



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA UESB

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: CULTURA, EDUCAÇÃO

E LINGUAGENS – PPGCEL

MESTRADO ACADÊMICO

REBECA DE OLIVEIRA SANTANA CERQUEIRA

**CINEMA, HISTÓRIA E A REPRESENTAÇÃO DA
CONQUISTA DA AMÉRICA: UM ESTUDO DO FILME *O
CAMINHO PARA EL DORADO***

Vitória da Conquista – BA

2021

REBECA DE OLIVEIRA SANTANA CERQUEIRA

**CINEMA, HISTÓRIA E A REPRESENTAÇÃO DA CONQUISTA DA
AMÉRICA: UM ESTUDO DO FILME *O CAMINHO PARA EL DORADO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador (a): Prof^ª. Dr.^a Avanete Pereira Sousa.

Vitória da Conquista – BA

2021

C394c

Cerqueira, Rebeca de Oliveira Santana.

Cinema, história e a representação da Conquista da América: um estudo do filme *O caminho para El Dorado*. / Rebeca de Oliveira Santana Cerqueira, 2021.

90f. il.; (algumas color.).

Orientador (a): Dr^a. Avanete Pereira Souza.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens - PPGCEL, Vitória da Conquista, 2021.

Inclui referência F. 83 – 86.

1. Cinema - História. 2. História da América – Cinema contemporâneo. 3. *O caminho para El Dorado* – Filme. I. Souza, Avanete Pereira. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens - PPGCEL. T. III.

CDD: 791.430981

REBECA DE OLIVEIRA SANTANA CERQUEIRA

CINEMA, HISTÓRIA E A REPRESENTAÇÃO DA CONQUISTA DA AMÉRICA:

UM ESTUDO DO FILME *O CAMINHO PARA EL DORADO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Avanete Pereira Sousa (Orientadora)

PPGCel/Uesb (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia)

Prof^a. Dr^a. Rita de Cássia Mendes Pereira

PPGCel/Uesb (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia)

Prof. Dr. Belarmino de Jesus Souza

PROFHist/Uesb (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia)

Vitória da Conquista, 2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, por seu imenso amor e por sua ajuda durante essa trajetória.

Aos meus pais, que estiveram ao meu lado, dando suporte e auxílio, e sempre acreditaram nos meus sonhos.

Aos familiares e amigos, que me apoiaram, de alguma maneira, durante esse percurso.

A Prof.^a Dr.^a. Avanete Pereira, pela orientação, incentivo e cordialidade.

A Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia e ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, juntamente com todo o corpo docente, pela oportunidade, estrutura e ensino ofertados.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo analisar a representação da Conquista da América no filme de animação *O caminho para El Dorado*, principal fonte e objeto desse trabalho. A metodologia baseia-se em uma abordagem qualitativa e nos procedimentos documental e bibliográfico. Inicialmente, discutimos as relações existentes entre cinema e História e as possibilidades de uso das obras fílmicas na pesquisa historiográfica e no ensino de História. Também mapeamos e examinamos a filmografia produzida sobre a ocupação europeia da América e trabalhos acadêmicos voltados ao estudo de representações cinematográficas construídas sobre esse período. E, por fim, procuramos refletir e analisar os processos de representação da dominação dos impérios asteca e inca pelos espanhóis, no filme *O caminho para El Dorado*, chegando à conclusão de que o cinema contemporâneo é fortemente influenciado por uma visão eurocêntrica da História.

Palavras-chave: Cinema. História. Conquista da América.

ABSTRACT

This research aims to analyze the representation of the Conquest of America created by the animated film *O Caminho para El Dorado*, the main source and object of this work. The methodology is based on a qualitative approach, and on documentary and bibliographic procedures. Initially, we discuss the existing relationships between cinema and history, and the possibilities of using film works in historiographical research and in teaching history. We also map and examine the filmography produced about the European occupation of America, and academic works aimed at the study of cinematographic representations built over this period. And finally, we study the processes of domination of the Aztec and Inca empires by the Spanish, during the first half of the 16th century. According to the results obtained, it was possible to conclude that contemporary cinema is strongly influenced by a Eurocentric view of History.

Keywords: Movie theater. History. Conquest of America.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Cena do filme <i>1492 – a conquista do paraíso</i>	34
FIGURA 2 - Cena do filme <i>O caminho para El Dorado</i>	39
FIGURA 3 - Tzekel Kan, personagem nativo-americano do filme <i>O caminho para El Dorado</i>	44
FIGURA 4 - Pocahontas, personagem nativo-americana de filme homônimo.....	46
FIGURA 5 - Chel, personagem nativo-americana do filme <i>O caminho para El Dorado</i>	46
FIGURA 6 - Cena de abertura do filme <i>O caminho para El Dorado</i> , mostrando a paisagem da cidade de El Dorado.....	62
FIGURA 7 - Cena de abertura do filme <i>O caminho para El Dorado</i> , mostrando a paisagem da cidade de El Dorado	63
FIGURA 8 - Túlio e Miguel chegam à América	65
FIGURA 9 - Construções de ouro em El Dorado	67
FIGURA 10 - Tzekel Kan	74
FIGURA 11 - Tzekel Kan	76
FIGURA 12 - Chel, durante algumas cenas do filme	79

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1. CINEMA E HISTÓRIA: ASPECTOS HISTORIOGRÁFICOS E PEDAGÓGICOS	14
1.1 BREVE HISTÓRIA DO CINEMA	14
1.2 O CINEMA E A PESQUISA HISTORIOGRÁFICA.....	15
1.3 O cinema e a história ensinada.....	24
2 A HISTÓRIA DA AMÉRICA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO	29
2.1 O DESCOBRIMENTO EUROPEU.....	29
2.2 O protagonismo europeu e a representação secundária dos povos originários da América.....	33
2.3 América: o paraíso terrestre.....	38
2.4 Os habitantes originários da América.....	41
3 A CONQUISTA ESPANHOLA DA AMÉRICA: BREVE PANORAMA HISTÓRICO	48
3.1 A ESPANHA ANTES DA CONQUISTA DA AMÉRICA.....	48
3.2 A América antes da invasão espanhola.....	50
3.3 A conquista dos impérios asteca e inca.....	55
4 A REPRESENTAÇÃO DA CONQUISTA ESPANHOLA DA AMÉRICA NO FILME <i>O CAMINHO PARA EL DORADO</i>	60
4.1 AMÉRICA: DOURADA, SELVAGEM E MÁGICA	60

4.2 Nativos e espanhóis na América	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
FONTES.....	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
.....	86

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa insere-se no âmbito das discussões sobre as relações entre o cinema¹ e o conhecimento histórico. O nosso objeto de estudo é o filme *O caminho para El Dorado*.

Essa obra, lançada no ano de 2000, é uma animação dirigida pelo cineasta Bibó Bergeron, e co-dirigido pelo animador Don Paul. A trama do longa é ambientada no século XVI, no ano de 1519, e utiliza o processo de Conquista da América pela Espanha como pano de fundo para construir o seu enredo.

O caminho para El Dorado centra a sua narrativa em dois jovens amigos, Túlio e Miguel, moradores de Sevilha, uma cidade espanhola. Os protagonistas são dois vigaristas que costumam aplicar pequenas fraudes para sobreviverem. Certo dia, Túlio e Miguel fraudam um jogo de dados realizado em uma área pública de Sevilha, e ganham um mapa contendo a localização de El Dorado, que, segundo uma lenda conhecida, era uma cidade mítica e secreta, localizada na América, com construções e um estoque inimaginável de ouro. Entretanto, a farsa dos amigos é descoberta pelos demais participantes da disputa, que juntamente com alguns guardas públicos passam a perseguir a dupla pelas ruas da cidade.

Há alguns metros de distância dessa confusão, o general espanhol Hernán Cortés prepara-se para embarcar, junto com a sua tripulação, em uma expedição de conquista do continente americano.

Para fugirem dos seus perseguidores, Túlio e Miguel adentram, acidentalmente, em um dos navios chefiados por Cortés, mas logo são descobertos pela tripulação e presos no interior da embarcação. Porém, os amigos elaboram um plano de fuga e conseguem se libertar do cativeiro, fugindo, em um pequeno barco, do navio espanhol, e ainda levando consigo alguns mantimentos.

Já em pleno alto-mar, a dupla é surpreendida por Altivo, o cavalo de Cortés que estava na embarcação e havia se simpatizado com Miguel, que pula nas águas, quase se afogando. Contudo, Túlio e Miguel conseguem salvá-lo após sacrificarem a carga de mantimentos que haviam roubado, com intuito de se abastecerem durante a fuga.

¹ O cinema pode ser descrito como uma forma artística, uma linguagem e também uma indústria. (COSTA, 2006). Entretanto, nesse trabalho, o termo “cinema” corresponde também as obras cinematográficas, também chamadas de filmes, nos seus mais variados gêneros (ação, comédia, documentário, ficção científica, terror, etc).

Após esses acontecimentos, os protagonistas, juntamente com o seu novo companheiro animal, são castigados por uma tempestade, pela fome, e intensos raios de sol e calor. Mas quando já possuíam a certeza de que iriam morrer, eles conseguem chegar em terra firme, e desembarcam em solo americano, percebendo que aquele local era o mesmo citado no mapa que continha a localização de El Dorado. Cientes disso, e admirados com tamanha sorte, Túlio, Miguel e Altivo iniciam uma aventura em meio à selva americana, em busca da cidade dourada, com o intuito de roubar parte do ouro do lugar e retornarem ricos para a Espanha.

Ao chegarem em El Dorado, Túlio e Miguel são confundidos com duas divindades pertencentes à religião local e passam a viver como dois soberanos, recebendo um tratamento pomposo por parte da população nativa.

Apesar de, inicialmente, estarem dispostos a roubar secretamente o ouro da cidade, a dupla torna-se, em poucos dias, querida no lugar, construindo boas relações com os seus moradores, exceto com o sacerdote local, Tzekel Kan.

No final do filme, Túlio e Miguel mudam drasticamente as suas intenções, e, mediante um grande feito altruísta, renunciam a todo o ouro que haviam coletado, para ajudar a selar a entrada da cidade e salvar El Dorado e os seus habitantes da expedição de conquista, liderada por Cortés, que se aproximava do lugar.

A obra *O caminho para El Dorado* foi produzida através da técnica de animação, que popularmente está associada ao público infantil, o que não impediu que adultos, de todas as idades, assistissem à produção.

Ademais, esse longa é considerado um filme histórico por ter sido ambientado no século XVI.

A historiografia, nos últimos anos, tem se aproximado cada vez mais da linguagem cinematográfica. Entretanto, as obras resultantes da técnica de animação ainda são menos visitadas pelos pesquisadores. Por isso, acreditamos que o diferencial desse estudo consiste na escolha de um filme de desenho animado como objeto e principal fonte de informações.

O objetivo desse trabalho é estudar a representação da conquista da América através do filme *O caminho para El Dorado*.

O conceito de representações empregado aqui diz respeito aos significados que as pessoas atribuem ao real, com intuito de orientarem as suas existências. Essas

significações são expressas por meio de “normas, instituições, discursos, imagens e ritos [...]” (PESAVENTO, 2003, p. 21).

A pesquisa baseia-se em uma abordagem qualitativa e nos procedimentos documental e bibliográfico. O corpus para análise é composto por algumas películas pertencentes à filmografia sobre o processo de ocupação do continente americano pelos europeus; trabalhos acadêmicos que analisam as relações entre cinema e História, a linguagem cinematográfica, a literatura colonial e filmes sobre a colonização europeia da América, e formas de organização social presentes em sociedades pré-colombianas, e os processos de dominação das populações autóctones pelos espanhóis.

Para abordar a fonte selecionada propusemos cinco categorias de estudo: as representações do território americano; as representações de personagens nativos americanos; as representações de personagens espanhóis; as representações de personagens femininas; e a representação das relações entre nativos e espanhóis.

O presente trabalho encontra-se dividido em quatro capítulos. No primeiro, intitulado *Cinema e História: aspectos historiográficos e educativos*, estudamos as relações existentes entre o cinema e a História.

O cinema surgiu em finais do século XIX, na Europa, quando alguns inventores criaram aparelhos capazes de projetar imagens em movimento. Nesse mesmo período, alguns empresários começaram a investir no aperfeiçoamento, e na produção e comercialização dessas máquinas. Os filmes cinematográficos eram, inicialmente, exibidos em bares e lanchonetes (COSTA, 2006).

Ao longo do século XX, o cinema popularizou-se em uma escala mundial, convertendo-se em uma forma de divertimento e um instrumento de comunicação em massa, e vários países europeus se dedicavam à produção de filmes para consumo. Entretanto, após a primeira guerra mundial (1914-1918), a fabricação europeia entrou em declínio e os Estados Unidos da América assumiram a hegemonia desse ramo comercial. Atualmente, a maior parte das obras cinematográficas assistidas no mundo é oriunda do país norte-americano (BUTCHER, 2004; DEFLEUR, ROKEACH, 1993).

Desde o seu surgimento o cinema estabeleceu laços com a História. Os filmes sempre utilizaram, e continuam utilizando, épocas e acontecimentos passados e biografias de figuras históricas para criar os seus enredos. Para Ferro (1992), o cinema, ao longo de sua existência, tanto sofreu interferências quanto interviu na História das sociedades. Isso

porque, para esse autor, o contexto histórico vigente é responsável por determinar as técnicas, as temáticas, e as representações presentes nas produções cinematográficas. Porém, o cinema também consegue produzir narrativas capazes de legitimar ou confrontar hierarquias e poderes estabelecidos.

Apesar disso, durante algum tempo, o filme não se constituía objeto ou fonte de pesquisa, devido à concepção de documento vigente na época, própria da corrente de pensamento positivista (FERRO, 1992). Entretanto, as mudanças trazidas pela Escola de Annales, movimento historiográfico iniciado na Europa, na segunda metade do século XX, aguçaram o interesse de historiadores pelo cinema; tornando-o um importante mecanismo capaz de construir e disseminar representações da História (BARROS, 2007).

No entanto, é necessário o emprego de técnicas de análise adequadas por parte do pesquisador que deseja se aventurar pela linguagem cinematográfica. Caso contrário, alguns equívocos podem ser cometidos e a qualidade do trabalho pode ser comprometida. É indispensável que as obras cinematográficas não sejam vistas como “retratos fiéis” da realidade, passada ou presente, e nem como meros produtos da subjetividade do diretor. Ao invés disso, é preciso ter ciência que o filme é, na verdade, uma representação do real (Napolitano, 2008).

Pesavento (2003, p. 21-22) menciona que “a representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele”. E, apesar de se apresentar “como naturais, dispensando reflexão”, “carrega sentidos ocultos que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e ajudam a construir e legitimar práticas sociais.

Ademais, o cinema não é apenas uma fonte valiosa para a pesquisa historiográfica, mas também para o ensino de História. As fontes fílmicas podem contribuir para a construção do conhecimento histórico de crianças e jovens, mediante o desenvolvimento de algumas habilidades, entre elas, o aprendizado de noções próprias da pesquisa história, e a percepção de diferentes visões da História contidas nas representações do passado feitas pelos filmes (BARROS, 2007).

No segundo capítulo, *A História da América no cinema contemporâneo*, mapeamos a filmografia existente sobre os processos da ocupação europeia no continente americano, e investigamos, a partir do estudo de alguns autores e narrativas fílmicas, representações cinematográficas veiculadas acerca da invasão e dominação da América

pelos europeus; do território americano; das populações nativas e dos exploradores e conquistadores europeus.

Para alguns autores, como Souza (2016) e Iglésias (1992), o uso da expressão “descobrimto da América” em livros, produções fílmicas, eventos e datas comemorativas é uma violência cultural contra as múltiplas sociedades que já viviam no território americano antes da chegada de Cristovão Colombo e seus sucessores.

Apesar das críticas, a ideia de que a América foi descoberta ainda persiste no imaginário social. No caso do cinema, é possível perceber a influência desse pensamento em várias obras.

Os filmes costumam narrar a história da América a partir da chegada dos europeus. Esse acontecimento é interpretado e apresentado como momento crucial para o continente. Entretanto, essa noção vem sendo discutida, nos últimos anos, por pesquisadores que a associam a uma visão eurocêntrica da História (IGLÉSIAS, 1992; MARTINS, 2012; O’GORMAN, 1992; SOUZA, 2016).

Muitas dessas produções se assemelham às narrativas tradicionais da História da América, encontradas em manuais didáticos, trabalhos historiográficos e textos literários, que centralizam seus enredos na participação europeia, silenciam a memória histórica dos povos nativos, e chegam até mesmo a apresentar a colonização como algo benéfico ao continente americano.

Além disso, também é comum a presença de estereótipos sobre os indígenas, que são representados como preguiçosos, cruéis, submissos e lascivos, algo que é fruto do processo histórico colonizador

No terceiro capítulo, denominado *A Conquista espanhola da América: breve panorama histórico*, analisamos os processos de conquista dos impérios asteca e inca pelos espanhóis, na primeira metade do século XVI. Apresentamos, inicialmente, as estruturas sociais encontradas nesses dois impérios pré-colombianos antes da chegada dos conquistadores europeus. E finalizamos o capítulo analisando os principais acontecimentos que envolveram as disputas entre os nativos e as tropas espanholas, além das razões que propiciaram a vitória dos espanhóis sobre os incas e astecas, e as consequências da colonização para os povos originários da América.

Segundo Bernard e Gruzinski (2001), a partir de finais do século XV, a Espanha iniciou um processo de expansão marítima rumo ao Atlântico, em busca de novas oportunidades comerciais.

Após a “descoberta” de novas terras habitadas, feita pela expedição dirigida por Cristovão Colombo, em 1492, o reino espanhol tratou de garantir a posse de boa parte do território “encontrado”, instalando um sistema de exploração e administração em suas possessões americanas.

Nas décadas seguintes, a coroa espanhola expandiu o seu domínio para as regiões mais interioranas do continente, através de expedições de conquista. As principais delas foram as incursões que dominaram os astecas e os incas, os dois maiores impérios da América pré-colonial.

Em 1519, Hernán Cortés liderou um conjunto de homens armados que partiu em direção ao atual México, território, na época, controlado pelos astecas (ELLIOTT, 1998).

De acordo com Cardoso (1984), o império asteca formou-se após a coalizão de várias cidades sob o comando político dos mexicas. Os mexicas, também chamados de astecas, conseguiram impor, por intermédio da força militar, o seu domínio a vários povos situados na Mesoamérica.

O estado asteca era governado por um imperador e uma elite burocrática que detinha vários privilégios sociais em detrimento da maioria da população, composta majoritariamente por agricultores e artesãos, que eram sobrecarregados com o pagamento de tributos direcionados ao grupo dominante (PORTILLA, 1998).

Ao chegar no México, Cortés associou-se às populações dominadas pelos astecas, e conseguiu um numeroso exército para derrotá-los. Após dois anos de disputas, as tropas mexicas foram derrotadas e Tenochtitlán, capital do império, tomada pelos espanhóis (TODOROV, 1983).

A segunda expedição decisiva para o processo de conquista espanhol foi dirigida por Francisco Pizarro, e tinha por objetivo subjugar o extenso império inca, localizado na região sul da América. Os incas, assim como os astecas, adotaram um modelo de expansionismo militar para estender seu poder político e econômico entre os povos pré-hispânicos dos andes americanos (ELLIOTT, 1998).

No estado incaico, o grupo dominante era formado pelo imperador inca e sua família, e por funcionários administrativos do império. As populações submetidas eram

obrigadas a trabalharem para o estado em obras públicas, atividades pastoris, e nas propriedades do imperador (ELLIOTT, 1998).

Apesar de ostensivo, na época da chegada dos espanhóis, o império inca vivia uma crise política causada por disputas de poder internas. E Pizarro, no ano de 1532, aproveitou-se disso para conquistá-lo e convertê-lo em mais uma possessão espanhola (ELLIOTT, 1998).

Para Todorov (1983), a vitória espanhola sobre incas e astecas foi resultado de um conjunto de fatores: alianças feitas com populações nativas exploradas pelos dois impérios, que contribuíram militarmente com os espanhóis; a superioridade bélica dos invasores europeus, a propagação de doenças exógenas ao território americano entre os indígenas, entre outros.

Após a conquista dos astecas e incas, os espanhóis tornaram-se os novos soberanos das populações antes dominadas por eles, e apropriaram-se dos sistemas de arrecadação de tributos construídos por esses dois estados para produzir riquezas para a Coroa hispânica e seus administradores no Novo mundo.

O último capítulo tem por título *A representação da conquista espanhola da América no filme O caminho para El Dorado*.

O filme baseia-se na lenda de El Dorado, narrativa mítica oriunda do período de conquista da América, para construir o seu enredo.

Assim como no mito de El Dorado, a América do longa é um território marcado pela riqueza mineral. O ouro está presente nos cenários, nos diálogos, e na trilha sonora da obra.

Além disso, a fauna e flora do continente são dotadas de características fantasiosas, similares as descrições encontradas nos relatos escritos de viajantes europeus dos séculos XV E XVI.

Para o filme, a América é um lugar selvagem prestes a ser subjugado pelo europeu, que encarna o herói da trama. Enquanto os indígenas são relegados a uma participação secundária e ao lugar de ajudantes dos heróis ou vilões.

Além do mais, a representação de personagens nativos americanos é marcada pela presença de estereótipos herdados da colonização europeia.

Diante da análise feita, verificamos que o filme representa a conquista da América a partir de uma perspectiva colonialista e eurocêntrica.

1 CINEMA E HISTÓRIA: ASPECTOS HISTORIOGRÁFICOS E PEDAGÓGICOS

1.1 BREVE HISTÓRIA DO CINEMA

O cinema surgiu em torno de 1895 e estava misturado a outras formas de expressões artísticas, como o teatro popular, os cartuns e as revistas ilustradas. “Os aparelhos que projetavam filmes apareceram como mais uma curiosidade entre as várias invenções que surgiram no final do século XIX”(COSTA, 2006, p. 17). As projeções eram exibidas em reuniões de cientistas, exposições, e em locais que ofereciam entretenimento, como circos e parques de diversões.

Não existiu um único descobridor do cinema. O que aconteceu foi o surgimento de um conjunto de circunstâncias técnicas, no final do século XIX, permitindo que vários inventores obtivessem resultados em suas pesquisas, na busca pela projeção de imagens em movimento. Entretanto, três personalidades acabaram se destacando quando se trata da História do cinema. A primeira delas foi o empresário norte-americano Thomas Edison, que em 1889 “[...] encarregou uma equipe de técnicos, supervisionada por William K. L Dickson, de construir máquinas que produzissem e mostrassem “fotografias em movimento” [...]. Em 1891, o quinetógrafo e o quinetoscópio estavam prontos para ser patenteados” (COSTA, 2006, p. 18).

