

## ***Geopolítica da imagem e a geografia de Indiana Jones***

Prof. Leo Name  
Departamento de Geografia da PUC-Rio  
Rua Marquês de São Vicente, 225  
22453-900 – Rio de Janeiro Brasil  
leona@puc-rio.br

### **Resumo**

Desde sua origem, os filmes registraram e reproduziram imagens dos mais diversos lugares, povos, elementos da fauna e da flora, hábitos e culturas, promovendo uma organização imperialista e visual do planeta. Podem, por isso, ser inseridos em certa “geopolítica da imagem”, que em consonância com mapas, guias de viagens, cartões postais e outros elementos que representam e reproduzem visualmente os vários cantos do globo, colaboram na construção de um conhecimento sobre o mundo que absorve e reforça as assimetrias de poder entre os espaços. Neste sentido, o arqueólogo Indiana Jones, vivido por Harrison Ford na trilogia cinematográfica dos anos oitenta, é provavelmente um dos mais contundentes personagens que atuam a serviço destes propósitos. O herói possui dimensões espaciais e geometrias de poder próprias que justificam, naturalizam e celebram, na contemporaneidade, a presença dos Estados Unidos e de países da Europa em espaços alhures. Há, portanto, uma “geografia de Indiana Jones”, dentro e fora de seus filmes, que será analisada a partir de uma perspectiva ao mesmo tempo sincrônica e diacrônica.

Palavras-chave: eurocentrismo, geopolítica da imagem, imperialismo, Indiana Jones, representação.

### **Abstract**

Since its origins, movies recorded and reproduced images of the most diverse places, people, elements of fauna and flora, habits and cultures, promoting an imperialist and visual organization of the planet. Films can be inserted, therefore, into certain “geopolitics of imagery”, in line with maps, travel guides, postcards and other elements that visually represent and reproduce a diversity of corners of the globe, working in the construction of knowledge about the world, which absorbs and enhances the asymmetries of power that exists between spaces. The archaeologist Indiana Jones, played by Harrison Ford in the trilogy of films of the eighties, is probably one of the most remarkable characters that serve these purposes. This hero has inherent spatial dimensions and geometries of power to justify, naturalize and celebrate, until today, the presence of the United States and European countries elsewhere. A certain “geography of Indiana Jones”, therefore, exists in and out of their films, which will be examined from a perspective at once synchronic and diachronic.

Keywords: Eurocentrism, geopolitics of imagery, imperialism, Indiana Jones, representation.

### **Abertura**

Desde suas origens, fotografia e cinema foram artes itinerantes e viajantes, por vezes com intenção documental e científica (geográfica, etnográfica, zoológica e botânica), e tornaram-se parte da cultura de viagem ao registrar e reproduzir imagens dos mais diversos cantos do globo. Fotos e filmes promoveram – e ainda promovem – uma organização

hierárquica do espaço, sob um regime *pan-optico*, sendo pulsantes amostras do que se pode chamar “projeção do império” (Shohat & Stam, 2006 [1994]). O desejo imperialista já podia desde muito tempo, é verdade, ser saciado através de épicos da literatura de viagem. Mas diferentes destes romances, que eram entretenimento individual e letrado, fotografia e cinema são de massa e para a massa e nunca precisaram de instrução para seu consumo. No que diz respeito particularmente ao cinema, a função de emoldurar um senso comum do espaço global, sob ótica imperial, é facilitada pela inerente “impressão de realidade” (Metz, 1977) de seu *continuum* espacio-temporal.

