste estudo: observar o cinema como poder político regido pelos interesses hegemônicos. Ainda que o entorno o construa como o representante da realidade, opção de entretenimento, integrante da sétima arte. Observá-lo como construtor de discurso dominante, é compreender parte das relações internacionais; e de acordo com os pensamentos pós-estruturalistas, é compreender a realidade.

Como exposto, o objeto central deste trabalho foi fazer uma análise pós-estruturalista na linguagem cinematográfica, para então mapear a identidade do Branco Salvador. As produções, oriundas de uma indústria hegemônica, foram escolhidas a partir de um recorte temporal, levando-se em consideração o ano de lançamento, entre o período de 2003 e 2020. No primeiro momento, foram apresentadas as premissas teóricas do pós-estruturalismo e da Análise de Discurso no campo das Relações Internacionais, permitindo-nos a construção do modelo de pesquisa proposto por Hansen (2006), que exerceu a função de ser o arcabouço teórico para localizar os aspectos do Branco Salvador, através da lógica de diferenciação. Para então, responder quem salvaria a África.

Nossa escolha pela África, ou melhor, nossa escolha por observar os aspectos identitários de quem a salvaria, permitiu-nos compreender que a reconhecemos de fora para dentro e não ao contrário. Aliás, a conhecemos pelo olhar de quem a quer dominar, e para tal, inferioriza-a ao mesmo tempo em que se reverencia como a salvação. Para Mendes (2012), a África no cinema hegemônico é um dos indicadores palpáveis de uma prática política com bases no discurso colonial euro-estadunidense. Não há países africanos, há o "país África". Não há idiomas, há o "idioma africano". Não há cidades civilizadas, há selva perigosa. Não há ordem, só há desordem. Ao mesmo tempo, este cinema conduz milhares de espectadores a acreditar que é nas fronteiras euro-estadunidenses que se encontra a salvação, feita por salvadores. Que vão até o território africano, salvá-los e lhes oferecer condições básicas de vida, visto que a estrutura da sociedade africana não goza das mesmas capacidades de quem vem do Ocidente.

Para Dokotum (2020), o discurso cinematográfico hollywoodiano, inserido em uma dinâmica de poder e de interesses, constrói certos contrapontos que moldam as sociedades. O interesse em produzir um continente através de aspectos negativos e inviabilizá-lo, como meio de seus próprios fins, é escondido pela “mágica” do cinema. Dentro dessa ótica, a África hollywoodiana apoia-se no modelo moderno da mentalidade colonial, consciente da sua grande capacidade de influência. De Charles Chaplin no filme “Em busca do Outro” a produções da Netflix, centenas são os filmes comprometidos e impulsionados pelas forças do colonialismo, do imperialismo e do poder cultural. A presença das boas ações do branco encobre o imperialismo. A síndrome do salvador transcende e carrega o fardo de civilizar. Apropriam-se do contexto político dos países africanos para o entretenimento militar em jogos de guerras estadunidenses. Reescrevem o colonialismo como hegemonia ocidental e invisibilizam um continente constituído por 54 países (DOKOTUN, 2020).

Diante do exposto, é evidente que Hollywood tende a retratar a África dentro de um mecanismo intencional em detalhes aparentemente insignificantes, mas reproduz uma visão ideológica euro-estadunidense desenhada por atributos positivos, em contraponto com os atributos negativos africanos, justificados pelo Branco Salvador. Torna-se complexo mensurar o poder do discurso cinematográfico nas relações internacionais, especialmente o poder do discurso cinematográfico hollywoodiano, mas necessário.

Nas abordagens pós-estruturalistas, um mesmo objeto de estudo pode ser analisado de diferentes maneiras, variando conforme as mudanças do autor que o analisa e o contexto que está inserido. Desta forma, ressaltamos que a análise de filmes da indústria hollywoodiana proporciona estudos sobre outros temas, como por exemplo, a identidade do mexicano, do árabe, dos indianos.

“Comece a história com o fracasso do Estado Africano, e não com a criação colonial da África, e você tem uma história totalmente diferente”

Chimamanda Ngozi Adichie, O Perigo De Uma História Única (TEDGlobal, 2009).