As outras duas personalidades foram os irmãos franceses Louis Lumière e August Lumière. Os Lumière desenvolveram um aparelho de projeção de imagens em movimento, que ficou conhecido como cinematógrafo. Essa máquina possuía um design mais leve que o quinetoscópio, e tornou-se mais popular e gerou bastante lucro para os irmãos Lumière, através de sua comercialização. (COSTA, 2006).

Nos primeiros anos de seu surgimento, os filmes de cinema eram exibidos em centros urbanos da Europa, como Paris, em lugares chamados de cafés.

Nos cafés as pessoas podiam beber, encontrar os amigos, ler jornais, e assistir a apresentações de cantores e outros artistas. A versão norte-americana dos cafés eram os vaudevilles, “uma espécie de teatro de variedades em que se podia beber e conversar [...].

Os vaudevilles eram, em 1895, a forma de diversão de uma boa parcela da classe média. Eram bastante populares nos EUA [...]” (COSTA, 2006, p. 19-20).

Durante a primeira década do século XX, o cinema tornou-se uma forma de divertimento familiar e um importante meio de comunicação de massa. Melvin Defleur e Sandra Rokeach (1993, p. 96) afirmam que “a adoção do cinema como novidade cultural para uso pela massa foi tanto rápida quanto vista. Os Estados Unidos praticamente se transformaram em uma nação de cinéfilos entre 1900 e 1930.”

Ainda no começo do século XX, vários países da Europa já produziam e exportavam filmes em larga escala, porém as dificuldades econômicas trazidas pela Primeira guerra mundial (1914-1918) declinaram a produção europeia. Desde então a indústria cinematográfica dos Estados Unidos da América, que já existia desde o mesmo século, mas em uma escala menor, começou a se sobressair mundialmente (BUTCHER, 2004).

Atualmente, entre o total dos filmes assistidos mundialmente, a grande maioria é oriunda da indústria cinematográfica estadunidense, que ficou popularmente conhecida como Hollywood, pelo fato dessa região, localizada na cidade de Los Angeles, no estado da Califórnia (EUA), ter hospedado, durante muito tempo, boa parte dos estúdios de cinema do país (BUTCHER, 2004).

O consumo de obras cinematográficas tem crescido em escala global. Não apenas pelo aumento das idas às salas de cinema, por parte da população em geral, mas também devido a popularização de canais de tv por assinatura, e serviços de streaming ligados à internet.

1.2 O CINEMA E A PESQUISA HISTORIOGRÁFICA

O cinema, assim como a historiografia e o ensino, também produz narrativas acerca da História. Ao longo dos anos muitos filmes utilizaram fatos e personagens históricos para compor seus enredos.

Apesar disso, o cinema foi relegado pelos historiadores durante um bom tempo. Marc Ferro (1992), pioneiro dos estudos acerca da relação cinema-História, nos conta que quando o cinematógrafo surgiu, nas vésperas do século XX, o acervo documental do historiador era composto por fontes escritas, basicamente arquivos do Estado, textos jurídicos e legislativos, jornais, biografias e relatos de viajantes. Nesse mesmo período, a

tradição escrita gozava de um “estatuto da verdade”, concedido pela corrente teórica hegemônica na época, o positivismo.

O cenário acima descrito fez com que o filme permanecesse na condição de excluído das reflexões e práticas de produção historiográfica por um longo período.

Marcos Napolitano (2005) chega a afirmar que o cinema descobriu a História antes dessa tê-lo descoberto. Para o historiador José D’Assunção Barros (2007), isso decorre do fato de o próprio cinema ser algo recente na história, nascendo apenas no ano de 1895, logo, o seu uso pela historiografia também é hodierno. Além disso, o trabalho com fontes não-escritas, de maneira geral, é uma prática recente no âmbito dos estudos históricos.

Somente na segunda metade do século XX, após a revolução documental dirigida pelo movimento conhecido como Escola dos Annales², o filme converteu-se em interesse da pesquisa histórica. A corrente historiográfica dos Annales expandiu a concepção de fonte histórica para além das fronteiras do documento escrito, permitindo que materiais iconográficos, e oriundos da cultura material e da tradição oral, adentrassem o mundo dos historiadores, e entre eles estava o filme cinematográfico. (BARROS, 2007).

Um dos principais nomes da terceira geração da Escola dos Annales, o historiador francês Marc Ferro (1992), defende que o cinema é um agente da História, pois interfere diretamente nela através da elaboração de representações de fatos e processos históricos. Segundo ele, “[...] desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam” (FERRO, 1992, p. 13).

Barros (2007) também acredita que o cinema e a história desenvolveram vínculos estreitos desde que os primeiros filmes apareceram, no início do século XX. De acordo com esse autor, o cinema se relaciona com o saber histórico de maneiras diversas, como fonte, tecnologia, sujeito e meio de representação da história.

²A escola dos Annales foi um movimento historiográfico nascido na França, nas primeiras décadas do século XX, que se opunha as práticas da historiografia positivista, dominante na época, baseada na narração de acontecimentos políticos. Ao contrário disso, o movimento dos Anais propunha uma história-problema, caracterizada pela suscitação e resolução de questionamentos, assim como, a busca por novos objetos, fontes e abordagens para a pesquisa histórica. (BURKE, 1991).

Barros (2007) acrescenta que o cinema pode ser uma rica fonte para o trabalho historiográfico, porque além de ser uma forma de expressão cultural ele também é um meio de representação da realidade na qual está inserido.

Napolitano (2008) alega que as fontes audiovisuais, compostas pelo cinema, a televisão e a música, não devem ser desprezadas pelos historiadores, principalmente pela importância que a linguagem audiovisual tem ocupado no cotidiano social. Segundo ele:

Vivemos em um mundo dominado por imagens e sons obtidos “diretamente” da realidade, seja pela encenação ficcional, seja pelo registro documental, por meio de aparatos técnicos cada vez mais sofisticados. [...] Cada vez mais, tudo é dado a ver e a ouvir, fatos importantes e banais, pessoas públicas e influentes ou anônimas e comuns (NAPOLITANO, 2008, p. 235).

Cristiane Nova (2010), assim como Marcos Napolitano (2008), também defende o uso do cinema como documentação para a investigação histórica. Contudo, para essa autora, entre a grande seara das produções cinematográficas existe um tipo de filme que desperta um interesse maior nos historiadores, “aquele que possui como temática um fato histórico”. Essas produções específicas podem ser estudadas a partir de dois ângulos diferentes: como testemunhos da época na qual foram produzidas e como representações do passado (NOVA, 2010, p. 1).

A divisão apresentada por Cristiane Nova baseia-se no modelo de classificação documental elaborado pela historiografia tradicional, que separa as fontes históricas entre primárias e secundárias. As fontes primárias são identificadas por fornecerem informações alusivas à época em que foram produzidas. Ao contrário disso, as fontes secundárias são documentos que abordam o passado, porém foram produzidos em uma época posterior a eles. Essas últimas, segundo Nova (2010, p. 1), devido ao “[...] seu caráter secundário e de representação, e, portanto, de discurso sobre um passado remoto, [...] desempenham uma função documental limitada sobre o período que retratam.”

Napolitano (2008, p. 240), entretanto, acredita que essa classificação entre as fontes históricas, própria da historiografia tradicional de influência positivista, é passível de críticas, pois tal corrente historiográfica acreditava que o “documento falava por si mesmo”, cabendo aos historiadores a tarefa de transcrever os “testemunhos do passado” nele contido. Todavia, “na perspectiva da moderna prática historiográfica, nenhum documento fala por si mesmo [...]” visto que a historiografia contemporânea, herdeira da escola francesa dos *Annales*, se esforça, cada vez mais, para descortinar o caráter representacional de todas as fontes históricas, e com isso, tanto documentos escritos

quanto não-escritos passaram a ser vistos como dotados de intencionalidade e parcialidade.

[...] as fontes audiovisuais [...] são, como qualquer outro tipo de documento histórico, portadoras de uma tensão entre evidência e representação. Em outras palavras, sem deixar de ser representação construída socialmente por um ator, por um grupo social ou por uma instituição qualquer, a fonte é uma evidência de um processo ou de um evento ocorrido, cujo estabelecimento do dado bruto é apenas o começo de um processo de interpretação com muitas variáveis (NAPOLITANO, 2008, p. 240).

Para Barros (2007), filmes históricos são produções cinematográficas que representam eventos e processos históricos em três modalidades: os chamados épicos ou romances históricos, que são películas que narram de maneira romaneada fatos da história ou a vida de alguma figura histórica, seguidos das obras de ambientação histórica, caracterizadas por enredos livres criados dentro de um contexto histórico específico, e por último, os documentários históricos, que são produções cinematográficas que realizam um trabalho de representação historiográfica baseado em um rigor documental, semelhante ao que é encontrado em livros de História escritos por pesquisadores profissionais.

Ainda segundo Barros (2007), uma diferença crucial entre os filmes épicos e de ambientação histórica dos documentários é que, nesse último, o fator estético não ocupa um lugar de destaque na narrativa, em vez disso, procura-se seguir à lógica historiográfica e o raciocínio hipotético-dedutivo. Além disso, o documentário procura explicitar as fontes utilizadas para compor seu enredo, ao contrário das duas primeiras modalidades fílmicas supracitadas, que, na maioria das vezes, costumam ocultar as fontes utilizadas do público espectador.

Apesar das diferenças entre essas três modalidades de filmes históricos, Barros (2007) afirma que todas elas podem servir como fonte para a pesquisa histórica, tendo em vista que esse tipo de documentação permite o estudo não apenas da história, enquanto objeto de conhecimento, mas também das representações e concepções historiográficas veiculadas pelo cinema, algo que expande o campo da historiografia para além do âmbito da tradição escrita. Para ele, é principalmente através dos filmes históricos, de categorias diversas, que o cinema adentra o mundo dos historiadores.

Atualmente, as fontes cinematográficas têm ganhado espaço na pesquisa histórica. Apesar disso, Marcos Napolitano (2008), estudioso da relação entre cinema e História,

alerta para dois equívocos recorrentes no trabalho com esse tipo de documentação. O primeiro deles é considerá-las como testemunhos objetivos da realidade. Isso é mais comum se tratando de produções de natureza documental, por exemplo, jornais televisivos e filmes documentários, tidos, muitas vezes, como “cópias” autênticas da realidade. O segundo equívoco consiste em ver esse tipo de fonte como mera expressão da subjetividade de seus criadores. Isso evidencia-se em produções onde o caráter artístico do cinema é destacado, como é o caso dos filmes pertencentes aos gêneros da ficção científica e fantasia, e as telenovelas.

Napolitano (2008), em seu texto *A História depois do papel*, indica que a falta de cuidado com esses dois deslizos, por parte de historiadores e demais pesquisadores das Ciências Humanas, pode comprometer a qualidade do trabalho historiográfico com fontes audiovisuais, entre elas o cinema.

A tensão envolvendo o lugar da objetividade e da subjetividade nas obras cinematográficas faz com que muitos estudiosos privilegiem as produções documentais em detrimento de outras modalidades fílmicas, justamente pelo “efeito de realidade” que elas causam em seus espectadores (NAPOLITANO, 2008).

Contudo, independente do gênero fílmico a ser observado, é indispensável ter em mente que “[...] cinema é manipulação e é essa sua natureza que deve ser levada em conta no trabalho historiográfico, com todas as implicações que isso representa”. Por isso, os historiadores especialistas em linguagem cinematográfica consideram-no “uma linguagem como outra qualquer, que precisa ser decodificada, interpretada e criticada” (NAPOLITANO, 2008, p. 247- 266).

Portanto, não apenas os documentários historiográficos devem ser considerados como fontes fílmicas pertinentes ao estudo das relações entre cinema e história, mas também os filmes de ficção construídos sobre um contexto histórico definido, como argumenta Barros :

Todos estes filmes são fontes em diversos sentidos. Eles são fontes para estudar o período em que foram produzidos, permitindo decifrar ideologias e vozes sociais diversas. Mas são também fontes para o estudo dos tipos distintos de representações historiográficas, pois cada qual se refere de uma maneira específica a algum elemento histórico (BARROS, 2007, p.157).

Para Ferro (1992), não há uma separação hierárquica entre filmes documentais e filmes de ficção, pois através do estudo da ficção pode se ter acesso ao imaginário de uma

sociedade, e, conseqüentemente, à sua realidade. Portanto, os filmes ficcionais constituem material de igual importância ao historiador, assim como os documentários.

Sobre esse mesmo assunto Napolitano alega que:

[...] é menos importante saber se tal ou qual filme foi fiel aos diálogos, à caracterização física dos personagens ou a reproduções de costumes e vestimentas de um determinado século. O mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme. Obviamente, é sempre louvável quando um filme consegue ser “fiel” ao passado representado, mas esse aspecto não pode ser tomado como absoluto na análise histórica de um filme (NAPOLITANO, 2008, p. 237).

As supracitadas diretrizes de Napolitano (2008, p. 243) estão relacionadas com a sua defesa de que a forma como a História aparece representada nos produtos cinematográficos tem implicações não apenas estéticas, mas também ideológicas. Desse modo, “tanto ficção quanto o documentário podem revelar aspectos sócio-históricos [...]” da realidade. Diante disso, o historiador precisa ter um olhar “[...] atento que vá além da tradicional dicotomia entre “realismo” ou “ficção”, ou filmes documentais tomados como realistas e filmes ficcionais tomados como fantasias históricas” (NAPOLITANO, 2008, p. 241). Em suma, reafirma-se aqui a alegação de que os filmes de temática histórica, documentais ou ficcionais, podem ser meios úteis para o estudo da história humana.

Segundo Barros (2007, p. 2), se tratando das relações entre cinema e História é fulcral observar “[...] a possibilidade de a obra cinematográfica funcionar como meio de representação ou como veículo interpretante de realidades históricas específicas [...], ” considerando que o discurso de um filme sobre eventos e processos históricos pode, sem dúvida, está associado a uma determinada visão da história.

Para Ferro (1992), o cinema interfere na história e a história interfere no cinema. De acordo ele, os dirigentes das sociedades sempre tentaram apropriar-se do cinema, devido sua capacidade propagandística. Assim como Ferro, José D’Assunção Barros (2007) também acredita que o cinema é um agente histórico, e cita como exemplo disso o seu uso político pelo Estado para difundir ideologias e garantir a efetivação de determinados projetos de sociedade:

O cinema mostra-se um agente histórico importante no sentido de que interfere directa ou indirectamente na História. [...] o Cinema se tem mostrado um instrumento particularmente importante ou um veículo significativo para a acção dos vários agentes históricos, para a interferência destes agentes na própria História. O cinema, então, mostra-se como poderoso instrumento

de difusão ideológica ou mesmo como arma imprescindível no seio de um bem articulado sistema de propaganda e marketing (BARROS, 2007, p. 132).

Um exemplo disso ocorreu durante o regime político do Estado Novo (1939-1945), no Brasil, aonde o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), sob comando do então presidente Getúlio Vargas, produziu e divulgou filmes vinculados à ideologia do regime. Isso mostra que “[...] um filme [...] pode apresentar-se como um projecto para agir sobre a sociedade, para formar opinião, para iludir ou denunciar. Portanto, um projecto para interferir na História [...]” (BARROS, 2007, p. 133).

Ademais, o próprio cinema, enquanto agente cultural, pode assumir a posição de resistência às forças políticas, por meio da produção de discursos contra-hegemônicos (BARROS, 2007).

Na acepção de Barros (2007) o cinema está intimamente ligado ao Poder, pois, em diversas ocasiões, esse veículo de comunicação foi utilizado como instrumento de difusão de ideias ligadas a instituições governamentais, partidos políticos, igrejas e grupos sociais. Portanto, se o cinema pode ser visto como ferramenta de dominação e imposição hegemônica a serviço dos poderes instituídos, ele também pode ser visto como um meio de resistência a esses mesmos poderes ao produzir narrativas de contra-poder, dado que:

ainda que uma determinada produção fílmica seja montada para a expressão de um modo de vida que é o de alguma classe dominante, ou ainda que o filme seja empregado como parte de estratégias políticas – e ainda que os diálogos principais postos em cena atendam ou expressem interesses sociais e políticos específicos – haverá sempre algo que se impõe ou dá-se perceber através da imagem e que pode revelar inesperadamente os demais modos de vida, ou algo que se há de impor como contra-discurso e entendido que se constrói a sombra dos diálogos que entrecem o discurso principal (BARROS, 2007, p. 133).

Os filmes satíricos, a título de exemplo, costumam ser importantes ferramentas de produção de contra-discursos, em virtude de “[...] que a obra de humor artístico pode veicular por diversas vezes críticas ao poder instituído que não poderiam circular através do discurso sério” (BARROS, 2007, p. 133).

O cinema participa da história, simultaneamente, como agente e sujeito, porque ao mesmo tempo que pode interferir no processo histórico, através de suas produções, também sofre interferências da História, não deixando jamais de ser um produto dela,

pois é justamente o contexto social que o cerca que acaba instituindo as suas temáticas (BARROS, 2007).

Napolitano apresenta três possibilidades de abordagem da relação entre cinema e história: o cinema na história, a história no cinema e a história do cinema. De acordo com esse autor, cabe ao pesquisador eleger qual abordagem melhor interessará à sua pesquisa:

[...] o cinema na história é o cinema visto como fonte primária para a investigação historiográfica; a história no cinema é o cinema abordado como produtor de “discurso histórico” e como “interprete” do passado; e, finalmente, a história do cinema enfatiza o estudo dos “avanços técnicos”, da linguagem cinematográfica e condições sociais de produções e recepção de filmes (NAPOLITANO, 2008, p. 24).

Para Ferro (1992), os estudiosos da relação cinema-história devem seguir dois eixos norteadores em suas análises: a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história. A leitura histórica do filme consiste em analisar a produção fílmica dentro de seu contexto histórico, entendendo que todo filme é um produto de sua realidade, e que por isso não está desvinculado das concepções sociais dominantes.

Entretanto, de acordo Ferro (1992, p.77), ler historicamente um filme não significa confrontar o seu conteúdo com trabalhos historiográficos escritos, mas analisar como os elementos próprios da linguagem cinematográfica atuam na construção de uma representação específica da história, para somente a partir daí “[...] confrontar os diferentes discursos da História [...]”. Segundo Ferro, para realizar uma análise sócio-histórica de um filme é necessário:

“ [...] analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se poderá chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa”. Dessa maneira, a crítica realizada não se limitará apenas ao filme, mas também a sociedade que o produz (FERRO, 1992, p. 87).

Já a leitura cinematográfica da história tem por foco investigar como o cinema, através de sua linguagem particular, constrói um discurso próprio sobre a história. Nesse último caso, não se trata de realizar uma análise semiológica do filme, mas concebê-lo enquanto um produto cultural capaz de produzir significações não apenas cinematográficas, mas veicular também abordagens da História, ainda que isso não esteja previsto nos planos do diretor e do produtor da película (FERRO, 1992). Em síntese, busca-se aqui observar como uma obra cinematográfica se propõe a elaborar uma leitura fílmica da história.

Barros (2007) também alerta que todo filme tem a capacidade de transpor as intenções de seus responsáveis. Nas palavras do autor:

[...] a relação entre cinema e História deve vir ancorado na compreensão de que o filme, [...] enquadre-se dentro de um dos gêneros documentários ou dentro de um dos gêneros de ficção, é em todos estes casos História. [...] sempre ele estará sendo produzido dentro da História e sujeito às dimensões sociais e culturais que decorrem da História – isto independente da vontade dos que contribuíram e interferiram para a sua elaboração (BARROS, 2007, p. 137).

Um outro caminho investigativo para os estudos históricos do cinema consiste em ampliar o conjunto de fontes históricas para além do filme, examinando sinopses, contratos, propagandas, críticas de cinema, despesas de produção, biografias de envolvidos na produção, possíveis casos de censura, e presença de apoio financeiro do Estado. De acordo com Barros (1992) e Napolitano (2008), fazer uso de informações extrafílmicas pode enriquecer a análise.

Uma outra possibilidade é realizar um estudo conjunto dos diálogos do filme com outros discursos históricos e artísticos, sejam eles visuais, musicais ou literários, agregando produções de outras áreas do conhecimento à pesquisa, e ultrapassando as fronteiras da História (NAPOLITANO, 2008). Todos esses materiais tornam-se fontes importantes para a análise histórica do cinema, porém é necessário entender que, nesse caso, o pesquisador não estará mais examinando o filme diretamente, mas sim um discurso estabelecido sobre ele (BARROS, 2007).

De acordo Barros (2007), o meio de exibição do filme também interfere na sua feitura. Por exemplo, os roteiros de produções exibidas na televisão precisam levar em consideração as reações do telespectador, que ao contrário do consumidor que está em uma sessão cinematográfica, possui a liberdade de mudar o canal televisivo a qualquer momento em busca de outro conteúdo, caso o atual não esteja lhe agradando. Isso obriga os roteiristas a adicionarem mais velocidade e suspense aos seus roteiros para atender os interesses por audiência das emissoras, e as expectativas do telespectador comum (BARROS, 2007).

Diante disso, o pesquisador pode examinar essa rede que liga as expectativas do mercado e dos consumidores para encontrar padrões culturais próprios da sociedade berço de determinada produção cinematográfica.

Outra alternativa é estar atento a íntima associação existente entre produção e recepção de obras fílmicas,

[...] isto porque o público receptor é sempre levado em consideração nos momentos em que o filme é elaborado. As competências e expectativas do consumo, enfim, são antecipadas no momento em que é produzida a obra cinematográfica, de modo que analisar um filme é analisar um filme é analisar também o público que irá consumi-lo. (BARROS, 2007, p. 135).

Apesar das várias oportunidades de estudo existentes envolvendo o cinema e a História, é necessário tomar algumas precauções no tratamento de fontes fílmicas. Para autores como Ferro (1992) e Napolitano (2008), ainda é muito usual que o filme seja utilizado apenas para atestar informações contidas em textos escritos, como uma espécie de apêndice documental. Para Marc Ferro (1992), é preciso superar essa visão e partir das próprias imagens, levando em conta as especificidades técnicas presentes, para saber o que um filme quer dizer.