Seja para filmes documentais ou ficcionais, câmeras cinematográficas até hoje têm penetrado em espaços alhures e se apropriado de imagens do Outro, construindo representações que têm enorme poder de persuasão sobre a audiência, e que, inevitavelmente, corroboram para que determinadas inteligibilidades da realidade sejam efetivadas. Os filmes, por isso, podem ser considerados como uma das mais subjetivas e intersubjetivas feições do que autores como Mignolo (2002) e Quijano (2002[2000]; 2000) nomeiam “geopolítica do conhecimento”, noção que adapto neste trabalho, preferindo defender a idéia de uma “geopolítica da imagem”: em consonância com outras imagens tecnicamente reprodutíveis, tais como mapas tradicionais, profundamente eurocêntricos e que através da geometria e da matemática naturalizam como verdade o que é uma mera representação gráfica do globo, ou os guias de viagens e cartões postais que tornam exóticos determinados espaços, filmes podem colaborar para a cristalização de certa colonialidade do saber (Lander, 2000). Através desta forma de arte tão popular – mesmo que não só através dela, é claro – tem se perpetuado uma geo-histórica construção de conhecimentos sobre “terras distantes”, que ao mesmo tempo absorve e efetua as assimetrias de poder que existiram e ainda existem entre os mais variados espaços do planeta.

Parto do princípio de que os filmes constroem, de uma forma muitíssimo particular, o que Mary Louise Pratt denomina “zonas de contato”, ou seja, “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, freqüentemente em relações assimétricas de dominação e subordinação” (Pratt, 1999 [1992]), p. 27). Não seria exagero dizer que os filmes de aventura são provavelmente o gênero cinematográfico em que a geopolítica da imagem se apresenta de forma mais aguda: personagens como James Bond, Allan Quatermain e Tomb Raider, por exemplo, mesmo que não tenham sua origem no cinema, têm em seus filmes paisagens e lugares que são mobilizados através de estéticas e

narrativas quase sempre comprometidas com o ponto de vista euroamericano. As obras audiovisuais ligadas a estes heróis e suas narrativas aventurescas criam e representam, de forma indireta e através da tela de cinema, zonas de contato. E mais: a própria tela do cinema, interface entre o espectador e a narrativa, é também em si mesma uma outra zona de contato vivida em alteridade.

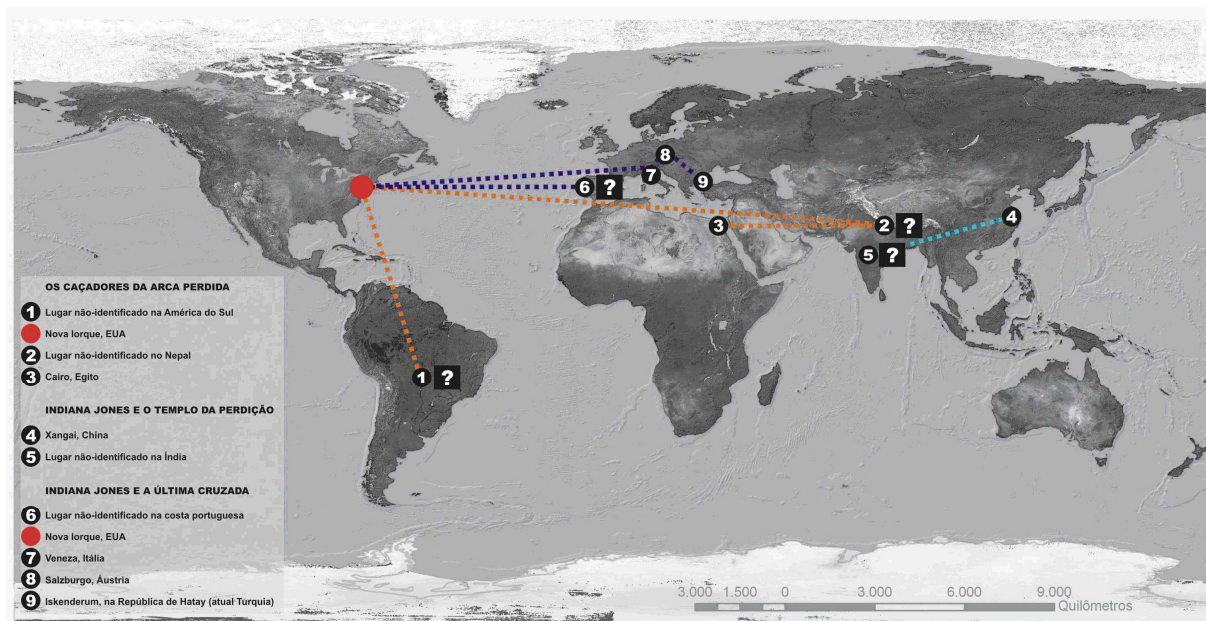
De forma tão ou mais evidente do que a destes três personagens, o arqueólogo Indiana Jones vivido por Harrison Ford e criado por George Lucas para a clássica trilogia dos anos oitenta dirigida por Steven Spielberg - *Os caçadores da arca perdida*,<sup>1</sup> *Indiana Jones e o templo da perdição*<sup>2</sup> e *Indiana Jones e a última cruzada*<sup>3</sup> - é um claro exercício desta geopolítica da imagem, a serviço de uma nostalgia imperialista. Viajando mundo afora em meados da década de trinta, o herói estadunidense percorre espaços que conformam uma potente e fragmentada zona de contato composta majoritariamente por lugares do Oriente e dos Trópicos, mais especificamente do Terceiro Mundo. E, sempre em busca de objetos sagrados, Indiana Jones interage com nativos subservientes ou traiçoeiros, trava contato com culturas “exóticas” e cultos “estranhos” e desafia poderes políticos não-laicos e corruptos. Indiana Jones, por isso, é um “personagem geográfico” (Name, 2008), ou seja, é uma representação do espaço *per se*, pois através das narrativas e discursos a ele inerentes realiza-se associação direta e inseparável entre determinados espaços e determinadas práticas nestes mesmos espaços – junção imbuída de significados que, evidentemente, não são neutros. Em outras palavras, Indiana Jones tem em si e representa e reproduz através de si conteúdos espaciais e geometrias de poder (Massey, 1993), corroborando para se justificar, naturalizar e por vezes até mesmo celebrar, na contemporaneidade, a presença colonizadora, européia e estadunidense em espaços alhures, como os da África, Ásia e América do Sul. Há, portanto, a despeito de seu caráter “ficcional”, certa “geografia de Indiana Jones”, dentro e fora de seus filmes. Assim como também há, com certeza, outras geografias de muitos outros personagens, que precisam ser investigadas de forma crítica, por refletirem, influenciarem e efetuarem certas espacialidades da realidade, com suas inerentes diferenças de poder.