REFERÊNCIAS

- ALCÂNTARA, B. **A CRIAÇÃO DO ESTADO PALESTINO E A ALEGADA AMEAÇA AO ESTADO DE ISRAEL: uma análise pós-positivista dos discursos do ex-primeiro-ministro israelense Ariel Sharon.** Monografia (Bacharelado em Relações Internacionais) - Centro de Ciências Biológicas e Sociais Aplicadas., Universidade Estadual da Paraíba. João Pessoa, 2014. Disponível em:
- ALMEIDA, R. **O cinema entre o real e o imaginário.** Revista USP. São Paulo. 2020. n 125. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/173078/162383>> acesso realizado em 16 de maio de 2020.
- ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado.** Tradução Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1980.
- ANDERSON, A. **Teacher for America and the dangers of deficit thinking.** *Critical Education*, p. 28- 47, 2013. Disponível em: <<https://ices.library.ubc.ca/index.php/criticaled/article/view/183936>> acesso realizado em 29 de novembro de 2020.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico.** 13 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- BURKE, P. **Testemunha ocular: história e imagem.** Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- BUTCHER, P. **A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle.** Orientador: Consuelo Lins. 2004. 25 p. Tese (Mestrado Escola de Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio De Janeiro, 2004. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/23154/16515>> Acesso em: acesso realizado em 02 de novembro de 2020.
- CAMPBELL, D. **Writing Security: United States Foreign Policy and the Politics of Identity,** Manchester: Manchester University Press, 1992.
- CAMPBELL, D. **Writing Security: United States Foreign Policy and the Politics of Identity.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998
- CAMPBELL, D. **Poststructuralism.** In: DUNNE, tim; KURKI, Milja; SMITH, Steve. *Internacional Relations Theories: DISCIPLINE AND Diversity:* Oxford University Press, 3ª edição, cap. 12, p. 223-246, 2013
- COELHO, T. **O que é a indústria cultural.** 15 ed. São Paulo. Brasiliense, 1993
- COSTA, Renato. **O efeito Hollywood nas relações internacionais.** Núcleo de Estudos e Análises Internacionais. Instituto de Políticas Públicas e Relações Internacionais. Universidade Estadual Paulista, 2015 Disponível em: <<https://neai-unesp.org/o-efeito-hollywood-nas-relacoes-internacionais>> acesso realizado em 22 julho de 2020.
- DEVETAK, R. Postmodernism. IN: BURCHILL, Scott et al. **Theories of International Relations.** 3ª. ed [S.I.]: Palgrave Macmillan, 2005. cap.6, p 137-160.
- DEVETAK, R. Postmodernism. IN: BURCHILL, Scott et al. **Theories of International Relations.** 3ª. ed [S.I.]: Palgrave Macmillan, 2005. cap.7, p 161-187.

DOKOTUM, O. **Hollywood and Africa: Recycling the 'Dark Continent' Myth, 1908-2020 (African Humanities)**. Makhanda South Africa, NISC (Pty) Ltd. 2020.

FAIRCLOUGH, N. **Critical and descriptive goals. Discourse Analysis**. Journal of Pragmatics, 9, p. 739-763, 1985. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/0378216685900025> acesso realizado em 22 de julho de 2020.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília : Editora da UnB, 2001.

FERREIRA, A. **O cinema Disney agenda da história: a cultura nas relações internacionais entre Estados Unidos, Brasil e Argentina (1942-1945)**. Dissertação de Mestrado Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria - RS, 2008. <<https://repositorio.ufsm.br/handle/1/9696?locale-attribute=en>> acesso realizado em 28 de julho de 2021.

FERREIRA, K. **A indústria cultural como ferramenta de projeção de poder: um estudo de caso a respeito do uso do Cinema nas Relações Internacionais**. UNILA. Foz do Iguaçu - PR, 2019 <<https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/5321> > acesso realizado em 18 de julho de 2021.

FERRÉS, J. **Televisão subliminar: socializando através de comunicações despercebidas**. Tradução por Ernani Rosa e Beatriz A. Neves. Porto Alegre: Artmed, 1998

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

GEORGE, J. **Thinking Beyond International Relations: Postmodernism-Reconceptualizing Theory as Practice**. In: Discourses of Global Politics: A Critical Re(Introduction) to International Relations. Lynne Rienner Publishers, Boulder, Colorado, 1994

HANSEN, L. **Security as practice: Discourse Analysis and the Bosnian War**. Routledge, Londres, 2006

HARTOG, François. **O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro**. Tradução Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

KEGLEY, C. **The Neoidealist Moment in International Studies? Realist Myths and the New International Realities**. International Studies Quarterly, vol. 37, n. 2, 1993.

LEITE, L. **O discurso como objeto de estudo e instrumento metodológico nas Relações Internacionais**. Revista Monções: Vol. 1 n. 1 - UFGD - Jan/Jun 2012 . Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/moncoes/article/viewFile/1630/1127>> acesso realizado em 13 de março de 2021.

LEITE, L. **A construção do inimigo nos discursos presidenciais norte-americanos do pós-Guerra Fria**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. (Coleção PROPG Digital - UNESP). ISBN 9788579834691. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/109288>>. acesso realizado em 16 de abril de 2021.

MASCARELLO, F. **História do cinema mundial**. 7ª ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 2011. <<http://paginapessoal.utfpr.edu.br/cfernandes/linguagem-visual-2/textos/historia-do-cinema-mundial.pdf>> acesso realizado em 16 de agosto de 2021.