Desse modo, ao historiador das imagens em movimento será requisitado o estudo dos componentes e códigos internos da linguagem cinematográfica como peça fundamental para compor sua análise. Caso contrário, o descuido com essa indicação poderá acarretar deformações à pesquisa. Não se trata, como bem salienta Napolitano (2008), de exigir do historiador uma formação acadêmica em cinema e audiovisual, mas possibilitar que o mesmo consiga decifrar a linguagem presente em suas fontes.

Historiadores e demais pesquisadores das ciências humanas podem também usar a tecnologia cinematográfica como aliada de suas investigações. Estudiosos da História imediata, por exemplo, encontrarão nas câmeras de vídeo a possibilidade de captação de imagens em movimento para posterior análise (BARROS, 2007), sendo este mais um dos laços entre cinema e história.

O uso do cinema no trabalho historiográfico pode significar algo desafiador, devido à baixa familiarização dos historiadores com os códigos da linguagem cinematográfica, todavia, o emprego de filmes na pesquisa histórica também pode angariar ricas possibilidades.

1.3 O Cinema e a História ensinada

A discussão sobre o uso do cinema no ensino está inserida em um debate maior, que discute a relevância da presença da linguagem audiovisual na educação contemporânea. O pesquisador Alberto Rizzo defende que o uso de materiais audiovisuais na educação oferece diversas contribuições, entre elas:

O desenvolvimento no campo das linguagens, da capacidade de expressão por meio de imagens e sons; a compreensão mais

aguda de fatores relacionados à leitura crítica da produção audiovisual [...]; [...] a familiaridade com a tecnologia, cujo uso tornou-se indispensável no mundo do trabalho e no cotidiano social (RIZZO, 2011, p. 120-121).

No livro *Como usar o cinema na sala de aula* (2003), Marcos Napolitano afirma que apesar do cinema possuir mais de um século de existência e atrair, atualmente, bilhões de pessoas, ainda enfrenta dificuldades para adentrar a escola. Para a historiadora Circe Bittencourt (2008), a explicação para isso é que durante muito tempo as imagens tecnológicas foram vistas pelos educadores como entraves ao aprendizado dos estudantes.

Porém, recentemente, essas imagens invadiram o cotidiano de crianças e jovens, através das TICs (Tecnologias da informação e comunicação), e a instituição escolar terminou por render-se também a essas novas linguagens, agregando-as entre os seus recursos didáticos. Hoje em dia, “passar filmes para alunos nas escolas ou mandá-los assistir, em casa, a determinado programa televisivo tem se tornado prática bastante usual” (BITTENCOURT, 2008, p. 372).

Segundo Napolitano (2003), a importância do uso do cinema na educação escolar está relacionada com a sua identidade de bem cultural. Por isso,

trabalhar com o cinema em sala de aula é ajudar a escola a reencontrar a cultura ao mesmo tempo cotidiana e elevada, pois o cinema é o campo no qual a estética, o lazer, a ideologia e os valores sociais mais amplos são sintetizados numa mesma obra de arte. (NAPOLITANO, 2003, p. 8)

Se tratando do ensino de História, as fontes fílmicas podem atuar como instrumentos mediadores na construção do conhecimento histórico de crianças e jovens. Barros chega a dizer que:

O Cinema através de sua produção fílmica, e não apenas dos documentários históricos, também pode ser utilizado para ensinar História – ou, mais ainda, para veicular e até impor uma determinada visão da História. Entramos aqui em uma outra possibilidade de apreensão das relações possíveis entre Cinema e História. Tanto os historiadores podem estudar os usos políticos e educacionais que têm se mostrado possíveis através do Cinema, como de igual maneira os pedagogos (e também os professores de história) podem utilizar o Cinema para difundir o saber histórico e historiográfico de uma determinada maneira (BARROS, 2007, p. 4).

De acordo Napolitano (2003, p. 14), o trabalho com o cinema no ensino de História deve ser orientado pela busca do desenvolvimento de algumas habilidades específicas pelos estudantes, entre elas, “perceber como as personagens do passado são

representadas. Perceber diferentes visões da História. Desenvolver as noções de pesquisa histórica valendo-se da reconstituição e representação do passado nos filmes. ”

No ano de 2006, o Ministério da Educação do Brasil veiculou o terceiro volume das Orientações curriculares para o Ensino Médio (OCEM) voltado para as disciplinas das ciências humanas. Em um trecho desse material é informado que o ensino escolar de História deve estimular as habilidades de crítica, análise e interpretação de fontes documentais de natureza diversa. A respeito disso, Napolitano afirma que:

[...] um filme pode ser usado como fonte quando o professor direcionar a análise e o debate dos alunos para os problemas e as questões surgidas com base no argumento, no roteiro, nos personagens, nos valores morais e ideológicos que constituem a narrativa da obra. Neste caso, mesmo quando está articulado a um conteúdo curricular ou a um tema específico, é o filme que vai delimitar a abordagem e levar a outras questões. Este tipo de abordagem, partindo das representações do filme escolhido, também permite o exercício de aprimoramento do olhar do aluno e o desenvolvimento do seu senso crítico em relação ao consumo de bens culturais (NAPOLITANO, 2003, p.17).

Os direcionamentos contidos na OCEM (2006) reforçam a importância de se pensar as possibilidades de trabalho com fontes cinematográficas nas aulas de História. Uma dessas possibilidades é a utilização de desenhos animados.

A animação é um gênero cinematográfico popularmente associado ao público infantil, apesar de ser consumido por pessoas de faixas etárias diversas (NETO, 2012). Sendo assim, trabalhar com esse tipo de fonte nas aulas de História das séries iniciais do ensino fundamental pode ser de valiosa contribuição visto que traria materiais pertencentes ao contexto cultural de crianças e pré-adolescentes, em idade escolar, para o ambiente de ensino.

O pesquisador Mario Marcello Neto (2012) afirma que apesar do cinema ganhar espaço na historiografia e no ensino de História, as animações ainda são pouco estudadas por historiadores e professores. Para Neto (2012), o maior entrave encontrado pelo professor no momento de escolher um desenho animado para exibir na aula não consiste na eleição do conteúdo da obra, mas sim na adoção de uma metodologia adequada para análise. Ainda de acordo com esse autor, a animação é uma fonte como qualquer outra, por isso é possível analisá-la e criticá-la, propiciando a superação da visão ilustrativa, que segundo ele, paira sobre os produtos cinematográficos no ensino de História.

Neto (2012, p. 847) acredita que esse desprezo pelo gênero da animação não possui respaldo, “tendo em vista que toda a fonte histórica é fruto da construção social do homem,” portanto, “vale lembrar que a Animação também se encaixa neste parâmetro”.

Entretanto, mesmo sendo documentos pertinentes para a educação histórica, é preciso entender que ao contrário de outras modalidades fílmicas, como os documentários historiográficos, as animações possuem uma finalidade bem específica: “o entretenimento pelo humor” (NETO, 2012, p. 2012). À vista disso, é essencial que os professores estejam atentos para essa característica fundamental do desenho animado, quando forem mediar o exame dessas produções com as turmas.

Segundo Bittencourt (2008, p. 361), atualmente, observa-se a proliferação do uso de imagens na educação escolar, porém essa pesquisadora acredita que é preciso se preocupar com o tratamento metodológico dado a esse tipo de material, “para que não se limite a ser usado apenas como ilustração para um tema [...]” A problemática central em torno do uso de imagens no ensino envolve a aplicação de métodos de análise adequados às suas especificidades. Conforme palavras da autora:

Se hoje podemos mais facilmente utilizar tais recursos nas escolas, mesmo que de maneira muitas vezes precária, a questão que se torna mais premente é a reflexão sobre as formas pelas quais professores e alunos se tem apropriado desse instrumento de comunicação como material didático. Que métodos de leitura têm sido empregados na análise dessa produção feita para um público diverso e transformada em material de aprendizagem? (BITTENCOURT, 2008, p. 372).

Em razão disso, para Bittencourt (2008, p.375), o imprescindível é que os estudantes concebam as imagens tecnológicas como representações do real. Para isso, o professor deve introduzir “perguntas que levem os alunos a duvidar daquilo que efetivamente estão assistindo e refletir sobre como captam as informações das imagens cinematográficas.”

Acerca das questões supracitadas, Carlos Alberto Vesentini (2004, p. 165) propôs uma técnica para análise de filmes no ensino, denominada por ele de desmontagem, que consiste em “[...] subdividir o filme, em vários blocos, em pequenas cenas, atendendo a interesses de conteúdo.” Para Vesentini, a desmontagem deve ser feita pelo professor anteriormente ao momento da aula, tendo em mente que esse procedimento irá embasar a seleção da bibliografia que guiará a análise dos conteúdos presentes nos discursos fílmicos. A técnica da desmontagem pode perfeitamente ser útil para orientar os professores que querem trabalhar com imagens cinematográficas durante as aulas.

Apesar de acreditar que não exista um modelo único de análise crítica de filmes a ser aplicado no ensino, Bittencourt (2008, p. 375) orienta os professores a se apropriarem dos métodos praticados por pesquisadores especialistas, e a darem atenção aos variados elementos que compõem uma produção cinematográfica, como o conteúdo, roteiro, direção, fotografia, música e atuação de atores. Porém, para esta autora, é preciso ir além disso e estudar também o contexto social e político vigente durante a produção da película, e aspectos relacionados à indústria do cinema.

Também é importante frisar alguns erros que devem ser evitados durante o trabalho com o cinema no ensino de História. Para Napolitano (2003, p.21), é preciso tomar precaução com duas armadilhas que cercam o uso de filmes nessa disciplina: o anacronismo e o efeito de super-representação fílmica. O anacronismo é mais presente em filmes históricos e “ocorre quando os valores do presente distorcem as interpretações do passado e são incompatíveis com a época representada.”

Portanto, apesar da licença poética outorgada ao cinema lhe isentar de algum compromisso com a exatidão histórica, o professor “não deve deixar de problematizar eventuais distorções na representação fílmica do período ou da sociedade em questão.” (NAPOLITANO, 2003, p. 21).

Já o efeito de super-representação nada mais é do que a assimilação pelo público do que é exibido pelo filme como verdade absoluta. Segundo Napolitano (2003), esse efeito pode ser superado através da mediação pedagógica feita pelo professor.

Para Bittencourt (2008), o caráter representacional do cinema precisa sempre ser evidenciado durante as aulas, evitando que os filmes sejam vistos como “ressurreições históricas”. Um outro problema a ser evitado, já citado anteriormente, é o uso das produções cinematográficas apenas como ilustrações de conteúdos curriculares.

2 A HISTÓRIA DA AMÉRICA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

2.1 O DESCOBRIMENTO EUROPEU

Em 1492, o navegador genovês Cristovão Colombo chegou em solo americano junto com a sua tripulação, após uma viagem marítima, saída da Europa, com destino às Índias Orientais.

As caravelas de Colombo partiram de um porto marítimo na cidade espanhola de Palos de la Frontera, no mês de agosto daquele ano. O objetivo da viagem era chegar até regiões da Ásia que forneciam especiarias para as cidades europeias, navegando por uma rota diferente da utilizada por comerciantes italianos e árabes, que naquele período, dominavam o comércio no mar Mediterrâneo (BERNAND, GRUZINSKI, 2001).

Colombo conseguiu convencer os reis da Espanha, Fernando II e Isabel I, das vantagens que a sua empreitada traria para as relações comerciais entre o reino espanhol e o Oriente. Por isso os monarcas decidiram apoiar financeiramente e politicamente a expedição do almirante (BERNAND, GRUZINSKI, 2001).

No dia 12 de outubro de 1492, as caravelas guiadas por Colombo chegaram à América Central, mais especificamente na Ilha de San Salvador, nas Bahamas. E após algumas semanas percorrendo o litoral de Cuba desembarcaram na Ilha de São Domingos, nas Antilhas, aonde o navegador estabeleceu a primeira colônia espanhola no Novo Mundo, *La Navidad* (BERNAND, GRUZINSKI, 2001).

Meses após isso, Colombo, juntamente com parte de sua tripulação que sobreviveu aos infortúnios da viagem e aos ataques hostis dos nativos americanos que encontraram, retornaram a Espanha para apresentar à corte espanhola os resultados de sua façanha. E apesar de não ter encontrado a rota para as especiarias, o almirante trouxe consigo uma pequena quantidade de ouro e alguns indígenas capturados como forma de testificar os benefícios em potenciais que as terras encontradas carregavam (BERNAND, GRUZINSKI, 2001).

Para a historiografia tradicional, e também para uma parcela da sociedade, o acontecimento supracitado refere-se ao descobrimento da América pelos europeus, em finais do século XV.

Entretanto, para o historiador Francisco Iglesias:

a palavra descobrimento, empregada com relação a continentes e países, é um equívoco e deve ser evitada. Só se descobre uma

terra sem habitantes; se ela é ocupada por homens, não importa em que estágio cultural se encontrem, já existe e não é descoberta. Apenas se estabelece seu contato com outro povo. A expressão descobrimento implica em uma idéia imperialista, de encontro de algo não conhecido; visto por outro que proclama sua existência, incorporando-o ao seu domínio, passa a ser sua dependente (IGLESÍAS, 1992, p. 23).

O filósofo Edmundo O’Gorman (1992) também questiona a legitimidade da expressão “descobrimento da América” para referir-se a chegada dos europeus ao Novo Mundo. Segundo O’Gorman (1992), a América não foi descoberta, mas inventada através de um processo ideológico.

Conforme a análise de O’Gorman (1992), contida no seu livro *A invenção da América - reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir*, ao chegar na América, em 1492, Colombo acreditou que estivesse em uma ilha do Japão. Somente anos mais tarde, o explorador e cartógrafo italiano Américo Vespúcio tornou conhecida a sua tese de que o almirante genovês, na verdade, havia chegado a um novo continente, independente da Ásia.

Vespúcio comandou, em 1501, um dos navios de uma expedição saída da cidade portuguesa de Lisboa em direção à América. Durante sua viagem, observou que as terras recém descobertas por Colombo se estendiam até o polo antártico, e possuíam dimensões continentais. As novas observações realizadas por Vespúcio invalidaram a ideia de que o território encontrado fosse uma península adicional da Ásia (O’GORMAN, 1992).

Na época em que Vespúcio viajou à América muitos negavam a existência de terras no hemisfério Sul. Indo na contramão dessa crença, o geógrafo italiano descreveu as novas terras como uma entidade geográfica circundada pelo oceano, distinta das outras três partes do mundo até então conhecidas: Europa, Ásia e África. Ou seja, para Vespúcio, Cristovão Colombo não havia chegado as índias Orientais, mas a um novo continente. Tal constatação contribui para o batismo do Novo Mundo pelo nome de América, em homenagem a Vespúcio.

As observações realizadas por Colombo, e posteriormente por Vespúcio, atuaram como discursos fundadores da identidade do continente americano. O processo de "criação" da América forneceu uma explicação ao estranhamento da Europa diante da existência de um novo continente, e ao mesmo tempo permitiu a incorporação das novas terras ao âmbito da cultura ocidental.

Portanto, segundo Iglesias (1992) e O’Gorman (1992), pensar que a América foi descoberta pelos europeus é um equívoco. E o principal motivo comprobatório disso é o fato de muito antes de 1992 já existirem diversas sociedades, com modelos de organização diferentes, vivendo no território americano.

Além do mais, o uso da expressão descoberta da América remete à ideia de que o continente americano estava escondido, esperando o seu grande devir: ser encontrado pelos europeus (O’GORMAN, 1992).

Diante disso, a crença no descobrimento europeu enquanto “ato inaugurador” da América é resultado de um modelo de história etnocêntrico, centrado na Europa Ocidental, comprometido em explicar como essa civilização se desenvolveu ao longo dos séculos, “e como os demais povos passaram a existir somente à medida que entraram em contato com o mundo europeu, dito civilizado” (MARTINS, 2012, p. 2).

Apesar de criticada por vários pesquisadores, a ideia de que a América foi descoberta ainda persiste no imaginário social. Uma prova disso é que ainda hoje vários países celebram anualmente o dia 12 de outubro, data simbolicamente associada à chegada de Colombo ao Novo Mundo³.

Durante a década de 1990, período no qual o “descobrimento” da América completou 500 anos, foram realizadas exposições artísticas, seminários, desfiles, reportagens de televisão e filmes com intuito de comemorar esse fato histórico. Fleck e Bandeira chamam a nossa atenção para os sentidos das comemorações do “descobrimento”, e afirmam que:

[...] a exploração e imposição dos costumes europeus, notórios durante todo o processo de colonização das terras do Novo Mundo, são apagadas pela ideia de que esse processo ocorreu de forma positiva para todos os envolvidos. Ensina-se a sociedade a simplesmente comemorar as datas das “descobertas”, ignorando-se que estes eventos foram percursos de um sistema de opressão que deixaria de lado culturas que reuniam costumes e crenças que chegavam a ser milenários (FLECK, BANDEIRA, 2010, p. 69-70).

A obra cinematográfica *1492 - a conquista do paraíso* é um exemplo de produção cultural publicizada no contexto das comemorações dos 500 anos do descobrimento, completados justamente no ano em que a película foi apresentada ao público, em 1992. O filme foi dirigido pelo britânico Ridley Scott e narra alguns anos da vida de Cristovão

³ Estados Unidos, Espanha, Bahamas e Uruguai.

Colombo. Entre os acontecimentos destacados estão a busca do almirante pelo patrocínio da realeza espanhola para sua viagem com destino as Índias Orientais, e a posterior “descoberta” das novas terras batizadas de América.

Os acontecimentos acima descritos também serviram de inspiração para outros dois filmes, que assim como a obra de Scott foram lançados no ano de 1992. São eles, a produção estadunidense *Cristovão Colombo - a aventura do descobrimento* e o longa-metragem alemão *A incrível viagem de Pico e Colombo*, esse último, inclusive, possui formato de desenho animado. Ambas as películas abordam, de maneira particular, o fato histórico do “descobrimento” da América por Colombo. A variedade de narrativas cinematográficas produzidas em torno da viagem de Colombo ao Novo Mundo acomoda desde produções épicas, como é o caso das obras *1492 – a conquista do paraíso* e *Cristovão Colombo - a aventura do descobrimento*, até filmes de fantasia, citando aqui o longa *A incrível viagem de Pico e Colombo*, onde a narrativa histórica do descobrimento ganhou toques criativos e lúdicos ao trazer para as telas animais falantes, entre eles, um cupim chamado Pico que auxilia o navegador a alcançar os seus objetivos.

A incidência da criação e lançamento de filmes sobre a “descoberta” da América no ano de 1992 é algo passível de reflexão, e que não deve ser visto de maneira ingênua, principalmente, por pesquisadores sociais. É o que nos ensina o historiador José D’Assunção de Barros:

Pode-se estudar a evolução de interesses temáticos a partir de um levantamento geral de obras fílmicas em um determinado período. Se os tempos recentes mostram a renovação de interesses ambientados na Idade Média ou em tempos antigos, isso certamente diz algo ao historiador sobre o actual contexto sócio-cultural, ou mesmo político, que permitiu a renovação deste interesse (BARROS, 2007, p. 140).

Nesse caso, seguindo as recomendações de Barros (2007), seria interessante refletirmos sobre o atual interesse cinematográfico em encenar a história do descobrimento do Novo Mundo.

De acordo Peter Burke (2000), as imagens, estáticas ou em movimento, são mecanismos cruciais de transmissão da memória social. Influenciado pelo pensamento do sociólogo Maurice Halbwachs, Burke afirma que a memória social diz respeito ao passado que foi selecionado e interpretado, em determinada sociedade, para ser recordado posteriormente. Baseado nisso, a encenação recorrente da “descoberta” da América pelo cinema permite que esse fato do passado continue presente na memória dos indivíduos, mesmo séculos após o ocorrido. Isso nos fornece uma dimensão do papel atuante do

cinema enquanto agente histórico, capaz de intervir na construção do conhecimento do passado que chega até nós. Em síntese, o cinema contribui na seleção do passado que será lembrado pela sociedade.

O historiador Marcos Napolitano (2008) anuncia-nos que o cinema é uma poderosa ferramenta capaz de produzir “monumentos” do passado, ou seja, os filmes podem contribuir para que fatos históricos “atravessem” o tempo e sejam recordados pela sociedade em épocas posteriores. Isso pode ajudar a justificar a presença constante da narrativa sobre o “achamento” da América por Colombo e seus homens nos dias atuais.

Ainda de acordo Napolitano (2008, p. 276), “o processo de monumentalização visa diluir as tensões, polêmicas e incertezas que cercam determinado momento histórico, legando uma memória para as gerações posteriores carregados de modelos de ação.”

Segundo Reis (2013) e Silva (2010), os filmes sobre a “descoberta” da América ajudam a promover uma visão harmônica do “descobrimento”, suavizando a opressão sofrida pelos povos autóctones, exaltando os feitos dos exploradores europeus, reforçando os mitos fundacionais da América, e silenciando a História dos habitantes originários do continente. Em suma, essas narrativas, na maioria das vezes, auxiliam na construção de uma memória gloriosa sobre o colonialismo europeu praticado nesse lado do Atlântico, que foi sendo construída desde as primeiras fases da colonização do Novo Mundo pelos relatos escritos de agentes sociais envolvidos nesse processo.

2.2 O protagonismo europeu e a representação secundária dos povos originários da América

Para Tzvetan Todorov (1983), a “descoberta” da América por Colombo foi o acontecimento inaugurador da empreitada colonial europeia nos trópicos, e por isso tem sido perpetuada ao longo dos séculos por meios diversos, entre eles, o cinema⁴.

⁴ É importante mencionar que a filmografia sobre os processos de dominação europeia na América é extensa, e não se resume, em hipótese alguma, as obras cinematográficas citadas nessa pesquisa. Citemos, por exemplo, os filmes *A missão* (1986) e *Desmundo* (2003), que também abordam a temática estudada nesse capítulo da dissertação, apesar de não mencionados. A par disso, justificamos que a escolha dos filmes que figuram no texto é decorrente da observação de uma presença maior de pesquisas acadêmicas disponíveis sobre essas obras, em detrimento de outras narrativas.

O filme *1492- a conquista do paraíso* é uma releitura de fragmentos do Diário de bordo de Cristovão Colombo (1492-1493), o qual narra sua viagem e desembarque no Novo Mundo, além de seu contato com os habitantes locais.

De acordo Marcel Silva (2010, p. 338), essa obra cinematográfica apresenta o navegador italiano Cristóvão Colombo como um herói, cujo o esforço pessoal e a determinação lhe possibilitaram “vencer uma série de obstáculos, convencer a rainha Isabel para financiar sua empreitada, e sua chegada ao novo mundo, sua conquista do paraíso.” A mesma constatação é feita por Lucas Reis (2013, p. 1907), o qual acredita na existência de um interesse por parte do filme de Ridley Scott em construir uma imagem heroica de Colombo, principalmente através das características que a obra atribui a sua versão cinematográfica desse personagem histórico: “Ele tem um rosto tenro, sorridente, é um homem dedicado a mulher e aos filhos [...].” Piedoso, humilde e abnegado são outros atributos usados para apresentar o almirante no filme.

Figura 1 - Cena do filme *1492 – a conquista do paraíso*.



Fonte: Papo de cinema (2020)

A imagem acima, oriunda do filme *1492 – a conquista do paraíso*, constrói uma representação do desembarque de Cristovão Colombo na América. Nela podemos ver o almirante à frente de sua tripulação. O destaque dado ao personagem nessa cena contribui na construção do lugar de protagonista ocupado por Colombo no longa.

Silva (2010) enfatiza que os elementos sonoros da linguagem cinematográfica, além dos diálogos, foram mobilizados pela direção de *1492 – a conquista do paraíso* para forjar à figura de Colombo, e encenar a grande “descoberta” feita por ele. Nas palavras do autor:

[...] a trilha sonora [...] cria uma ambiência auditiva que, junto a imagens de Colombo descendo do barco em slow-motion [...], denota a potência do colonizador, seu poder sobre aquela terra recém-descoberta e, claro, justificativa sua posse inadvertida do que acabava de descobrir (SILVA, 2010, p. 339).

Para Reis (2013), a encenação da chegada do homem europeu a América, realizada por Scott, fornece uma visão romântica à narrativa do “descobrimento”.

O filme de animação *Pocahontas* (1995), criação do estúdio de cinema Walt Disney, também nos apresenta uma releitura cinematográfica acerca do passado americano. A película em questão foi ambientada no começo do século XVII, tendo como fundo temático a conquista inglesa da região norte da América. O enredo baseou-se na lenda de Pocahontas, pertencente ao imaginário popular dos Estados Unidos e um dos mitos fundadores dessa nação (PANIAGO, 2013).

Segundo narrativa lendária e relatos históricos, Pocahontas era filha de um líder indígena do Novo Mundo que salvou um homem inglês, de nome John Smith, de ser assassinado por outros nativos americanos. Smith era comandante de uma expedição colonizadora com destino a América, patrocinada pela coroa britânica. No enredo do filme, Pocahontas e Smith acabam se apaixonando e vivendo um romance (PANIAGO, 2013).

Em uma cena do filme, Smith, durante um diálogo com Pocahontas, defende a criação de colônias inglesas na América, afirmando que esse intento tinha fins nobres porque traria melhorias para a população nativa. Segundo ele, os indígenas seriam ensinados a usar a terra mais “apropriadamente”, tirando maior proveito dela, e também teriam estradas e casas “melhores” construídas pelos ingleses (PANIAGO, 2013).

Entretanto, a crítica que o personagem de Smith faz as formas de cultivo agrícola e as casas dos nativos pode ser interpretada como um demonstrativo do incômodo por parte do comandante inglês com a alteridade cultural dos povos indígenas da América, tendo em vista que estudos sobre a exploração europeia do Novo Mundo defendem que

os europeus recém-chegados à América foram incapazes de entender as novas sociedades com os quais se depararam. Não conseguiram estabelecer semelhanças com seu próprio mundo e muito menos compreender os costumes e crenças que não faziam parte de sua cultura, posto que se orientavam por objetivos estritamente voltados para as conquistas territoriais e, conseqüentemente, para o domínio sobre as novas populações que viessem a encontrar (FLECK; BANDEIRA, 2010, p. 73).

De acordo Marc Ferro (1989), a explicação para isso reside no fato de que ao longo da História diversas sociedades foram vistas como “atrasadas” quando não estavam organizadas à imagem da Europa. Tal aceção, segundo Ferro (1989), é própria de um pensamento eurocêntrico. O eurocentrismo pode ser interpretado como uma visão de mundo que tende a “considerar a Europa moderna como centro da história do mundo” (AURELL, 2010, p. 21. Apud MARTINS, 2012, p. 8).

Um dos elementos principais do eurocentrismo é a crença na superioridade europeia sobre os demais povos (MARTINS, 2012). Esse pensamento pode ser encontrado no filme em falas do personagem de John Smith e de demais integrantes de sua expedição.

A inferiorização do modo de vida de outros povos, base do pensamento eurocêntrico, alimentava nos europeus a convicção de que era preciso levar o seu modelo civilizatório para outras regiões do mundo. Segundo Ferro (1989, p. 26), “o destino da noção de civilização também é significativo da visão eurocêntrica da história. Designando originalmente o que era polido, civil, o termo opôs-se, posteriormente, ao que era bárbaro – para os europeus, especialmente, os “bons selvagens” da América.”

Para Eunice Kindel (2003, p. 125), no filme *Pocahontas* John Smith representa “a civilização, o progresso, os avanços, a bravura e o espírito de aventura”, características “típicas” das nações europeias, enquanto que os indígenas representam a selvageria e a barbárie, atributos usados pelos europeus, em tempos de conquista e colonização da América, para caracterizar os habitantes locais do Novo Mundo.

Algo importante a ser mencionado é que John Smith, assim como Cristóvão Colombo, de fato existiu. Ele foi capitão da Marinha Britânica, durante o século XVII, e participou de ações colonizadoras a mando da realeza britânica na América do Norte. Apesar da veracidade de um possível envolvimento amoroso entre Smith e a nativa americana Pocahontas ser questionada nas versões oficiais da História, o suposto romance entre eles serviu de inspiração para alguns filmes, além do produzido pela Disney.

As trajetórias de Smith e Colombo também estão presentes em relatos literários e historiográficos sobre a colonização da América. A incidência de ambas figuras em representações culturais distintas parece ter contribuído para alça-las a posição de mitos na história da ocupação europeia do Novo Mundo. Para Burke (2000), a noção de mito carece de uma elucidação mais precisa para evitar possíveis equívocos em seus usos. De acordo a concepção de Burke:

Devemos enfatizar que aqui se emprega o escorregadio termo “mito” não no sentido positivista de “história imprecisa”, mas no sentido mais rico, positivo, de uma história com um significado simbólico que envolve personagens em tamanho maior que o natural, sejam elas heróis ou vilões. Essas histórias são em geral criadas a partir de uma sequência de incidentes estereotipados [...] (BURKE, 2000, p. 78).

Na obra cinematográfica *Pocahontas* vemos o personagem de John Smith sendo representado a partir de uma personalidade obstinada e corajosa, possuindo uma inclinação heroica que é explorada em várias cenas do filme. Algo bastante similar ocorre na representação do personagem de Colombo na película *1492 – a conquista do paraíso*.

Burke (2000) explica que a formação de mitos decorre, justamente, do enquadramento de alguns sujeitos dentro de estereótipos vigentes, como herói e vilão. Esse enquadramento aguça a imaginação coletiva, que irá produzir narrativas, primeiramente orais, sobre tais indivíduos. Essas narrativas podem circular, sofrendo distorções, até tornarem-se cristalizadas na memória social.

Em outra produção cinematográfica, lançada no ano 2000, somos apresentados a uma versão fictícia de acontecimentos ligados a conquista espanhola da América. O filme *O caminho para El Dorado* é um trabalho do estúdio Dream Works, localizado nos Estados Unidos da América. Assim como *Pocahontas*, essa obra também pertence ao núcleo da animação.

Em *O caminho para El Dorado* dois amigos espanhóis, Túlio e Miguel, embarcam rumo a cidade lendária de El Dorado, situada no Novo Mundo, continente recém “descoberto” pela Espanha. O filme baseou-se na lenda de El Dorado, uma narrativa mítica, oriunda da época da conquista da América, sobre a existência de uma cidade secreta construída com ouro, localizada em algum lugar da região sul do continente americano. Segundo Johnni Langer (1997, p. 25), “na história da colonização e exploração americana, o mito das cidades de ouro (principalmente o Eldorado), sempre teve grande repercussão e importância.”

Atualmente, séculos após o início da descoberta e conquista da América, produções cinematográficas sobre a lenda de Eldorado continuam sendo produzidas. São desde filmes em formato de desenho animado voltados, principalmente, para o público infantil (*O caminho para El Dorado*, 2000, *Dora e a cidade perdida*, 2019), até películas pertencentes aos gêneros épico e de aventura (*Aguirre: a cólera dos deuses*, 1972, *Eldorado: em busca da cidade de ouro*, 2010, *Z: a cidade perdida*, 2016).

Entretanto, um fato vem chamando a atenção das análises sobre filmes que abordam de alguma maneira a descoberta e a conquista do Novo Mundo: mesmo tendo seus enredos ambientados na América os personagens protagonistas dessas tramas são, em sua maioria, europeus (KINDEL, 2003; PANIAGO, 2013; REIS, 2013; SILVA, 2010). De acordo esses trabalhos, o protagonismo europeu é acompanhado do condicionamento de personagens indígenas a papéis secundários.

Para Barros (2007), o cinema é uma importante ferramenta capaz de veicular, mesmo que inconscientemente, visões da História.

Partindo dessa assertiva, podemos mensurar que a insistência na produção de obras cinematográficas sobre o “descobrimento”, a conquista e a colonização da América, focadas em narrar esses fatos sob a perspectiva de personagens europeus, pode estar relacionada com a presença da visão eurocêntrica da História, já revelada por alguns autores em manuais didáticos escolares (MARTINS, 2012), em outras formas culturais, como é o caso do cinema.

2.3 América: o paraíso terrestre

Todorov, em seu célebre livro *A conquista da América - a questão do outro* (1983), aponta que as descrições das terras do Novo Mundo feitas pelo explorador Cristovão Colombo, em seu diário de bordo, doaram ao lugar uma face paradisíaca.

Segundo Todorov (1983, p. 10), “a crença mais surpreendente de Colombo é de origem cristã: refere-se ao Paraíso terrestre. Ele leu no *Imago Mundi* de Pierre d'Ailly que o Paraíso terrestre devia estar localizado numa região temperada além do equador. ” Colombo acreditava que as terras “descobertas” abrigavam uma versão terrestre do paraíso bíblico. A natureza exuberante do lugar e a nudez e ingenuidade de seus habitantes eram, para o genovês, fortes indícios disso.

De acordo Lucas Reis (2013), a visão colombiana da América também aparece no filme *1492 – a conquista do paraíso*, narrativa cinematográfica sobre o “descobrimento” europeu do Novo Mundo. Inclusive, para o autor, o próprio título da produção já evoca essa noção.

Em uma das cenas do filme, analisada por Reis (2013, p. 1914), é mostrado o personagem de Colombo escrevendo em seu diário: “Acho que voltamos ao Paraíso. ”

Para alguns pesquisadores, a idealização da América como um “Éden terreno” “[...] será a marca constante nos relatos das primeiras décadas da colonização” (LÓPEZ, 2006, p. 53).

Figura 2 - Cena do filme *O caminho para El Dorado*



Fonte: Telecine play (2020)

No filme *O caminho para El Dorado* o cenário construído para ilustrar a mítica cidade de El Dorado também é imbuído de feições paradisíacas. Conforme estudo desenvolvido por Carla Mary Oliveira (2014, p.32), a tradição iconográfica vigente na Europa, entre os séculos XVI e XVIII, representava a América como um lugar repleto de “terras férteis, matas abundantes, pérolas, ouro, pau-brasil, animais exóticos, nativos nus. Elementos que remetem à ideia então corrente de paraíso perdido.”

Na gravura acima, retirada de uma das cenas do filme *O caminho para El Dorado*, vemos os personagens protagonistas, Túlio e Miguel, procurando, com a ajuda de um mapa, a cidade de El Dorado. Podemos observar alguns dos elementos citados por Oliveira (2014) presentes na imagem, como a abundância de vegetação verde. Para mais, no alto da figura, uma grande rocha dotada de uma silhueta animalesca parece expelir de seu interior uma nuvem de borboletas. Temos aqui uma alusão a copiosa natureza americana, presente na tradição iconográfica europeia, acrescida de detalhes fantasiosos, comuns em filmes de animação, que acabam evocando a visão edênica de América.

Colombo, um dos primeiros exploradores europeus da América, acreditava que esse “paraíso terrenal” acolhia não apenas uma profusa natureza, mas também riquezas inigualáveis. Como prova disso, o almirante chegou a relatar em seu diário de viagem o clima quente da região, a cor escura da pele de seus habitantes e a presença de papagaios e rios. Tais descrições não eram ocasionais, uma vez que o imaginário europeu da época entendia que lugares onde os nativos possuíam pele negra, com abundância de papagaios, rios e calor intenso, guardavam metais preciosos, como o ouro (TODOROV, 1983).

O primeiro elemento fantástico das representações de riqueza na América foi a sua extrema abundância, pois para os europeus o ouro encontrava-se com facilidade em qualquer parte do Novo Mundo. Alguns cronistas do século XVI descreveram a existência de ouro aflorando fantasticamente na superfície da terra, crescendo como plantas e mesmo abundante como os peixes nos rios (LAS CASAS, 1951, p. 353. Apud LANGER, 1997, p. 26).

O anseio em encontrar ouro era compartilhado por Colombo, os integrantes de sua frota, e pelos patrocinadores da expedição, os reis da Espanha (TODOROV, 1983). A oportunidade de localizar riquezas e o interesse na futura exploração comercial do “novo” continente foram fatores decisivos no modo europeu de entender a América. As monarquias europeias sempre viram o Novo Mundo com pretensões imperialistas (LÓPEZ, 2006).

Pouco tempo após o descobrimento, o fascínio pelo ouro e pelas demais riquezas existentes no Novo Mundo já havia se espalhado pela Europa. Para Langer (1997, p. 26), “desde os primórdios da descoberta e colonização das Américas, a esperança de enriquecimento rápido constituiu um dos fatores básicos de motivação das expedições, em meio as incertezas de locais misteriosos e desconhecidos.”

O ouro ocupava um lugar de destaque na mentalidade europeia antes mesmo da “descoberta” da América. Esse metal estava associado não apenas ao poder econômico, mas também determinava o poder das monarquias existentes (LANGER, 1997).

No cinema o ouro também recebe o papel de destaque nas narrativas fílmicas sobre a exploração, conquista e colonização da América. E a sua busca seduz desde as versões de personagens históricos, como o Cristovão Colombo de *1492: a conquista do paraíso* (1992) e o conquistador espanhol Lope de Aguirre de *Aguirre: a cólera dos deuses* (1972), até personagens puramente fictícios, como os atrapalhados exploradores espanhóis Túlio e Miguel em *O caminho para El Dorado* (2000).

A visão paradisíaca e dourada da América, encontrada nos relatos de exploradores do continente nos séculos XV e XVI, ajudou a formar o imaginário do homem europeu sobre o Novo Mundo durante as primeiras fases do colonialismo europeu nesse território (LOPEZ, 2016). Atualmente, traços desse imaginário parecem persistir no cinema contemporâneo, tendo em vista que, segundo alguns autores, o Novo Mundo vem sendo representado pelo cinema a partir de cenários marcados por uma natureza abastada e pela busca frenética por ouro.

2.4 Os habitantes originários da América

O filme *Caramuru - a invenção do Brasil*, dirigido por Guel Arraes e lançado ao público em 2001, aborda de maneira humorística o “descobrimento” do Brasil pelos portugueses, em finais do século XV.

Segundo Hilmária Xavier Silva (2017), no filme de Arraes os indígenas da América são representados integrados à paisagem natural de uma maneira quase indissociável. Silva (2017) explica que esse modelo de representação está relacionado às discussões levantadas entre os europeus, durante o processo de ocupação do Novo Mundo, sobre a existência ou não de humanidade nos nativos americanos. Algo análogo é mostrado em outras produções. A exemplo disso temos a película norte-americana *O Novo Mundo* (2006), uma narrativa cinematográfica sobre a incursão inglesa na América. Nela os indígenas aparecem mesclados à mata fechada e com vestimentas e pinturas corporais que os aproximam de animais (PANIAGO, 2013).

A simbiose “indígena-natureza” também aparece no filme *Pocahontas*, expressa através da profunda interação existente entre a protagonista, Pocahontas, e as árvores e animais da floresta. Aliás, os dois melhores amigos da jovem são um guaxinim chamado Meeko, e um beija-flor de nome Flit. E em alguns momentos os movimentos e o comportamento da personagem assemelham-se com os de um animal, incluindo saltos de alturas notáveis e a escalada de longas árvores (PANIAGO, 2013).

Cristovão Colombo, em seu diário de viagem à América, procurou descrever a flora e a fauna das terras “encontradas”. “Peixes e pássaros, plantas e animais são as principais personagens das aventuras que conta [...]” (TODOROV, 1983, p. 11). Inicialmente o almirante não se preocupava em dissociar, nas suas descrições, as populações indígenas que encontrava pelo caminho da paisagem natural. Segundo Todorov (1983, p. 21), “Colombo fala dos homens que vê unicamente porque estes, afinal, também fazem parte da paisagem. Suas menções aos habitantes das ilhas aparecem

sempre no meio de anotações sobre a natureza, em algum lugar entre os pássaros e as árvores”. O modelo de representação das populações nativas da América, construída pelos primeiros relatos escritos sobre o Novo Mundo, parece ter servido de inspiração para delinear a representação de personagens indígenas pelo cinema.

Outro elemento interessante a ser observado nas narrativas fílmicas sobre a conquista da América são as relações entre nativos e colonizadores. Em *Pocahontas*, por exemplo, essa relação é mostrada por uma ótica mais conflituosa, pois os colonos afirmam que estão dispostos a massacrar os “selvagens”, caso seja necessário, para atingirem seus objetivos. Em uma das canções entoadas pelos membros da tripulação inglesa ouve-se a seguinte frase: “matamos qualquer índio de noite ou de dia ...” (PANIAGO, 2013, p. 1260). De acordo Kindel:

tal refrão opera, também, na caracterização do grupo de marujos ingleses, definindo quais são seus interesses e os objetivos da viagem que emprenderam. Além disso, pode-se também indicar que o filme mostra que a idéia de extermínio daqueles que não partilhavam o modo de vida da civilização (européia) era “natural” para esses sujeitos (KINDEL, 2003, p. 126).

Para Marcel Silva (2010), em *1492 - a conquista do paraíso* o contato entre nativos e colonizadores também acontece sob uma atmosfera marcada pela tensão e terror, além disso, o encontro é direcionado pelo olhar do homem europeu. Silva descreve a encenação da chegada de Colombo e seus homens à solo americano, feita pelo filme de Scott, da seguinte maneira:

Eles então se aproximam dos índios, e nesse contato se vê com clareza o ponto de vista escolhido: enquanto os nativos são enquadrados em planos gerais, em grupo, os colonizadores são mostrados em planos aproximados (quando aparecem em planos gerais, a figura de Colombo na frente, como líder, endossa a ideia de individualidade). Os índios surgem em plano aproximado apenas quando se aproximam de Colombo; é através de seu olhar, e identificados com seu sentimento de controle e superioridade, que acompanhamos a cena. Somos obrigados a vivenciar o encontro pelo ponto de vista (tanto narrativo quanto ideológico) dos colonizadores (SILVA, 2010, p. 339-340).

Ainda segundo Silva (2010), os elementos da linguagem cinematográfica costumam ser manipulados pelas produções fílmicas para privilegiar uma visão eurocêntrica acerca da descoberta da América.

De acordo Reis (2013, p. 1906), ao dá destaque aos colonizadores europeus, ao mesmo tempo que representa os indígenas como “[...] sujeitos sem rostos que apenas gritam palavras ininteligíveis[...]”, a obra de Ridley Scott insere-se no conjunto de

narrativas culturais centradas no protagonismo europeu, que relegam os indígenas a uma posição subalterna, onde eles agem apenas em conformidade com as condições oferecidas pelos europeus.

O contraste entre as duas formas de representar nativos e europeus nesse filme decorre, conforme Marcel Silva, em razão do cinema contemporâneo basear-se em uma

[...] forma narrativa historicamente estabelecida e no discurso eurocêntrico que alicerça, com raras exceções, as representações dos povos colonizados feitas pelo cinema dominante. Além disso, o cinema narrativo herdou o discurso racista e colonialista eurocêntrico (SILVA, 2010, p. 331).

Pepita Afiune (2007) também concorda que a representação dos povos antigos da América pelo cinema é fortemente influenciada por uma perspectiva eurocêntrica. Segundo ela, os maias, por exemplo, costumam ser apresentados como bárbaros e sanguinários nas produções cinematográficas.

Ao tomar como objeto de estudo o filme *Apocalypto* (2006), trama que acompanha a trajetória de um jovem indígena, Garra de Jaguar, capturado por guerreiros maias para ser sacrificado em um ritual religioso, Afiune (2007, p.24) afirma que a forma como a cena final foi construída - retratando a perseguição dos guerreiros maias a Garra de Jaguar pelas areias da praia, só interrompida quando os envolvidos avistam caravelas espanholas no horizonte marítimo - representa “a chegada da “civilização” que viria “salvar” aqueles povos ignorantes”, imersos em crenças pagãs.

A representação dos povos originários da América pelo cinema é frequentemente marcada por estereótipos, entre eles, barbárie e preguiça (AFIUNE, 2007; SOUZA, 2016). O filme brasileiro *Caramuru - a invenção do Brasil* é um exemplo disso. No longa os indígenas sul-americanos são representados como pessoas preguiçosas. Mabel Souza (2016) explica que o estilo de vida dos povos locais da América, baseado na atividade de subsistência, contrariava a lógica econômica que começava a surgir na Europa durante a “descoberta” e conquista do Novo Mundo. Ou seja:

se não havia interesses dos indígenas pela produção de lucros tal qual manda o capitalismo, eles eram taxados de preguiçosos por desprenderem energia apenas para conseguirem o suficiente para se manterem (SOUZA, 2016, p. 83).

Silva (2017) elucida que a representação dos povos pré-colombianos como bárbaros, selvagens e preguiçosos, veiculadas por meios culturais diversos, relaciona-se ao fato de que

“o índio tem se constituído ao longo do tempo, seja nas crônicas de navegantes e desbravadores, sejam nos manuais de história ou nos próprios filmes, como o outro. O outro que não é o branco-civilizado europeu. [...] o que devemos ter em mente é que a instância “índio” deve ser entendida como uma construção histórica, e que esse processo refere-se à forma como a sociedade ocidental não compreendeu e interpretou sociedades culturalmente diversas” (SILVA, 2017, p. 153-154).