MCLUHAN, M. **A propaganda norte-americana**. In: ROSENBERG, B. WHITE, D. (Orgs.) *Cultura de Massa: As artes populares nos Estados Unidos*. Tradução Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973

MELO, M. **A África nas telas: a indústria do cinema contemporâneo e sua cultura histórica eivada de estereótipos colonialistas**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300847868_ARQUIVO_AnpuhNacional_textocompleto-MarcosMelo.pdf> acesso realizado em 06 de julho de 2020

MELO, M. **"Como se fossem insetos" A África e ideologia no cinema contemporâneo**. Orientadora: Regina Behar. 221 p. Dissertação (Mestrado História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6005?locale=pt_BR> acesso realizado em 04 de abril de 2021.

MENDES, C. **A construção do conceito de terrorismo: Análise dos discursos do ex-primeiro-ministro britânico Rony Blair**. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/1950>> acesso realizado em 08 de novembro de 2020.

MENEGUELLO, C. **Poeira de Estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50**. Campina - São Paulo: Unicamp. 1996. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_cced16a81a68246fe4abbe840e08ad01> acesso realizado em 03 de janeiro de 2021.

MEZZARROBA, O. **Gramsci, estado e relações internacionais**, Florianópolis, Fundação Boiteux, 2005.

MICHELS, G. W. **Guerra do Iraque e hegemonia norte-americana: uma leitura a partir de Gramsci**. In: MEZZARROBA, O. *Gramsci, estado e relações internacionais*, Florianópolis, Fundação Boiteux, 2005, p. 121-152.

MUSSALIM, F. Análise do Discurso. Cap 4. p. 113-165. In: MUSSALIN, Fernanda. BENTES, Anna Christina. *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5767626/mod_resource/content/1/Fernanda%20Mussalim.pdf> acesso realizado em 19 de abril de 2021.

MUTIMER, D. **Critical Security Studies: A Schismatic History**. In: COLLINS, Alan (ed.). *Contemporary Security Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

ONUF, N. **Worlds of Our Making: The Strange Career of Constructivism in International Relations**. In: Donald J. (ED.). *Visions of International Relations: Assessing an academic Field*. Puchala. Columbia. University of South Carolina Press, pp. 119-141. 2002 Disponível em: <https://nanopdf.com/download/the-strange-career-of-constructivism-in-international-relations_pdf> acesso realizado em 02 de janeiro de 2021.

ORTIZ, R. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

PESAVENTO, S. **Cultura e representações: uma trajetória**. Revista do programa de pós-graduação em História. Porto Alegre: UFRGS, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p.45- 58. <<https://www.proquest.com/openview/76b9e037e0f98af35c814e31b7646b2e/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2040945>> acesso realizado em 09 de setembro de 2021.

PINTO, C. **Elementos para uma análise de discurso político**. In: Barbarói. Revista do Departamento de Ciências Humanas e do Departamento de Psicologia. Nº 24, 2006/1, pp. 78-109. 2006. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/view/821>> acesso realizado em 19 de julho de 2020.

SAID, E. W. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. Tradução Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, f. **Cinema, Discurso e Relações Internacionais: perspectivas teóricas e princípios de análises**. São Paulo, 2019.

SIQUEIRA, V. **Sexualidade, Gênero e Educação: a subjetivação de mulheres pelo cinema**. Educação & Realidade. V. 31,n.1,p.132, 2006. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/23001>> acesso realizado em 07 de agosto de 2021.

SMITH, A. **Indigeneity, Settler Colonialism, and White Supremacy**. In D.M. HoSang, LaBennett, O., & Pulido, L. (Eds.). (2012). Racial formation in the twenty-first century. Berkeley, CA: University of California Press, 2012 Disponível em: <<https://california.universitypressscholarship.com/view/10.1525/california/9780520273436.01.0001/upso-9780520273436-chapter-005>> acesso realizado em 13 de abril de 2021.

THIESSEN, T. **What Do We Really Mean by “White Savior?”: A Little Due Diligence is the Minimum Requirement**. Washington, 2020. Disponível em: <<https://dspace.wlu.edu/handle/11021/34800>> acesso realizado em 15 de outubro de 2021

VALIM, A. **Hollywood e Guerra Fria**. In SILVA, F. Enciclopédia do séc. XX: Guerra e Revoluções (Eventos, Idéias, Instituições). Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

WILLIAMS, R **Marxismo e Literatura** (Trad. de Waltensir Dutra), Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1971]

REEVES, J. **Culture and International Relations: narratives, natives and tourists**. New York: Routledge, 2004

ZAGNI, R. “Imagens projetadas do Império”, o cinema hollywoodiano e a construção de uma identidade americana para a política de boa vizinhança. *Brazilian Journal of Latin American Studies*, 7(12), 67-91. São Paulo. USP. 2008 Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2008.82311>> acesso realizado em 18 de fevereiro de 2021.