Figura 3 - Tzekel kan, personagem nativo-americano do filme *O caminho para El Dorado*.



Fonte: Youtube (2010)

Em outras narrativas fílmicas sobre a Conquista da América os modos de representar os indígenas podem facilmente ser associados ao mito do bom e mal selvagem. Esse mito surgiu com as descrições de cronistas e viajantes europeus, que durante suas incursões às terras americanas retrataram os nativos do Novo Mundo com os quais tiveram contato. Essas representações ajudaram a construir a imagem dos habitantes da América na Europa. Basicamente o mito do bom e mal selvagem consiste em uma dicotomia entre “[...] seres bons, mas ingênuos, zerados do ponto de vista cultural, à espera de uma tutela que, desejavelmente, os guie e mantenha no bom caminho; quer com seres maldosos e bravios, diante dos quais somente a força das armas e da repressão poderá ser eficaz” (TOLLER, 2007, p. 18). O filme *Aguirre – a cólera dos deuses* (1972) é um exemplo de produção marcada por essa construção.

Aguirre, à cólera dos deuses foi dirigido pelo cineasta alemão Werner Herzog. O enredo da trama acompanha uma expedição enviada pelo governador espanhol, Gonzalo

Pizarro, que parte para o sul do continente americano, na segunda metade do século XVI, em busca da cidade lendária indígena de El Dorado, repleta de ouro e riquezas. Os tripulantes da expedição são seduzidos pela esperança de enriquecerem com os tesouros desse lugar.

Para Reis (2013), o longa-metragem de Herzog nos apresenta a duas categorias distintas de indígenas:

Em Aguirre, existem dois “tipos” de indígenas: os escravos peruanos que seguem na comitiva de Pizarro e os índios inimigos que se escondem, canibais e que atacam silenciosamente. Os peruanos são sempre figuras silenciosas que não reagem às investidas dos espanhóis no momento em que são maltratados por Aguirre, [...] enquanto os nativos hostis, com suas peles escuras e sua pouca roupa, estão escondidos no meio das folhagens (REIS, 2013, p. 1909-1910).

A separação entre indígenas “mansos” e hostis, presente no filme de Herzog, remete ao mito do bom e mal selvagem, anteriormente citado, que segundo Heloísa Toller (2007), foi bastante útil ao sucesso da empreitada colonial na América, justificando as ações da conquista europeia ao identificar e distinguir, entre as populações submetidas, aqueles que seriam “dignos” de tutela daqueles, que por suas “más” ações, obrigavam o emprego da força militar por parte dos conquistadores.

Quando se trata de personagens indígenas femininas as narrativas cinematográficas costumam representar essas mulheres a partir de uma sexualidade aflorada, constantemente posta a serviço dos homens europeus. No filme *O caminho para El Dorado* Chel, a única personagem feminina com destaque na produção, é uma mulher nativa americana extremamente sensual, que tenta, insistentemente, seduzir o explorador espanhol Túlio. De acordo com Souza:

tais características não fazem menor menção às retratações de violência sexual sofrida por mulheres indígenas, principalmente no período colonial. Todos os estupros e todos os assédios são apagados e transformados em características naturais das mulheres indígenas, como se trouxessem consigo uma aptidão sexual incontrolável que contaminava os europeus que aqui estavam, aptidão essa que justificava a imposição e a exploração sexual sobre as mesmas (SOUZA, 2016, p. 96).

Em *Pocahontas* a protagonista é caracterizada como uma mulher jovem e bela, com cabelos longos, que usa roupas que marcam a sua silhueta esbelta e ressaltam a sua sensualidade. Características similares também foram usadas para compor a personagem Chel de *O Caminho para El Dorado*.

Figura 4 - Pocahontas, personagem nativo-americana protagonista de filme homônimo.



Fonte: Wikipédia (2020)

Figura 5 - Chel, personagem nativo-americana do filme *O caminho para El Dorado*.



Fonte: Pinterest (2020)

Oliveira (2014) afirma que entre os séculos XVI e XVIII circulavam na Europa pinturas e gravuras com imagens de mulheres indígenas nuas, ou com vestimentas

coabrindo apenas seus órgãos genitais, e com cabelos compridos até as nádegas. Essas imagens procuravam apresentar ao público europeu um retrato da América em épocas de descobrimento e colonização. O que chama a nossa atenção em relação a isso é que descrições semelhantes a essas continuam sendo utilizadas pelo cinema contemporâneo para compor a aparência de personagens de mulheres indígenas do passado colonial americano.

Um outro elemento narrativo recorrente na filmografia sobre a presença europeia no Novo Mundo é o romance entre mulheres indígenas e colonizadores europeus. Na produção brasileira *Caramuru: a invenção do Brasil* o protagonista português, Diogo Alvares, envolve-se com a filha do chefe de um grupo indígena, de nome Paraguaçu, e em *O caminho para El Dorado* temos o romance entre a nativa Chel e o espanhol Túlio. O mesmo se repete nos filmes *Pocahontas* e *O Novo Mundo*, retratando o relacionamento amoroso entre a nativa Pocahontas e o capitão inglês John Smith.

Segundo Flavia Paniago (2013), construções narrativas como essas ajudam a construir uma visão romantizada do contato entre colonizadores e mulheres indígenas, suavizando as violências praticadas contra esse último grupo durante a conquista e colonização do Novo Mundo. De acordo Suelen Siqueira Julio, a representação tradicional das mulheres indígenas pertencentes a esse momento da História é marcada por estereótipos que “[...] não correspondem à multiplicidade de papéis que as índias desenvolveram na América” (2015, p. 1), como, por exemplo, os de intérprete nas negociações entre lideranças indígenas e espanholas.

Os estereótipos cinematográficos vigentes acerca da mulher indígena acabam enquadrando-as, univocamente, como sensuais e detentoras de um comportamento sexual destacado, sempre aptas a seduzir os homens europeus.

Para Souza (2016), as imagens dos povos autóctones da América construídas pelo cinema precisam ser questionadas a fim de auxiliar no combate a atitudes discriminatórias contra essas populações.

3 A CONQUISTA ESPANHOLA DA AMÉRICA: BREVE PANORAMA HISTÓRICO

3.1 A ESPANHA ANTES DA CONQUISTA DA AMÉRICA

Após a “descoberta” da América, em 1492, a Espanha anexou à sua jurisdição parte do território do continente, incluindo as populações que ali viviam.

A Espanha contemporânea à invasão da América era uma sociedade governada por reis e marcada por conflitos sociais. E boa parte deles eram motivados pela posse das terras. Na maioria das cidades espanholas existiam duas formas de propriedade fundiária: privada e coletiva. As terras de uso coletivo eram terrenos localizados na saída da cidade, além de bosques e pastagens. Já as terras privadas englobavam cercados, fazendas e pastagens que pertenciam a um número reduzido de pessoas (BERNAND; GRUZINSKI, 2001).

As terras coletivas eram usadas geralmente pela população pobre, que delas dependia para a sua subsistência. Esse último grupo era frequentemente prejudicado, pois as autoridades administrativas das cidades chegavam a ocupar e cercar os terrenos de uso coletivo, o que desencadeava disputas entre a população (BERNAND; GRUZINSKI, 2001).

No século XVI, a sociedade espanhola compreendia dois grandes grupos sociais: os nobres e os plebeus. O primeiro grupo era composto por pessoas que possuíam algum título nobiliárquico, e o segundo grupo abrigava todos aqueles que não pertenciam à nobreza. Entretanto, esses estamentos não eram homogêneos, mas bastante estratificados (BERNAND; GRUZINSKI, 2001).

Essa divisão social resultava em privilégios e desvantagens no âmbito social. Apesar de existirem instituições públicas como o *ayuntamiento*, por exemplo, que era voltado para o controle das questões municipais e composto tanto por nobres quanto por plebeus, determinados membros da nobreza tinham a prerrogativa de distribuir cargos municipais, e era comum que a seleção para esses postos incluísse seus parentes e pessoas próximas a eles, chamadas de *clientes*. Além disso, o pertencimento à nobreza também significava a isenção do pagamento de tributos (BERNAND; GRUZINSKI, 2001).

Porém, a posse de títulos nobiliárquicos não era sinônimo de riqueza, e existiam muitos nobres empobrecidos naquela época, assim como plebeus abastados. Na sociedade

espanhola dos séculos XV e XVI a terra era a principal fonte de riqueza, e muitas famílias da nobreza já não possuíam esse recurso (BERNAND; GRUZINSKI, 2001).

Esse cenário ajuda a explicar a participação de muitos homens de origem nobre nas expedições de conquista da América, à exemplo de Hernán Cortés e Francisco Pizarro. Para esses sujeitos a “aventura americana” representou um caminho para obter honras, ouro e, especialmente, novas terras. Contudo, a conquista da América não significava uma oportunidade de ascensão econômica e social apenas para os nobres, mas também para outros indivíduos oriundos das várias camadas sociais existentes (BERNAND; GRUZINSKI, 2001).

O processo de expansão marítima rumo ao Atlântico iniciado pela Espanha, a partir de finais do século XV, contou com a grande influência de outro movimento político e militar: a retomada dos territórios situados na Península Ibérica, que se encontravam sob domínio dos mouros, por parte dos reinos cristãos dessa região. Esse processo histórico, denominado de Reconquista, iniciou-se no século VIII perdurando até o século XV, mais especificamente até o ano de 1492, com a queda do reino de Granada, último reduto árabe na Península Ibérica (ELLIOTT, 1998).

A essa altura os reinos cristãos de Castela e Aragão já haviam se unificado, formando o reino da Espanha. Dessa união surgiu o conjunto de forças militares necessárias para subjugação dos mouros. Após a vitória espanhola as autoridades competentes iniciaram a ocupação dos territórios reconquistados, que se caracterizou por “[...] un proceso de asentamiento y colonización controlados, basado en el establecimiento de ciudades, a las cuales se concedían jurisdicciones territoriales extensivas bajo privilegio real (ELLIOTT, 1998, p. 126).” Mais tarde, esse mesmo modelo de administração foi empregado na América.

O crescimento e a consolidação das fronteiras internas da Espanha ataçaram o seu interesse em expandir ainda mais o seu território através dos mares. Soma-se a isso a “descoberta” de Colombo, em 1492, criando o terreno propício para a execução da empreitada colonial espanhola.

A aventura americana mobilizou vários atores sociais com interesses diversificados, mas que se convergiram naquele momento histórico. A monarquia estava interessada em aumentar a sua riqueza e poder através da anexação de novos territórios; a igreja, por sua vez, desejava ampliar a sua influência; já a nobreza buscava o enriquecimento mediante a posse de novas terras e riquezas minerais existentes no novo

continente, além do aumento do status social por meio da honra proveniente dos combates militares na América, algo que se tornou ainda mais desejado pela aristocracia após o processo de Reconquista da Península Ibérica (ELLIOTT, 1998).

Após a descoberta de novas terras além-mar os reis da Espanha foram nomeados senhores naturais do lugar e trataram de eleger governantes para administrar a região, conforme as suas ordens. Além de escolherem os novos administradores da América, eram os monarcas que repartiam e distribuíaam as terras a serem governadas, e que autorizavam a formação de assentamentos coloniais. Essa concessão era vista como um favor real, devendo os encarregados manterem fidelidade e obediência à coroa espanhola (ELLIOTT, 1998).

A *encomienda* era um dos componentes do modelo administrativo colonial espanhol.

Era un sistema que se parecía a la asignación, o encomienda, de los poblados moros a miembros de las órdenes militares en la España medieval, y la palabra encomienda reaparecería en esta nueva empresa americana, aunque tuviera un significado muy distinto. La encomienda del Nuevo Mundo no incluía el reparto de tierra o de rentas. Era simplemente una asignación pública de mano de obra obligatoria, ligada a responsabilidades especificadas hacia los indios asignados al depositario o encomendero (ELLIOTT, 1998, p. 138).

Sinteticamente, a *encomienda* era uma instituição social baseada em um acordo entre um nobre e a coroa espanhola, para que o primeiro explorasse a terra e a mão de obra nativa em troca do pagamento de taxas para coroa e do fornecimento de instrução religiosa para os nativos. Transportada do processo de Reconquista ibérica para conquista da América, porém sofrendo algumas alterações, a *encomienda* foi um forte instrumento de controle espanhol em solo americano.

3. 2 A América antes da conquista espanhola

Nas décadas seguintes ao “descobrimento” da América, a coroa espanhola tratou de expandir o seu domínio às áreas mais interioranas do continente através de expedições de conquista. A primeira delas foi liderada por Hernán Cortés:

Quando Cortés partió de Cuba em febrero de 1519, com 11 barcos llevando 508 soldados y 110 marineros, lo hizo em la firma intención de conquistar. Las dos expediciones anteriores que habían explorado las costas de México y Yucatán, em 1517 y 1518 bajo el mando de Francisco de Hernández de Córdoba y Juan de Grijalva, se habían proyectado sólo com el propósito de

explorar y rescatar. Cortés intento algo incomparablemente más ambicioso (ELLIOTT, 1998, p. 150).

Segundo John Elliott (1998), Cortés supôs que existisse um governante próspero e poderoso, cujo domínio se estendia pela planície costeira mexicana. A suposição de Cortés estava certa. E alguns meses depois de partir sua expedição chegou até a cidade de Tenochtitlán, capital do império asteca⁵, comandado pelo imperador Montezuma II.

A cidade de Tenochtitlán ficava situada em uma ilha, no lago de Texcoco, no Vale do México. Durante o século XIV, os astecas de Tenochtitlán aliaram-se às cidades de Atzacapozalco, Texcoco e Tlacopan, dando origem a tríplice aliança asteca. Essa associação possibilitou uma fase de conquistas de outros povos localizados na região do Vale do México, que perdurou até a chegada dos espanhóis, em 1519 (CARDOSO, 1984).
Ciro Flamarion Cardoso afirma que:

[...] o chamado “império” asteca era na verdade um mosaico de alianças, confederações, relações tributárias, implicando povos numerosos, heterogêneos e imperfeitamente submetidos – era um bloco complexo, pouco coerente e descontínuo (CARDOSO, 1984, p. 77).

Os astecas, também chamados de mexicas, foram uma cultura pré-colombiana que residiu na Mesoamérica, parte do continente americano situada entre a América do Norte e América do Sul. De acordo Miguel Portilla (1998), o apogeu do desenvolvimento político e cultural da civilização asteca aconteceu em torno de sessenta anos antes do contato com os europeus. Durante esse período, os astecas fortaleceram o seu poder militar e expandiram-se politicamente na região do Vale do México através da conquista e submissão de outros povos ali localizados.

Dentro do estado asteca o grupo dominante era composto pelo *huey tlatoani*, posição ocupada pelo governante supremo do império. O *huey tlatoani*, além de chefe do exército e pontífice religioso, era juiz supremo do estado. Entretanto, o *huey tlatoani* não era um cargo hereditário, mas decidido por meio de um processo eleitoral, do qual participava apenas um número limitado de membros da elite mexicana (PORTILLA, 1998).

⁵ O processo de conquista e colonização da América pelos espanhóis estendeu-se para outras sociedades, além da asteca e inca, entre elas, a civilização maia. Entretanto, nessa pesquisa, optamos por estudar apenas os processos de dominação dos impérios asteca e inca, devido à presença de elementos históricos ligados a esses dois povos no filme *O caminho para Eldorado*, fonte principal desse trabalho, como a figura histórica do general Hernán Cortés, comandante da expedição que subjugou o império asteca, e a lenda de Eldorado, uma cidade de ouro que, segundo o imaginário da colonização hispânica do Novo Mundo, localizava-se em um lugar misterioso no sul do continente americano, tendo sido relacionada, inclusive, à civilização inca.

Seguido o *huey tlatoani*, posição mais elevada dentro da elite asteca, temos os pipiltin. Os pipiltin era um segmento privilegiado que ocupava cargos na administração política, econômica, religiosa e militar do estado. Além desse privilégio, também detinham o direito de posse privada da terra, e:

no pagaban tributo. [...] Los miembros del grupo dominante podían tener tantas esposas como pudieran mantener, y otros privilegios, como insígnias y vestuarios especiales, formas de diversión e incluso algunas variedades de comidas y bebidas más variadas y finas. Por último, estaban sujetos únicamente a la jurisdicción de tribunales especiales. Los hijos de los pipiltin asistían a los calmécac o << centros de enseñanza superior >>. Allí, se conservaba, aumentaba y transmitía el saber antiguo. Ingresaban y pasaban varios años preparándose para los cargos que se consideraban como una parte obligada de su destino (PORTILLA, 1998, p. 18).

Apesar de todas essas prerrogativas, os *pipiltin* não eram um grupo homogêneo e sim um estamento com títulos e classificações diversificados.

Além de sua elite dominante, o estado asteca também comportava os *macehualtin*, grupo maioritário formado, principalmente, por agricultores, artesãos e comerciantes. Os *macehualtin* estavam agrupados em *calpullis*, uma forma de organização social baseada em vínculos de parentesco. Para Cardoso (1984, p. 77), cada *calpulli* era uma “[...] comunidade residencial com direitos comuns sobre a terra e uma organização interna de tipo administrativo, judiciário, militar e fiscal.” Existiam *calpullis* rurais compostos por lavradores, e *calpullis* urbanos formados por artesãos e comerciantes.

Los individuos que no eran pipiltin y vivían bajo cualquier circunstancia específica, puede afirmarse que pertenecían a un determinado calpulli. La totalidad de los miembros del calpulli (urbano, semiurbano y rural), formaban el estrato social de los macehualtin (PORTILLA, 1998, p. 22).

Ao contrário dos *pipiltin*, os indivíduos pertencentes ao estamento dos *macehualtin* deviam pagar tributos e servir ao exército, além de prestar determinados serviços ao estado mexicana, como construir templos, palácios e estradas, entre outras coisas, e transportar mercadorias entre as regiões do império (PORTILLA, 1998).

É importante mencionar que a formação do império asteca foi alcançada justamente através da submissão de populações dos *calpullis* espalhados na região do Vale do México. Essas populações, uma vez anexadas ao império, passaram a pagar ao estado asteca tributos em forma de produtos agrícolas e mercadorias, que eram especialmente produzidas por sua localidade (PORTILLA, 1998). Cada *calpulli* possuía seu chefe político e religioso e suas normas internas de funcionamento, entretanto, eles

estavam, em última instância, submetidos ao poder do *huey tlatoani* e de seus representantes, que eram os funcionários administrativos do império encarregados de certas funções, como, por exemplo, a coleta de tributos (CARDOSO, 1984). E, segundo Cardoso (1984, p. 77), o envio de expedições militares para punir povos que se recusavam a pagar os tributos era uma prática frequente do estado asteca.

Sobre as formas de propriedade fundiária existentes no mundo asteca, Cardoso (1984) cita três: a comunal, referente às terras dos *calpullis*, as propriedades dos nobres, que eram concedidas pelo estado em troca de serviços militares, sacerdotais e burocráticos prestados e, por último, as propriedades pertencentes ao estado, cuja produção servia para abastecer os templos religiosos e a família do imperador em períodos de guerra (CARDOSO, 1984).

Parte dos trabalhadores rurais membros dos *calpullis*, além de pagarem tributos ao império asteca, também deviam trabalhar e produzir recursos agrícolas nas terras estatais destinadas à manutenção da casa real, e lavrarem, quando solicitado, as terras dos nobres (CARDOSO, 1984). Para Cardoso (1984), a sociedade asteca, além de bastante estratificada, possuía muita discrepância.

Além dos astecas, outra civilização pré-colombiana também despertou o interesse dos espanhóis: os incas. E assim como os astecas mesoamericanos, eles também conseguiram alcançar proporções imperiais dominando grande parte da região andina do continente americano (CARDOSO, 1984).

O império inca, também chamado de *Tawantinsuyu*, chegou a ocupar, no período pré-colonial, uma área de 4000 km, que se estendia do Equador até ao Chile, em termos atuais (CARDOSO, 1984).

De acordo John Murra (1998), o império inca pode ser descrito como uma confederação de grupos étnicos submetidos a liderança política de um grupo dominante situado em Cusco, a capital desse império. A partir do século XV, os incas (grupo étnico) iniciaram um processo de expansionismo militar no sul da América. Com isso, outros grupos étnicos foram incorporados ao estado inca.

As populações submetidas pagavam ao estado incaico tributos em forma de trabalho: enviar determinado número de pessoas para construir obras para o império, como templos, estradas e pontes; cultivar as terras da realeza inca; combater militarmente populações rebeldes; tecer e pintar tecidos para os incas; além do envio de trabalhadores

especializados (artesãos) que produziam artefatos diversos para a realeza. Essa modalidade de tributo ficou conhecida como *mita*:

Todas estas múltiples actividades, sin tener en cuenta su diversidad, pueden resumirse en las prestaciones de la *mit'a*: el servicio militar, el cultivo, la construcción, que suponían todas ellas un gasto de energía que se realizava em benefício del estado por todos los grupos étnicos prácticamente incorporados al Tawantinsuyu (MURRA, 1998, p. 70).

O modelo de organização social predominante na região andina era o *ayllu*, identificado por Cardoso (1984, p. 99) como sendo “[...] uma aldeia habitada por diversas famílias vinculadas por parentesco, formando uma comunidade [...]” Essa definição muito se assemelha com o *calpulli* mexicano.

Nos ayllus andinos a posse da terra era coletiva. Cada *ayllu* possuía um chefe, *kuraka*, encarregado de distribuir os lotes de terras para as famílias e gerenciar conflitos na comunidade (CARDOSO, 1998). Dentro do *ayllu* cada família recebia, de acordo o seu tamanho, uma parcela de terra, onde podia cultivar milho, batata, quinoa ou usá-la para apascentar animais (WACHTEL, 1998).

Segundo Nathan Wachtel (1998, p. 204), a sociedade andina baseava-se em relações de mutualidade, uma prova disso é que cada família recebia ajuda de parentes e vizinhos para “[...] cultivar seu pedaço de terra; em troca, devia oferecer-lhes alimento e chicha e ajudá-los quando pedissem.”

A partir do século XV, os incas, uma linhagem étnica localizada no andes americanos e centralizada principalmente na cidade de Cusco, subjugaram e anexaram outros territórios da região andina, formando o denominado Império Inca. O *Tawantinsuyu* era dividido em quatro províncias, chamadas *suyus*, e Cusco era o centro administrativo e religioso de todas elas. Através de uma rede de estradas, a capital conseguia ligar-se às outras regiões do império. Cada *suyu* possuía um governante local que devia representar, de certa forma, o poder imperial em sua localidade. Assim como esses governantes, os *kuracas*, líderes dos *ayllus*, também estavam submetidos à autoridade do Inca, o imperador do estado incaico (MURRA, 1998).

Além do imperador e sua família, a elite inca era formada pelos funcionários administrativos do estado, que incluía sacerdotes religiosos, chefes militares, governadores de províncias, inspetores, entre outros. Já as camadas populares do império eram compostas por trabalhadores rurais e urbanos: agricultores, comerciantes e artesãos.

3.3 A conquista dos impérios asteca e inca

Cortés chegou ao México em 1519 declarando está sob à autoridade direta do rei da Espanha, Carlos V, após ter se insubordinado, durante à viagem, ao governador de Cuba, Diego Velázquez, seu primeiro remetente (TODOROV, 1983).

O explorador, ao tomar ciência da existência do império asteca nesse território, parte em sua busca, ao mesmo tempo que contata populações integrantes do império, convencendo-as a se aliarem ao seu destacamento militar na luta contra os astecas, por meio de promessas de vantagens ou pela força física (TODOROV, 1983).

Quando chegou em Tenochtitlán, capital imperial asteca, Hernan Cortés é, inicialmente, bem recepcionado pelo imperador Montezuma II e a elite local, e pelos demais habitantes, que, no primeiro momento, acreditavam que os conquistadores espanhóis eram divindades. Ainda assim, Cortés optou por converter Montezuma em seu prisioneiro (TODOROV, 1983).

Paralelo a isso, o governador de Cuba enviou uma expedição para punir Cortés, por ter desobedecido à ordem que determinava o retorno do comandante e seus homens à ilha cubana. Porém, após uma batalha na costa mexicana, Cortés e seus aliados derrotam a tropa de Velázquez e retornam vencedores a cidade de Tenochtitlán (TODOROV, 1983).

Contudo, a alegria com o êxito da batalha logo é interrompida ao se depararem com uma guerra que acontecia entre os espanhóis e os soldados astecas, causada pelo massacre de nativos que participavam de uma cerimônia religiosa, orquestrado por membros da expedição de Cortés que ficaram em Tenochtitlán enquanto ele estava ausente. Durante esses conflitos, Montezuma, que ainda estava detido sob vigilância de guardas espanhóis, acaba falecendo, despertando a cólera da população nativa (TODOROV, 1983).

Segundo Tzvetan Todorov (1983), as ofensivas militares astecas acabaram dizimando metade do exército espanhol em um episódio que ficou conhecido como a *Noche Triste*, obrigando Cortés e os sobreviventes a fugirem da capital asteca.

Todavia, meses após o ocorrido, o conquistador retorna para uma nova tentativa de vencer os astecas e sitia Tenochtitlán. Depois de um extenuante período de batalhas, que durou cerca de dois anos, entre as tropas espanholas e o exército asteca, os combatentes mesoamericanos são derrotados e Tenochtitlán tomada pelos espanhóis,

dando início ao processo de colonização hispânica na região da América Central (TODOROV, 1983).

Com a queda de Tenochtitlán, coração político, militar e econômico do império asteca, não demorou muito para que as demais regiões fossem sucessivamente cedendo ao domínio espanhol (TODOROV, 1983).

A vitória de Cortés sob os astecas, subjuguando o ostensivo império pré-colombiano à coroa espanhola, serviu de inspiração para outras expedições de conquista da América. Mais de dez anos após a invasão hispânica do atual México, o trujilliano Francisco Pizarro, sob autorização dos monarcas da Espanha, partiu, acompanhado de mais de cem homens, em direção ao sul do continente americano, guiado por rumores a respeito de uma rica civilização situada nos andes (ELLIOTT, 1998).

A chegada de Pizarro ao império incaico, em 1532, coincidiu com uma guerra civil que eclodiu após a morte do imperador Huayna Cápac, cerca de cinco anos antes do contato com os europeus. Os dois filhos do Inca, Huáscar e Atahualpa, peleavam pela sucessão ao trono que fora de seu pai, Cápac (ELLIOTT, 1998).

Para John Elliott (1998), apesar de ter alcançado um nível de organização superior ao asteca, o Império Inca já se encontrava enfraquecido do ponto de vista econômico, político e militar antes mesmo da chegada da expedição liderada por Pizarro, devido os conflitos entre as forças apoiantes de Huáscar e aquelas que seguiam o seu irmão e rival Atahualpa.

Diante disso, o comandante espanhol Francisco Pizarro aproveitou-se das lutas internas que ocorriam no estado incaico para alcançar o seu objetivo de conquistar o território para a coroa espanhola. E após Atahualpa derrotar seu oponente e proclamar-se o novo Inca do *Tawantisuyu*, Pizarro e suas tropas partiram ao seu encontro na cidade peruana de Cajamarca, conseguindo capturá-lo:

La captura de Atahualpa, como la de Moctezuma, fue concebida para transferir la autoridad suprema a manos de los españoles en un simple y decisivo golpe. Entonces, como en México, la intención era usar la estructura administrativa existente para canalizar los beneficios del dominio a los españoles. Aunque el tributo en el imperio inca, a diferencia del de los aztecas, consistía íntegramente en mano de obra, el viejo sistema imperial todavía funcionaba suficientemente bien como para producir a los españoles, en forma de rescate por Atahualpa, la enorme suma en oro y plata de 1,5 millones de pesos, un tesoro mucho más grande que ningún otro de los que hasta entonces se conocía en las Indias y equivalente a la producción europea en medio siglo.

Sin embargo, la recompensa de Atahualpa no significó la libertad, sino la muerte judicial (ELLIOTT, 1998, p. 153).

Após assassinar Atahualpa, os conquistadores espanhóis tomaram a cidade de Cusco, a capital do império já abalada pela guerra civil, em 15 de novembro de 1533, e elegem um novo governante, submisso às suas ordens, para chefia-la: Manco Inca, irmão do imperador morto. Pizarro acreditava que Cusco localizava-se muito distante da costa da região, o que não era de muita utilidade para os planos colonizadores da Espanha. Então, ele optou por fundar uma nova capital, a cidade de Lima, que se tornou um centro administrativo espanhol para o novo território anexado resultante da conquista do antigo império inca.

De acordo Nathan Wachtel (1998), os territórios dos antigos México e Peru foram os centros da colonização espanhola por se encontrarem ali sociedades com instituições centralizadas que controlavam uma extensa população, diferentemente de outras regiões do continente americano ocupadas por populações nômades que representavam um verdadeiro obstáculo ao domínio espanhol.

Um fato que chamou a atenção de vários pesquisadores nas últimas décadas refere-se à forma como os espanhóis, estando em menor número, conseguiram submeter dois grandes impérios pré-colombianos. Os conquistadores souberam aproveitar-se das rivalidades internas a essas duas sociedades:

[...] o império inca e o asteca haviam sido construídos mediante conquistas sucessivas. Certos grupos viram na chegada dos invasores uma oportunidade para libertar-se de uma dominação opressiva: dessa forma, foram os próprios índios que forneceram a Cortés e a Pizarro a maior parte de seus exércitos de conquista, que eram tão grandes quanto os exércitos asteca e inca (WACHTEL, 1998, p. 199).

Ou seja, os espanhóis converteram as populações nativas da América dominadas pelos astecas e incas em seus aliados nas guerras de conquista, o que contribuiu de forma decisiva para a vitória espanhola.

Segundo Todorov (1983, p. 34), os astecas já impunham uma governança opressiva sobre os grupos étnicos do território mexicano. Portanto, “[...] os índios das regiões atravessadas por Cortez no início não ficam muito impressionados com suas intenções colonizadoras, porque esses índios já foram conquistados e subjugados pelos astecas”.

Isso se dá em razão do império asteca não ter sido um estado homogêneo, mas um conglomerado de povos sujeitados a ele. Além do mais, o ouro e as pedras preciosas que atraíam os espanhóis “já eram recolhidos como imposto pelos funcionários de Montezuma [...]” (TODOROV, 1983, p. 34). Assim, Cortés, inicialmente, não era visto pelas populações nativas como uma ameaça, mas como um possível libertador que poderia pôr fim à tirania dos astecas na região.

Os tlaxcaltecas são um exemplo de apoio local aos espanhóis na guerra contra os astecas. Esse povo mexicano cedeu uma numerosa quantidade de combatentes ao exército de Cortez, durante o cerco à Tenochtitlán. E após a queda da capital asteca, receberam recompensas da coroa espanhola por seus serviços: “dispensados de impostos, tornam-se frequentemente os administradores das regiões conquistadas” (TODOROV, 1983, p. 34).

Um outro fator explicativo para o êxito espanhol na conquista da América foi a sua superioridade militar.

Os astecas não conheciam a metalurgia, e por isso suas espadas e armaduras são menos eficazes; as flechas (não envenenadas) não valem os arcabuzes e canhões dos espanhóis; nos deslocamentos, estes últimos são bem mais rápidos: dispõem, em terra, de cavalos, ao passo que os astecas sempre andam a pé e, na água, sabem construir bergantis, cuja superioridade em relação às canoas indígenas tem um papel decisivo na fase final do sítio da cidade do México [...] (TODOROV, 1983, p. 35-36).

Além da superioridade bélica, os espanhóis contaram com outro aliado na luta contra as tropas nativas: a guerra biológica. Doenças até então desconhecidas pelos indígenas, como a varíola e o sarampo, trazidas pelos conquistadores, dizimaram boa parte do exército asteca, devido ao choque microbiano (TODOROV, 1983). Wachtel (1998) afirma que nos primeiros trinta anos após a invasão espanhola a população ameríndia diminuiu de forma catastrófica, devido à disseminação de doenças exógenas ao continente americano entre os indígenas, que não possuíam respostas imunológicas para enfrentá-las.

O trabalho exaustivo nas minas de extração de metais preciosos também teve grande contribuição para o declínio demográfico indígena. Após a conquista dos impérios asteca e inca, os espanhóis tornaram-se os novos soberanos das populações que antes eram dominadas por eles, e apropriaram-se dos sistemas de arrecadação de tributos construídos por esses dois estados para produzir riquezas para a Coroa hispânica e seus administradores no Novo mundo. Como no caso da mita, onde as obrigações eram quitadas com trabalho. Porém, os espanhóis impuseram aos nativos jornadas de trabalho

exaustivas em minas de metais preciosos, acrescidas de péssimas condições laborais, incluindo violência física e psicológica e má-alimentação, que ocasionaram em muitas mortes. De acordo Todorov (1983, p. 74), “os conquistadores-colonizadores não tem tempo a perder, devem enriquecer imediatamente; conseqüentemente, impõem um ritmo de trabalho insuportável, sem nenhuma preocupação com a preservação da saúde e, portanto, da vida de seus operários.”

O excesso de trabalho e a má-alimentação impactavam diretamente nas taxas de mortalidade e natalidade da população nativa, e era comum a morte de crianças recém-nascidas, “pois suas mães, cansadas e famintas, não tinham leite para nutri-los” (TODOROV, 1983, p. 75).

Muitos indígenas também morreram em decorrência de torturas sofridas por não conseguirem pagar os elevados impostos requeridos pelas lideranças espanholas (TODOROV, 1983).

Segundo Wachtel (1998), a invasão europeia causou impactos profundos na América em todos os níveis: demográfico, econômico, social e ideológico.

Entretanto, mesmo após a queda dos impérios asteca e inca, a administração colonial espanhola teve que lidar com hostilidades e insurreições vindas da população nativa, que ao longo da história da colonização hispânica na América sempre procurou desenvolver meios de resistir ao domínio espanhol (WACHTEL, 1998).

4 A REPRESENTAÇÃO DA CONQUISTA ESPANHOLA DA AMÉRICA NO FILME *O CAMINHO PARA EL DORADO*

No ano 2000, o estúdio de cinema norte-americano Dream Works lançou um filme de animação chamado *O caminho para El Dorado*, sob direção do cineasta francês Bigo Bergeron, e do especialista em efeitos visuais Don Paul.

O enredo do longa é ambientado no século XVI, mais especificamente em 1519, ano em que a Espanha iniciou o processo de conquista das áreas mais interioranas do continente americano, sob sua jurisdição desde finais do século XV.

A trama acompanha dois amigos espanhóis residentes na cidade espanhola de Sevilha, Túlio e Miguel, que, após uma tentativa frustrada de fraudar um jogo de dados, adentram clandestinamente na embarcação de Hernán Cortés, comandante espanhol de uma expedição de conquista do México. Logo, os dois amigos são descobertos e feitos prisioneiros de Cortés e seus tripulantes. Entretanto, conseguem escapar, e munidos de um mapa, que ganharam no jogo fraudado de dados na Espanha, chegam até a cidade secreta de El Dorado, na América. O lugar, assim como descrevia o mapa, era repleto de ouro (BERGERON; PAUL, 2000).

Ao chegarem em El Dorado, Túlio e Miguel são confundidos com divindades pelos habitantes, e aproveitam desse engano para desfrutarem de regalias enquanto elaboram secretamente um plano para fugirem com parte do ouro da cidade. No entanto, os dois vigaristas acabam se afeiçoando aos moradores do lugar e vivenciando um dilema, principalmente diante da ameaça da chegada de Cortés e seus homens à cidade, com intuito de destruí-la para se apossarem de suas riquezas. Com isso, Túlio e Miguel devem decidir se partem de El Dorado ou se ficam para ajudar a população nativa a evitar a invasão dos conquistadores espanhóis (BERGERON; PAUL, 2000).

No final do filme os amigos decidem ajudar aos nativos, e a invasão da cidade é impedida. Entretanto, eles perdem todo o ouro que iam levar consigo. E, após isso, saem em busca de novas aventuras, deixando El Dorado vistos como heróis pelos seus moradores (BERGERON; PAUL, 2000).

4. 1 América: dourada, mágica e selvagem

O filme *O caminho para El Dorado* utilizou a popular e antiga lenda de Eldorado como base de seu enredo.

A origem histórica do mito de Eldorado remonta às primeiras décadas do século XVI, em pleno processo de conquista da América pelos espanhóis. Segundo relatos históricos, o explorador espanhol Diego de Ordaz recebeu informações sobre a localização do País de Meta, um reino rico em ouro e pedras preciosas situado entre o Peru e a Colômbia. Ordaz partiu, em 1530, em uma expedição rumo à região, contudo não encontrou o tal reino. Essa teria sido uma das primeiras narrativas sobre a existência de um lugar repleto de ouro na América (LANGER, 1997).

Após isso, surgiram relatos sobre uma cerimônia religiosa praticada por nativos americanos na Colômbia. Contava-se que o príncipe de um povo chamado Chibcha se banhava com ouro dentro de uma lagoa. Essa narrativa foi recebida pelos espanhóis como um indício da abundância do metal dourado nesse lugar. No ano de 1531, o conquistador Bastião de Becalázar comandou uma expedição em busca do reino dos Chibcha. Entretanto, não obteve sucesso (LANGER, 1997).

Em 1541, o colonizador e escritor, nascido na Espanha, Gonzalo de Oviedo escreveu um relato sobre a riqueza dos Chibcha na obra *História general y natural de las Índias*. O relato escrito de Oviedo espalhou-se pela Europa, influenciando várias expedições de busca pelo lugar (LANGER, 1997).

Com o passar dos anos, foram aparecendo outras histórias sobre reinos e cidades na América com quantidades infinitas de ouro. Entre elas, a lenda de Eldorado: uma cidade com construções arquitetônicas feitas de ouro puro, localizada em algum lugar do continente americano. A cidade de Eldorado apareceu em relatos escritos que datam desde o século XVI, como é o caso dos textos redigidos pelo explorador inglês Walter Raleigh, e nas cartas escritas pelo monge franciscano Fray Juan de Santa Gertrudes (LIMA, 2017).

A produção literária de conquistadores e religiosos europeus sobre o Novo Mundo contribuiu para construir o imaginário da Europa sobre a América. Instigados por essas narrativas, e pelo anseio de enriquecer-se, muitos homens partiram rumo às terras americanas em busca de lugares misteriosos, fantasiosos e, principalmente, ricos em ouro e demais metais preciosos. Entre as primeiras décadas do século XVI até meados do século XVIII foram criadas muitas expedições de busca da cidade de Eldorado (LANGER, 1997).

Para Lima (2017), a lenda de Eldorado ainda permanece viva no imaginário popular, traduzida em outros formatos de narrativas. O filme *O caminho para El Dorado*

é um exemplo disso. O longa reimaginou o famoso mito da cidade de ouro acrescentando à história elementos fictícios e reais.

Na obra produzida pelo estúdio Dream Works, Túlio e Miguel, protagonistas do longa, ganham um mapa contendo a localização de Eldorado em um jogo de dados fraudado pela dupla. Logo nas primeiras cenas do filme, a cidade é apresentada ao telespectador através da personagem portadora do mapa: um dos homens que disputavam a partida de dados com os dois amigos. Após perder todo o seu dinheiro para os protagonistas em uma aposta, o homem decide oferecer-lhes o mapa de Eldorado como uma oferta para continuar jogando. Segundo ele, o mapa continha a localização das maravilhas do Novo Mundo, algo que despertou o interesse de Miguel.

Figura 6 – Cena de abertura do filme O caminho para El Dorado, mostrando a paisagem da cidade de El Dorado.



Fonte: Youtube (2020)

Figura 7 – Cena de abertura do filme O caminho para El Dorado, mostrando a paisagem da cidade de El Dorado.



Fonte: Youtube (2020)

As duas figuras acima fazem parte das cenas de abertura do filme e referem-se às paisagens de Eldorado. A paleta de cores das imagens traz tons vibrantes para compor a identidade do lugar. Variações de verde, azul, amarelo, vermelho e roxo são empregadas para colorir a vegetação, o céu e o bioma aquático da cidade.

Segundo Barros (2007), a análise de uma obra fílmica não deve focar apenas nos elementos verbais, como os diálogos e as legendas, mas examinar outros aspectos, como a sonoridade, a ação cênica, e as cores, que também funcionam como meios discursivos. As cores empregadas em uma imagem podem comunicar determinadas mensagens, além de fornecerem sentido cultural, estético, ideológico e sócio-histórico à obra (NAPOLITANO, 2008).

Para Martin (2005), na linguagem cinematográfica a coloração pode ter ação psicológica, despertando emoções nos sujeitos. Nas duas imagens (p. 62-63), foi utilizado uma miscelânea de cores em tons vibrantes para construir o cenário de Eldorado: árvores, plantas, rios, céu, nuvens e sol, conferindo paisagens incrivelmente belas ao lugar.

O Novo Mundo é então introduzido no longa como um local fascinante. Tal acepção já constava na literatura europeia sobre a América produzida durante os processos de colonização do continente. Cristovão Colombo e Américo Vespúcio já se referiam ao lugar com menções deslumbrantes em suas cartas datadas de finais do século

XV e início do XVI. Ambos os exploradores, após viagens feitas a América, identificaram o lugar como um verdadeiro paraíso na Terra.

De acordo Todorov (1983, p.15), Colombo recorria frequentemente aos superlativos para descrever as terras americanas. Chegava a dizer que “o verde das árvores é tão intenso que deixa de ser verde, “as árvores eram ali tão viçosas que suas folhas deixavam de ser verdes e ficavam escuras de tanto verdejar” (16.12,1492)”. Em outros trechos, o almirante afirmava “[...] que a beleza destas ilhas, com seus montes e suas serras, suas águas e seus vales regados por rios caudalosos, é um espetáculo tal que nenhuma outra terra sob o sol pode parecer melhor ou mais magnífica”[...].”

A natureza americana também fascinou o navegador Américo Vespúcio. Em uma carta redigida por ele, durante viagem exploratória à América, e direcionada ao rei de Florença, Lorenzo de Medici, Vespúcio alega que “a terra daquelas regiões é muito fértil e amena, com muitas colinas, montes, infinitos vales, abundante em grandíssimos rios, banhada de saudáveis fontes, com selvas amplíssimas e densas.” (VESPÚCIO, 2014, p. 9).

Na verdade, Colombo e Vespúcio compartilhavam a crença de que a América era um paraíso nos moldes bíblicos até então escondido do restante do mundo, mas que finalmente havia sido “encontrado” pelos europeus. A crença no paraíso terrestre já fazia parte do imaginário europeu antes mesmo da “descoberta” da América (TODOROV, 1983). Esse pensamento parece ter embarcado nas bagagens de Colombo e de Vespúcio rumo ao Novo Mundo. Para ambos, era a exuberante natureza do lugar, com características que não eram encontradas nas outras partes do mundo até então conhecidas, que atestavam a veracidade de suas interpretações sobre a América.

Os textos de Colombo e de Vespúcio tiveram imensa contribuição na construção da imagem que a Europa tinha sobre o Novo Mundo. E muito desse imaginário parece permanecer vivo na atualidade (LIMA, 2017), inclusive no cinema. A natureza de Eldorado, por exemplo, que segundo a tradição ficava em algum lugar do continente americano, mais especificamente no seu Sul, remonta, no filme, à visão paradisíaca da América presente em discursos escritos por colonizadores europeus.

Por tais motivos, é importante relacionar os discursos encontrados no filme com discursos de outra natureza: historiográficos, literários, visuais e musicais (NAPOLITANO, 2008), permitindo a percepção de conexões, porventura, existentes.

Em um outro momento do longa vemos a chegada de Túlio e Miguel ao Novo Mundo. Nota-se uma ênfase na natureza do lugar.

Figura 8 – Túlio e Miguel chegam à América



Fonte: Youtube (2020).

De acordo Martin (2005), a câmera cinematográfica possui uma função criadora da narrativa fílmica, através do enquadramento do material escolhido para ser registrado, que posteriormente recebe o nome de cena. Em outras palavras, é a ação da câmera que decide o que fica dentro e fora de um filme. E não apenas isso, mas também os elementos que serão enfatizados na construção da narrativa. Na figura acima, as paisagens naturais americanas dominam a maior parte do quadro fílmico em detrimento de outros elementos, como o barco na areia da praia onde estão Túlio, Miguel e Altivo, o cavalo companheiro da dupla. Nesse sentido, o filme engrandece a natureza da América.

A fascinante natureza do Novo Mundo também é destacada na trilha sonora da obra cinematográfica. De acordo com Napolitano (2008), a trilha sonora é um valioso recurso fílmico que não deve ficar de fora da análise, pois pode fornecer ao pesquisador informações importantes. Como, por exemplo, a versão brasileira da canção tocada na abertura do filme, de título *El Dorado*, que utiliza os termos paraíso, dádiva, milagre e magnífico para se referir à cidade fictícia americana. Em outra música presente no longa, *Na trilha que deixamos*, o Eldorado é chamado de Shangri-La, que, segundo produções literárias e fílmicas, seria uma cidade paradisíaca e secreta situada nas montanhas do Tibet. Nas duas canções analisadas há uma evocação do ideário paradisíaco, tão marcante nos enunciados europeus, para construir a imagem de Eldorado.

O ouro era outro elemento que também fez parte do imaginário europeu sobre o continente americano. Para Vespúcio, se a natureza do Novo Mundo era digna de um paraíso, poder-se-ia afirmar, sem temores, que o lugar também possuía quantidades exorbitantes de ouro, assim como o paraíso descrito na Bíblia (VESPÚCIO, 2014). Já Colombo acreditava que o acentuado calor, a presença de rios caudalosos e a pele escura dos habitantes da América eram sinais da presença do metal dourado na região (TODOROV, 1983).

O prestígio dado ao ouro pelos europeus remonta à cultura grega clássica, onde o metal estava relacionado ao poder e às narrativas místicas (LANGER, 1997). Séculos após o fim do apogeu da civilização grega, o fascínio pelo ouro manteve-se vivo na Europa Moderna. E a economia mercantilista contribui para aguçar a imaginação dos europeus sobre ele.

A Europa sentia a necessidade do ouro, e esta busca deu origem a histórias fantásticas relacionadas à sua localização em países longínquos, de paisagem extraordinária, protegidos por reis poderosos que possuíam ouro em quantidades absurdamente gigantescas (LIMA, 2007, p. 29).

Após a “descoberta” do Novo Mundo, os europeus passaram a associar o continente americano às suas lendas sobre lugares misteriosos e repletos de ouro, baseando-se em fatores como a localização geográfica, a natureza e as características físicas de seus habitantes, para justificar suas aspirações (LANGER, 1997).

Segundo Langer (1997), a história da colonização da América sempre foi marcada pelo mito das cidades de ouro. E o mais famoso deles é a lenda de Eldorado. Ao longo da história essa lenda serviu de inspiração para a composição de narrativas escritas e até de obras cinematográficas, entre elas o filme *O caminho para El Dorado*, a fonte documental principal desse estudo.

A reimaginação do mito de Eldorado, feita pelos diretores Bibó Bergeron e Don Paul, em parceria com o estúdio de cinema Dream Works, segue, a princípio, o mesmo formato de construções narrativas presentes em relatos literários. No longa, a cidade de Eldorado localiza-se na América, e tem como principal característica a presença de ouro em abundância, atestada por meio de suas construções, residências reais e templos, feitas com o metal. Além de possuir uma localização de difícil acesso, para afastar eventuais intrusos (BERGERON, PAUL, 2000).

O desejo dos europeus de enriquecer à custa das riquezas encontradas no Novo Mundo, somado às características geográficas do território, fomentaram a construção de um imaginário sobre o continente americano marcado pelo predomínio do ouro. E *O caminho para El Dorado* faz uso de elementos desse imaginário para ilustrar a sua história.

Figura 9 – Construções de ouro em El Dorado.



Fonte: Youtube (2020).

Na imagem acima são mostradas construções arquitetônicas de ouro da cidade de Eldorado. No alto, um sol aparece centralizado, ganhando contornos que o deixam ainda maior, englobando, praticamente, todo o plano. O sol, em destaque na cena, é um astro celeste popularmente associado ao calor. A forma de representação da abundância mineral de Eldorado também é encontrada nas crenças de Colombo, onde as altas temperaturas eram sinais indicadores da presença do ouro em uma região. Além disso, a presença do dourado é tão marcante na imagem que até o céu do lugar possui uma coloração derivada da cor, ressaltando o predomínio do ouro na cidade.

A riqueza mineral da América serviu como um atestado de sua identidade paradisíaca. Assim como Colombo, Vespúcio também acreditou que quando desembarcou no novo continente estava pisando em um verdadeiro paraíso na Terra.

[...] Américo Vespúcio faz referência a natureza esplêndida dos pássaros, a abundância e variedade de alimentos, novamente refere-se ao Paraíso Terrestre quando menciona a temperatura agradável do clima americano. Todos os seus referenciais são

fatos, mas que servem para sustentar a tese irreal do Paraíso (LIMA, 2007, pg. 41).

Para o explorador italiano, as belezas naturais americanas, além da suposta ingenuidade, mansidão e nudez dos habitantes nativos, comprovavam a sua fantasiosa tese de paraíso terrestre.

Os discursos de Colombo e Vesúcio, junto com outros que vieram posteriormente, apresentaram a América como um paraíso que estava há muito tempo escondido do resto do mundo, esperando para ser desbravado. Para a cultura europeia da época, esse era o devir americano (O’GORMAN, 1992). O continente americano, seus recursos naturais, e até mesmo os seus habitantes, que, segundo a Europa, viviam em uma realidade primeva, precisavam ser assimilados pela civilização europeia.

Na opinião de Silva (2010), o cinema contemporâneo insiste em promover essa ideia: os filmes costumam apresentar uma América pré-colombiana selvagem e perigosa sendo subjugada por personagens europeus.

É possível observar isso em *O caminho para El Dorado*. Em uma de suas cenas, Túlio e Miguel se deparam com um cadáver na areia da praia, logo que chegam ao Novo Mundo. Essa descoberta deixa-os apavorados. O cadáver aparece como um aviso dos perigos e riscos presentes naquele lugar. Noutra parte, a dupla espanhola desbrava uma densa selva, enquanto procura a entrada de Eldorado, quando uma feroz serpente tenta atacar um indefeso tatu. Entretanto, Miguel impede o ataque da cobra, e mata a serpente com uma espada, salvando o tatu de ser devorado. A fauna selvagem americana, nessa cena, é dominada pelos desbravadores protagonistas.

É recorrente a presença de matas fechadas, cobras, e sons amedrontadores nas produções cinematográficas sobre a América pré-colonial. Recursos sonoros e imagéticos são empregados para despertar a sensação de ameaça (REIS, 2013; SILVA, 2010). Nesse modelo de narrativa, a natureza é sempre apresentada de maneira hostil e amedrontadora, uma inimiga do homem europeu, acostumado com as paisagens mais “civilizadas” de seu continente de origem.

A produção da Dream Works insiste, em vários momentos, em apresentar ao telespectador uma imagem selvagem da América. Porém, quando os europeus chegaram ao continente americano, em finais do século XV, já existiam sociedades com formas complexas de organização social. Séculos antes dos primeiros contatos entre a América e a Europa, sociedades pré-colombianas já vivenciavam agricultura intensiva e

urbanização (CARDOSO, 1984). A cidade asteca de Teotihuacan, situada na região Mesoamérica, chegou a abrigar 85.000 habitantes entre os séculos 450 e 650 d.C.

Constava de um centro urbano planejado, contendo um imenso centro cerimonial com pirâmides e outros edifícios públicos, palácios, zonas artesanais com ruas dedicadas a atividades especializadas, blocos residenciais, tudo isto organizado num sistema de quarteirões quadrangulares (só os blocos residenciais eram uns 4000), avenidas, ruas e praças, contrastando com o labirinto dos subúrbios, que não eram planejados. Havia bairros de estrangeiros residentes (maias, zapotecas) (CARDOSO, 1984, p. 65-66).

Teotihuacan é um exemplo dos centros urbanos que existiram na América pré-colonial. Além de alta concentração populacional, também possuía diversidade cultural e desigualdades sociais, características próprias de grandes cidades encontradas no território europeu.

De fato, como constatado, nos impérios asteca e inca também existiam cidades densamente povoadas, com instituições de ensino e variedade de profissões: artesãos, comerciantes, soldados, professores e funcionários burocráticos. Além de zonas de comércio e uma rede de comunicação, no caso dos incas, compostas por pontes e estradas que ligavam localidades distantes e serviam para manter uma coesão política entre as áreas do vasto império (CARDOSO, 1984; PORTILLA, 1998).

Apesar de terem existido no continente americano sociedades com formas de organização menos complexa: coletores, caçadores e seminômades, dentre elas, as primeiras comunidades a estabelecerem contatos com os europeus, a América pré-colombiana também conviveu com outros formatos que envolviam práticas sociais diferentes.

No entanto, *O caminho para El Dorado* prefere usar a alegoria da América selvagem para construir a sua versão do território americano. A cidade de Eldorado, por exemplo, com suas suntuosas construções arquitetônicas e vias aquáticas, parece um pequeno reduto “civilizacional” escondido dentro de uma imensa selva, que representa o restante do território americano.

No território espanhol, diferentemente da América, é evidenciado a presença de progresso urbano e econômico. As paisagens de Sevilha foram coloridas com tons sóbrios, o inverso de Eldorado. A área da cidade, mostrada no filme, é cercada por todos os lados por construções arquitetônicas e muros cinzentos, além de contar com um porto marítimo.

O discurso da América selvagem também aparece em películas cujo enredo se desenvolve na contemporaneidade, como é o caso do filme *Anaconda* (1997).

No roteiro de *Anaconda*, um grupo de estrangeiros viaja até a selva amazônica para obter imagens de uma comunidade indígena, porém, passam a ser caçados violentamente por uma serpente gigantesca. A história de *O caminho para El Dorado* também conta com a participação de animais monstruosos: peixes gigantes nadam no rio que fica na entrada da cidade, além de um jaguar gigante criado por Tzekel Kan (o antagonista da trama) para eliminar Túlio e Miguel.

A presença de uma fauna exótica e assustadora no continente americano, longe de ser exclusividade do cinema, já era mencionada na literatura colonial europeia. Colombo escreveu sobre avistamentos de sereias e ciclopes durante suas viagens à América (TODOROV, 1984), e Vespúcio alegou ter visto bestas horríveis e disformes (LIMA, 2017). Esses relatos espalharam-se pela Europa, na época, favorecendo a formação de uma visão mística da América.

No imaginário europeu, além de paraíso terrestre, o continente americano era ainda um lugar repleto de características mágicas que extrapolavam as explicações racionais, em voga na Europa naquele período.

Os mitos sobre cidades com quantidades imensas de ouro, como Eldorado, e habitadas por criaturas fantasiosas, já faziam parte do repertório cultural do europeu antes mesmo de sua chegada ao Novo Mundo, e serviram como ferramentas para explicar o incógnito que o território da América representava para eles.

A América de *O caminho para El Dorado* possui muitos elementos desse imaginário. Não apenas pela lenda de Eldorado, escolhida como temática principal de seu enredo, mas também pelos modos de representar a região americana.

4.2 Nativos e espanhóis na América

O filme *O caminho para El Dorado* tem vários personagens: nativos americanos, espanhóis, e até animais aparecem representados nas cenas do longa.

Túlio e Miguel, protagonistas da história, são dois vigaristas que vivem praticando delitos na Espanha. A viagem de ambos para o Novo Mundo, inclusive, resultou de uma tentativa equivocada de fuga da dupla, após um de seus golpes ter sido descoberto. Túlio e Miguel quebram constantemente regras sociais em seu país. Isso fica evidente logo nas

primeiras cenas do filme, quando um anúncio contendo seus rostos desenhados e uma proposta de recompensa para informações sobre eles aparece em um muro na cidade de Sevilha.

Apesar disso, a trajetória de ambos na obra é voltada para a construção de uma imagem heroica, que chega a sobrepor os deslizos morais por eles cometidos. Os dois amigos, apesar de gananciosos e desonestos, praticam atitudes benevolentes durante todo o decorrer do filme. Entre elas, salvar o cavalo de Cortés, Altivo, de se afogar no mar, após o animal ter pulado no bote que a dupla usava para fugir do navio de Cortés. Essa ação fez com que a dupla perdesse, praticamente, todos os mantimentos que haviam roubado da embarcação onde estavam detidos. Contudo, a vida do cavalo foi poupada. É justamente a partir desse ponto que o filme começa a evidenciar determinados valores morais encontrados nas condutas dos protagonistas. A salvação de Altivo, por exemplo, é nitidamente fruto de uma atitude altruísta dos dois amigos.

Além de altruístas, Túlio e Miguel são leais um ao outro e valorizam bastante a amizade que possuem. E, na maioria das vezes, estão de bom humor, sendo responsáveis pela maioria das cenas de comédia da obra. Altruísmo, lealdade, amizade e bom humor são valores e características humanas louváveis em muitas culturas, e que, combinadas, ajudam a contrabalançar as ações negativas da dupla e a construir personalidades admiráveis para ambos.

Essa mesma estratégia é utilizada para elaborar a imagem de Cristovão Colombo em outros filmes históricos. Segundo Silva (2010) e Reis (2013), as produções fílmicas esforçam-se em evidenciar as qualidades morais do navegador italiano em suas representações sobre a história do “descobrimento” da América. Ele é apresentado ao telespectador como alguém corajoso, resiliente, sábio e honroso.

Apesar de Colombo ser uma figura histórica, cuja existência é inquestionavelmente comprovada, e Túlio e Miguel serem dois personagens imaginários, é possível notar que os três foram escolhidos para ocuparem a posição de heróis cinematográficos.

Os filmes cinematográficos de longa-metragem, puramente ficcionais ou baseados em eventos reais, possuem, em sua grande maioria, uma estrutura narrativa comum, que conta com a indispensável presença de dois papéis: herói e vilão, e com uma história direcionada pelos conflitos existentes entre eles. Herói e vilão são separados por características, pontos de vista, objetivos e ações opostas. Enquanto o herói é inclinado a praticar boas ações, de acordo a moral vigente de determinada sociedade ou grupo, o vilão, ao contrário disso, exerce ações consideradas más. Além disso, nas narrativas

cinematográficas, frequentemente, o herói precisa sair de seu local de origem ou estadia para seguir uma trajetória que o levará a uma outra localidade, por muitas vezes distante, para cumprir uma missão ou descobrir alguma que necessita ser cumprida, enfrentando desafios e dificuldades (TURNER, 1997).

As personagens Túlio e Miguel, assim como as versões cinematográficas de Colombo (*1492: a conquista do paraíso*, *Cristovão Colombo: a aventura do descobrimento*), enquadram-se perfeitamente no papel de herói. Além de possuírem valores e comportamentos heroicos, eles também seguiram trajetórias dentro do formato designado aos heróis. Os dois protagonistas de *O caminho para El Dorado* enfrentaram uma perigosa aventura rumo ao Novo Mundo, antes de se tornarem os salvadores da cidade de El Dorado. Não muito diferente de Colombo, que, de acordo a historiografia, a literatura e o cinema, precisou superar uma série de desafios e perigos até finalmente chegar à América.

É interessante observar que mesmo sendo vigaristas na Espanha, Túlio e Miguel foram escolhidos para protagonizar *O caminho para El Dorado*, que possui uma narrativa voltada para a perspectiva de ambos. Também é importante mencionar que a partir do momento em que eles partem em direção ao Novo Mundo os personagens passam a ser identificados, majoritariamente, pela prática de boas ações, principalmente durante a permanência deles em El Dorado. De acordo com Napolitano (2008, p. 277), “[...] a caracterização de personagens “bons” e “maus”, apresentados sem maiores problematizações, [...] servem de válvulas de escape para as emoções e apoio para as identificações pessoais dos espectadores.”

O filme da Dream Works segue o mesmo caminho de outras produções do cinema que abordam de alguma maneira a colonização da América: a escolha de personagens europeus como protagonistas de suas tramas. Mas porque será que isso acontece?

Para Napolitano (2008), a encenação fílmica do passado sempre será direcionada por escolhas predeterminadas que afetam a representação de personagens, lugares e fatos históricos. E por esse mesmo princípio, Ferro (1992) defende a necessidade de associar o filme a sociedade que o produziu, visto que os produtores da obra cinematográfica (roteiristas, diretores, ilustradores etc.), assim como todos os sujeitos vivendo em coletividade, sofrem influências culturais do contexto sócio-histórico em que vivem. E a cultura ocidental contemporânea é fortemente marcada pela presença do eurocentrismo, uma visão de mundo que considera a Europa como centro da história mundial (MARTINS, 2012).

A memória da colonização na América insiste em apresentar os europeus como os vencedores e protagonistas da história americana. Afinal de contas, foram eles que descobriram o continente e subjugarão os “bárbaros” que nele viviam, pelo menos é isso que consta até hoje em manuais didáticos e outras produções escritas. A história dos vencedores também está nas vias públicas, através dos monumentos e logradouros que homenageiam os conquistadores do Novo Mundo. A literatura e a historiografia, por muitas décadas, também foram intensamente influenciadas por esse fenômeno. E o cinema não ficou de fora disso, pelo contrário.

A partir do ano de 1992, período em que se comemorou em vários países o quingentésimo aniversário da chegada dos europeus ao continente americano, foram lançados diversos filmes que rememoravam o descobrimento da América. Na grande maioria deles os protagonistas eram europeus. Segundo Souza (2006), essas produções, muito além de apenas celebrarem esse fato histórico, agem como mecanismos de perpetuação de uma memória gloriosa da colonização, que insiste em narrar os fatos pelo viés dos europeus e menosprezar a presença e a agência dos povos nativos americanos nesse momento da história do continente.

A cultura ocidental contemporânea conta com um conjunto de narrativas (cinematográficas, literárias, historiográficas, materiais, musicais) guiadas pelo viés eurocêntrico, e que, em conjunto, atuam na manutenção de hierarquias e no silenciamento de opressões históricas.

Em *O caminho para El Dorado*, a colonização também é exaltada na cena que representa a partida da expedição de conquista do Novo Mundo, liderada por Hernán Cortés. Nela, o personagem de Cortés aparece montado em um cavalo, elevado entre uma multidão composta por homens, mulheres e soldados. A cena também mostra mulheres, na sacada de um prédio, acenando para o conquistador espanhol, que é aclamado com palmas e gritos por uma aglomeração de pessoas. Apesar de destoar de alguns dados historiográficos, visto que a expedição guiada por Cortés partiu da ilha de Cuba e não de Sevilha, o longa reimagina esse fato histórico, pertencente ao processo de conquista da América, como uma grande celebração, além de engrandecer a figura do conquistador.

Se por um lado, em *O caminho para El Dorado*, temos os protagonistas Túlio e Miguel, por outro, somos apresentados ao antagonista da História: Tzekel Kan. Na trama, ele é o perverso e impopular líder religioso da cidade de El Dorado. Amedrontador e esnoabe estão entre as suas principais características. Tzekel Kan empenha-se em intimidar

a população local, e através de sua posição social interfere no cotidiano do lugar, estabelecendo medidas repressivas contra os nativos.

No filme, a postura vilanesca de Kan é paulatinamente evidenciada no decorrer da narrativa. Em uma determinada cena, a câmera acompanha o rosto do sacerdote sucessivamente dando lugar a um crânio humano, localizado em uma praia. Na linguagem cinematográfica, os movimentos da câmera cumprem diversas funções, entre elas, a introdução de uma ameaça ou perigo, a partir do deslocamento da exibição de um personagem para outro, ou mesmo objeto (MARTIN, 2005). No caso da cena supracitada, a mudança gradativa da câmera, de Tzekel Kan para o crânio, serve para associá-lo à morte, e, conseqüentemente, evidenciar a personalidade perigosa e maliciosa do vilão.

Figura 10 - Tzekel Kan



Nas imagens acima, Kan aparece acompanhado de animais peçonhentos em um cenário com baixa luminosidade. A atmosfera de terror é complementada com sons amedrontadores. As aparições do antagonista, em muitos momentos, evocam medo e desconfiança.

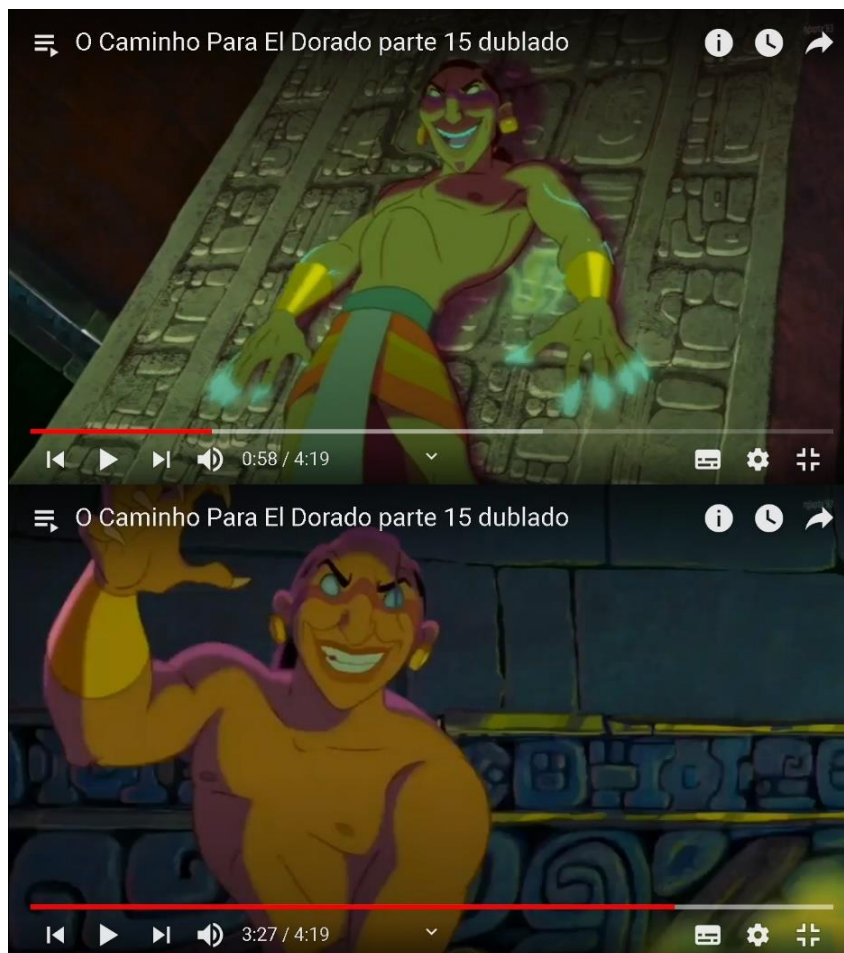
Na história de *O caminho para El Dorado*, Tzekel Kan é um tirano local que oprime o seu próprio povo, através de determinadas práticas, dentre elas, um interesse acentuado em sacrificar membros de sua comunidade, segundo ele, para fins religiosos. O vilão chegou a assassinar um de seus auxiliares para criar uma fórmula mágica e construir um monstro que destruísse El Dorado. Kan também é o principal rival dos protagonistas Túlio e Miguel, que, após discordarem do comportamento do sacerdote, o expulsam da cidade.

O líder político de El Dorado, chefe Tannabok, também não concorda com as ações de Tzekel Kan. Antes da chegada de Túlio e Miguel, os dois líderes locais já conflitavam entre si sobre as formas de governar a cidade. Enquanto Tannabok prezava por uma liderança harmoniosa e cordial, Kan defendia a imposição constante do medo à população como mecanismo de controle.

Ao contrário do vilão, o chefe Tannabok era um homem gentil, amável, empático e generoso, com expressões faciais que, quase sempre, demonstram alegria. Além disso, ele tornou-se, em pouco tempo, amigo e ajudante dos protagonistas. Tannabok e Tzekel Kan podem ser considerados a personificação do mito do bom e mal selvagem. Segundo Toller (2007), esse mito é composto por construções fantasiosas sobre os indígenas da América, guiadas por um pensamento racista e colonialista. O bom selvagem seria um nativo “manso” e “tolerante” às práticas colonizadoras dos europeus; em oposição a isso, o mal selvagem é identificado por seu comportamento hostil em relação aos invasores.

O mito do bom e mal selvagem, fruto dos discursos de europeus produzidos durante o descobrimento e conquista da América, difundiu-se na Europa, por meio da arte e da ciência, deixando um legado para a cultura contemporânea, expresso, por exemplo, através de produções literárias, manuais escolares e obras cinematográficas. No filme estudado, enquanto o chefe Tannabok encarna o papel do bom indígena, Tzekel Kan, por sua vez, representa o mal selvagem.

Figura 11 – Tzekel Kan



Fonte: Youtube (2020)

No longa, Kan realizou um ritual mágico para criar um monstro com a forma de um jaguar gigante para destruir El Dorado, em vingança por ter sido expulso do lugar. Durante essas cenas, a aparência do vilão é alterada e ele ganha uma fisionomia animalésca, incluindo garras compridas e afiadas e olhos cintilantes, visto que ele e o monstro estão ligados pelo ritual, para que o sacerdote possa manipulá-lo. O processo de animalização do personagem, nesse momento, contribui para evidenciar a ausência de humanidade em Kan, ao associá-lo a uma fera selvagem e destrutiva, e, ao mesmo tempo, reforçar a vilania nele contida.

Evidencia-se que o personagem Tzekel Kan, ao longo do filme, sofre um processo gradativo de apagamento de suas características humanas, mediante a sua associação com animais ferozes e perigosos, e o reforço de seus defeitos morais. Em oposição a isso, Túlio e Miguel vivenciam um processo de humanização de suas personagens, visto que apesar da dupla ter cometido significativos erros em vários momentos do longa, também foi

capaz de praticar boas ações. Além disso, as características e comportamentos positivos de ambos são mais evidenciados do que as falhas cometidas.

As diferenças entre o antagonismo de Tzekel Kan e o protagonismo heroico de Túlio e Miguel podem ser observadas em várias partes da obra analisada. Por exemplo, em uma determinada cena, Miguel usa a sua autoridade (adquirida em razão dos moradores de El Dorado acreditarem que se tratava de um deus) para salvar um habitante nativo, que descumpriu um decreto do sacerdote da cidade, de ser punido fisicamente pelos guardas do lugar. Em um outro momento, os protagonistas impedem que um homem seja sacrificado, segundo ordens dadas por Kan, durante uma cerimônia festiva. Túlio e Miguel também usam o poder que lhes foi conferido para abolir a prática de sacrifícios humanos em El Dorado. As atitudes citadas demonstram que os dois heróis são empáticos e misericordiosos.

Ademais, a dupla espanhola conquistou rapidamente a simpatia dos moradores locais, principalmente das crianças, e apesar de serem vistos como divindades pela população, eles agem com humildade. É possível perceber isso nas cenas que mostram Miguel se divertindo ao jogar bola com um grupo de crianças; tocando bandolim para algumas pessoas; e alimentando aves, juntamente com alguns nativos.

Ao contrário do que acontece com Túlio e Miguel, Tzekel Kan é temido e odiado, pela população de El Dorado, por suas ações, que incluem: uma busca desenfreada por poder; o interesse banal em sacrificar membros do seu próprio povo; a tentativa de destruir a cidade usando um monstro mágico; e, até mesmo, a filiação com o personagem de Cortés, após ter sido expulso de El Dorado, com intuito de mostrar-lhe a entrada secreta do lugar e ajudá-lo a destruí-lo. As atitudes do líder religioso servem para associá-lo a tirana, impiedade, vingança, além de justificarem a sua impopularidade entre os outros nativos, e a posição heroica ocupada pelos protagonistas.

Além de Kan e Tannabok, temos outra personagem nativa que recebeu destaque no filme: Chel. Ela é uma jovem mulher, atraente e ambiciosa, que acaba descobrindo a farsa de Túlio e Miguel de fingirem serem deuses, e o plano de ambos de roubarem e fugirem com parte do ouro de El Dorado. Após isso, Chel exige uma parceria com a dupla e o direito sobre parte do metal roubado, caso contrário, contaria a verdade para as lideranças da cidade. No final do filme, a nativa escolhe ir embora de El Dorado com os protagonistas, em busca de novas aventuras, e prosseguir com o romance iniciado com Túlio.

Chel, assim como outras personagens representadas por mulheres indígenas em filmes históricos que abordam a colonização do continente americano, vive um relacionamento físico e amoroso com um europeu. Esse modelo de representação também é encontrado em relatos literários e historiográficos. Segundo Rodrigues (2011), o imaginário histórico da conquista da América foi e continua sendo marcado pela presença de uma polêmica figura histórica: La Malinche. Na cultura mexicana, Malinche é retratada como uma jovem nativa que viveu no território asteca, durante o século XVI, e após ter sido entregue a Hernán Cortés, em 1519, como um presente, em um acordo de paz feito com alguns nativos do antigo México, auxiliou o capitão em suas incursões, atuando como intérprete.

Para muitos mexicanos, Malinche é vista, até hoje, como uma traidora do seu próprio povo, pois ajudou Cortés a vencer a barreira da língua e a se comunicar com as populações da Mesoamérica, facilitando, conseqüentemente, os seus planos conquistadores. Além disso, ela também se tornou companheira do comandante espanhol, com quem teve um filho (RODRIGUES, 2011).

A imagem de Malinche, como a nativa americana que contribuiu para a vitória espanhola sobre os astecas, cristalizou-se na memória histórica de algumas regiões da América, por meio das tradições oral e escrita, e serviu como molde para a criação de personagens cinematográficas contemporâneas, como Pocahontas (*Pocahontas* e *O Novo Mundo*) e Paraguaçu (*Caramuru – A invenção do Brasil*).

No caso do filme *O caminho para El Dorado* é possível estabelecer semelhanças entre Chel e Malinche. No longa, Chel torna-se cúmplice de Túlio e Miguel, e fornece ajuda ao plano dos espanhóis de se fingirem de deuses e roubarem parte do ouro de El Dorado. Ademais, Chel também vive um romance com um dos amigos. A nativa, assim como a personagem histórica Malinche, não se esquivava de colaborar com os estrangeiros, mesmo que em detrimento do seu próprio povo.

Entretanto, Rodrigues (2011) explica que a narrativa histórica sobre a mexicana foi erguida com base no ponto de vista europeu e masculino, durante a época da conquista hispânica. Nesse período, surgiram muitos textos literários escritos por colonizadores e religiosos europeus que vieram para a América, chamados crônicas das Índias. Esses relatos, juntamente com a historiografia tradicional de perspectiva eurocêntrica, ajudaram a construir e a difundir imagens inferiorizadas das indígenas, como no caso da “traidora” Malinche.

As narrativas fílmicas parecem insistir em exibir romances entre mulheres indígenas e exploradores e colonizadores europeus. Todavia, a romantização do contato e das relações entre esses dois segmentos sociais acaba suavizando os diversos tipos de violência, e a opressão vivenciada pelas mulheres nativas americanas, durante a Conquista da América (PANIAGO, 2013).

Figura 12 – Chel, durante algumas cenas do filme



Fonte: Youtube (2020)

Em diversas cenas de *O caminho para El Dorado* o enquadramento da câmera priorizou destacar a silhueta curvilínea de Chel, por meio de vários ângulos, incluindo focos sutis que a apresentam em poses sensuais, e exibem, com mais atenção, determinadas partes de seu corpo, como suas coxas e quadris avantajados. Além disso, o filme explora constantemente a nudez de Chel, dado que, ao contrário de outros personagens de destaque, ela não troca de figurino, aparecendo sempre com as mesmas peças de roupas que cobrem pequenas regiões do seu corpo, deixando a maior parte à mostra. E isso fica mais evidente quando a comparamos com outras mulheres nativas, que rapidamente aparecem na película, e, diferentemente de Chel, são representadas usando roupas mais largas e compridas.

A hipersexualização de mulheres indígenas pela cultura é histórica. Cinema, literatura e historiografia ajudaram a perpetuar estereótipos sobre esses sujeitos, ligados a uma sexualidade afluada (SOUZA, 2016). Na descrição do navegador Américo

Vespúcio (2014), as nativas eram extremamente libidinosas, por isso, “resistir” a tamanha volúpia era um verdadeiro desafio para os homens europeus.

Vespúcio, assim como outros cronistas das Índias, referia-se às mulheres indígenas como objetos sexuais que estavam à disposição dos colonizadores. Em *O caminho para El Dorado* é possível visualizar essa ideia na cena que mostra Túlio e Miguel, recém-chegados à cidade, cercados por um grupo de jovens mulheres, que aparentavam terem sido destinadas para servir de companhia aos dois.

A representação do restante da população de El Dorado também é marcada por estereótipos. No filme podemos ver um grupo formado por homens nativos selecionados para disputar uma partida esportiva com a dupla protagonista. Todos eles apresentam expressões faciais e corporais raivosas e intimidadoras. Segundo Afiune (2007) e Silva (2017), no cinema é comum a associação dos povos indígenas à brutalidade e à violência; algo herdado do passado colonial americano, quando os colonizadores, guiados por uma visão eurocêntrica, definiam como bárbaros todos os outros povos que viviam fora da Europa.

Noutro trecho da obra, somos apresentados a um grupo de guerreiros indígenas de El Dorado, e um detalhe chama a nossa atenção: todos tem o mesmo rosto, com algumas minúsculas diferenciações. Há, nessas imagens, um apagamento de qualquer indício de diversidade física entre os nativos, em troca da construção imagética de um conjunto inteiramente homogêneo. Ao contrário disso, na multidão de pessoas que se despede de Cortés, na Espanha, no início do filme, é possível encontrar fisionomias bastante distintas. Qual seria o motivo dessa escolha?

De acordo Silva (2010) e Mabel (2006), a representação dos povos colonizados pelo cinema tende a evidenciar a “superioridade” europeia, em troca da subalternização e apagamento da presença autóctone.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme cinematográfico pode ser um interessante veículo para o estudo da História e de suas representações, como é o caso dessa pesquisa. E apesar das fontes fílmicas exigirem um tratamento considerado, muitas vezes, inabitual, isso não inviabiliza as diversas possibilidades que o cinema pode oferecer à pesquisa historiográfica e ao ensino de História.

O cinema, ao longo de sua existência, tem ajudado a elaborar e difundir versões da História, e a formar a memória histórica da sociedade.

A filmografia sobre a ocupação da América, durante os séculos XV e XVI, pelos europeus narra, frequentemente, a chegada dos primeiros colonizadores como um ponto de partida da história do continente americano. Além disso, os papéis de protagonista e herói são comumente desempenhados por personagens oriundas da Europa, enquanto os nativos americanos são relegados a uma posição secundária. E o contato entre europeus e indígenas é sempre apresentado pela perspectiva do grupo estrangeiro.

O filme *O caminho para El Dorado*, objeto de estudo dessa pesquisa, construiu uma interpretação inovadora sobre a conquista da América, caracterizada pela fantasia, o humor, e o emprego da técnica de desenho animado para compor as imagens em movimento. Porém, o longa não conseguiu romper totalmente com os padrões de representação presentes em outros discursos fílmicos acerca do período.

A obra analisada opta por apresentar uma América frisada pelo predomínio do ouro. A lenda de El Dorado, um dos temas centrais do enredo, está historicamente associada à exploração econômica do continente americano pelos europeus, que tinha entre os focos principais encontrar metais preciosos, principalmente o ouro. Ademais, a América é um lugar perigoso e intocado, que sucumbiu aos pés do homem europeu, e que possui uma fauna e flora extraordinárias, que somente poderiam ser procedentes de um paraíso perdido na Terra. Ambas as noções são oriundas do imaginário de parte da Europa sobre o chamado Novo Mundo.

A representação dos indígenas americanos é marcada pela presença de um conjunto de estereótipos, também encontrados em outras produções artístico-culturais.

No longa, parte da população nativa foi desenhada com feições brutalizadas, revelando uma visão selvagem dos indígenas.

As mulheres nativas, por outro lado, foram predominantemente retratadas de forma erótica, e como seres disponíveis para a satisfação do prazer sexual do europeu. Não há nenhuma menção à violência praticada contra a população feminina indígena durante os processos de invasão da América.

Os personagens autóctones americanos são identificados a partir de dois extremos: os bons, tolerantes aos espanhóis, e os maus, hostis à presença estrangeira na cidade.

O grande antagonista da trama é um líder local, que encarna a figura de um verdadeiro tirano, e oprime o seu próprio povo. Enquanto isso, o protagonismo foi exercido por dois europeus, que livraram a cidade e sua população da tirania do vilão e da invasão de Cortés. Com isso, a presença europeia aparece como algo benéfico para as populações do continente. E o contato entre nativos e espanhóis é apresentado de maneira romantizada. Em síntese, o filme contribui para a construção de uma imagem suavizada do colonialismo europeu.

A representação da conquista da América presente no filme é repleta de elementos oriundos dos discursos dos colonizadores, elaborados durante o processo de ocupação do território americano pelos europeus, que viam a região e seus habitantes de acordo com valores e padrões culturais próprios de sua sociedade. Isso se explica devido à permanência de uma visão eurocêntrica da História na cultura contemporânea, incluindo as diferentes artes visuais e, nesta, o cinema.

FONTES

- A INCRÍVEL viagem de Pico e Colombo. Michael Schoemann. Alemanha: Bavaria Film, 1992. (82 min.).
- AGUIRRE, a cólera dos deuses. Werner Herzog. Alemanha: 1972, (110 min.).
- ANACONDA. Luis Llosa. Estados Unidos/Brasil: Columbia Pictures.1997. (89 min.).
- APOCALYPTO. Mel Gibson. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 2007. (138 min.).
- CRISTOVÃO Colombo, a aventura do descobrimento. John Glen. Estados Unidos: Alexander Salkind, Ilya Salkind, 1992. (120 min.).
- DORA e a cidade perdida. James Bobin. Estados Unidos: Paramount Players, 2019. (102 min.).
- ELDORADO, em busca da cidade do ouro. Terry Cunningham. Estados Unidos/Peru: American Cinema Internacional. 2010.
- O CAMINHO para El Dorado. Bibbo Bergeron, Don Paul. Estados Unidos: DreamWorks Animation, 2000. (89 min.).
- O NOVO mundo. Terrence Malik. Estados Unidos, Reino Unido: 2005. (135 min.).
- POCAHONTAS. Mike Gabriel, Eric Goldberg. Estados Unidos: Walt Disney, 1995. (81 min.).
- Z, A cidade perdida. James Gray. Estados Unidos: Plan B Entertainment; MICA Entertainment; Mad River Pictures, 2017. (102 min.).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFIUNE, P. **A representação dos maias no cinema contemporâneo**. 2007. 60f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2007.
- BARROS, J. A. Cinema e História: as funções do cinema como agente, fonte e representação da História. **Ler História**. Lisboa: n. 52, p.127-159, maio/2007.
- BERNARD, C; GRUZINSKI, S. **A história do Novo mundo: da descoberta à conquista, uma experiência européia**. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- BITTENCOURT, C. M. **Ensino de História: fundamentos e métodos**. 2.ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- BRASIL. **Orientações curriculares para o ensino médio: ciências humanas e suas tecnologias**. Brasília: MEC, Secretaria da Educação Básica, 2006.
- BURKE, P. **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989**. Tradução Nilo Odália. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.
- BURKE, P. **Variedades de História cultural**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.
- BUTCHER, P. A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle. **Contemporânea**. Salvador: n.3, p. 14-26, 2004.

- CARDOSO, C. **América pré-colombiana**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- COSTA, F. C. O primeiro cinema. In: MASCARELLO, F (org). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papyrus, 2006.
- ELLIOTT, J. La conquista española y las colonias de América. In: BETHELL, L (org). **História de América Latina I: La América precolombina y la conquista**. Coleção Mayor. Reino Unido: Cambridge, 1998.
- FERRO, M. **A História vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FERRO, M. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e terra, 1992.
- FLECK, G; BANDEIRA, T. A descoberta da América: choques culturais – uma confluência na literatura, história e cinema. **Revista de literatura, História e memória**. Paraná: v. 6, n. 7, p. 61-74, 2010.
- IGLÉSIAS, F. Encontro de duas culturas: América e Europa. **Estudos Avançados**. São Paulo: v.6, p. 23-37, 1992.
- JULIO, S. Mulheres indígenas na América Latina Colonial. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios, 28., 2015, Florianópolis. **Anais [...]**. Santa Catarina: ANPUH -BRASIL, 2015. p. 1-14.
- KINDEL, E. A. I. **A natureza no desenho animado ensinando sobre homem, mulher, raça, etnia, e outras coisas mais...** Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 195 f. 2003.
- LANGER, J. O mito de Eldorado: origem e significado no imaginário sul-americano (século XVI). **Revista de História**, São Paulo: n. 136, p. 25- 40, 1997.
- LDB: **Lei de diretrizes e bases da educação nacional**. – Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017. 58 p.
- LIMA, K. **América: o paraíso é aqui – o realismo magico nos textos dos cronistas das Índias**. 2017. 56f. Monografia (Graduação em Letras – Língua espanhola) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2017.
- LÓPEZ, J. I.J.C. **A forja da identidade através da literatura colonial dos séculos XV e XVI, navegantes, cronistas e religiosos no Novo Mundo**. 2006. 118f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.
- MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MARTINS, M. 2012. **O eurocentrismo nos programas curriculares de História: 1942-2018**. 2012. 153 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Educação: História, Política e Sociedade, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.
- MURRA, J. Las sociedades andinas antes de 1532. In: BETHELL, L (org). **História de América Latina I: La América precolombina y la conquista**. Coleção Mayor. Reino Unido: Cambridge, 1998.
- NAPOLITANO, M. A história depois do papel. In: PINSKY, C (org). **Fontes Históricas**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- NAPOLITANO, M. **Como usar o cinema em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.

NETO, M.M. Que animação! Os desenhos animados e o ensino de História: um diálogo possível. *Aedos*, n. 11, vol. 4, set. 2012.

O’GORMAN, E. **A invenção da América: reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1992.

OLIVEIRA, C. **América alegorizada: Imagens e visões do Novo Mundo na iconografia europeia dos séculos XVI a XVIII**. João Pessoa: UNESP, 2014.

OLIVEIRA, S. R. A noite triste: representações de mulheres indígenas na literatura histórica sobre a conquista dos astecas. *Territórios & Fronteiras*, Cuiabá: v. 5, n. 1, p.78-101, jul-dez.2011.

PANIAGO, F. O encontro de dois mundos: a relação entre colonizadores e nativos representada nos filmes Pocahontas e O Novo Mundo. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM; ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 6., 2013, Londrina. *Anais [...]*Paraná: UEL, 2013, p. 1255-1269.

PESAVENTO, S. **História e História cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PORTILLA, M. Mesoamérica antes de 1519. In: BETHELL, L (org). **História de América Latina I: La América precolombina y la conquista**. Coleção Mayor. Reino Unido: Cambridge, 1998.

REIS, L. A descoberta do outro e de si mesmo: imagens da América hispânica nos filmes 1492 e Aguirre. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM; ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 6., 2013, Londrina. *Anais [...]*. Paraná: UEL, 2013, p. 1904-1929.

RIZZO, Sergio Alberto J. **Educação audiovisual: uma proposta para a formação de professores de Ensino Fundamental e de Ensino Médio no Brasil**. São Paulo, 2011. 189 p. Tese (Doutorado). Escola de comunicação e artes, Universidade de São Paulo.

RODRIGUES, S. A noite triste: representações de mulheres indígenas na literatura histórica sobre a conquista dos astecas. *Territórios e fronteiras*, Cuiabá, v. 5, n.1, p. 78-101, jul-dez. 2011.

SILVA, H. A construção de imagens no cinema brasileiro e na sala de aula: os diálogos entre portugueses e indígenas no filme “Caramuru: a invenção do Brasil”. *Ensino Interdisciplinar*, Mossoró: v. 3, n 8, Maio.2017.

SILVA, M. Ponto de vista colonial: a construção da cena e a representação de estereótipos. *Interseções*, Rio de Janeiro: v. 12, n. 2, p. 330-341, dez.2010.

SOUZA, M. **História, cinema e representações sobre indígenas: uma análise de Caramuru, a invenção do Brasil (1995-2005)**. 2016. 123f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia, 2016.

TODOROV, T. **A conquista da América: a questão do outro**. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

TOLLER, H. Bons e maus selvagens: a indispensável visão mítica no colonialismo/imperialismo europeu. *Ipotesi*, Juiz de Fora: v.11, n.1, p. 113-124, jan-jun.2007.

TURNER, G. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial,1997.

VESENTINI, C. A. História e ensino: o tema do sistema de fábrica visto através de filmes. In: BITTENCOURT, Circe M (org). **O saber histórico na sala de aula**. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

VESPUCIO, A. **Novo Mundo: as cartas que batizaram a América**. Brasília: UNB, 2014.

WATCHTEL, N. Los indios y la conquista española. In: BETHELL, L (org). **História de América Latina I: La América precolombina y la conquista**. Coleção Mayor. Reino Unido: Cambridge, 1998.