Apresentar esta geografia de Indiana Jones é o que pretendo neste trabalho, que se divide em duas partes, ou melhor, *Takes*. Cada um deles analisará o espaço apresentado e representado nos filmes através de metodologia, anteriormente traçada (Name, 2006), que prioriza duas escalas de representação. No *Take 1*, darei destaque à análise sincrônica, baseada, por um lado, na construção do espaço a partir da escolha de lugares a serem

percorridos pelo personagem – que não necessariamente coincide com os espaços escolhidos pela produção e cenografia para representá-los ; e, por outro lado, baseada no tratamento dado às paisagens presentes nos longas-metragens do herói. No *Take 2*, priorizarei uma análise mais diacrônica, cujo objetivo é revelar a singularização destes mesmos espaços a partir da interação entre os personagens e, por conseqüência, da sua experiência do espaço, indiretamente vivida pelos espectadores. Esclareço, por fim, que não será considerado nesta análise o mais recente filme do herói, *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal*:<sup>4</sup> sua enorme distância temporal dos demais já o coloca em um caráter revisionista e até mesmo autocrítico do personagem, o que altera substancialmente, a meu ver, as representações e os significados espaciais por ele apresentados, o que torna inadequado considerá-lo como obra do mesmo grupo de filmes da trilogia original.

### ***Take 1: “O X nunca marca o local”:<sup>5</sup> construindo o espaço de Indiana Jones***

A representação do espaço, no cinema, por um lado diz respeito à capacidade de organização dos “pedaços de tempo” e dos “pedaços de espaço” (Burch, 1992), isto é, da câmera em filmar e da montagem em justapor, em uma ordem em nada cronológica, espaços que não necessariamente se encontram justapostos na realidade. Por outro lado, determinado espaço “real” poder ser tratado pela cenografia para representar um outro espaço. Acompanhar os percursos dos personagens nos filmes é perceber uma geografia singular, que possui gama ampla de significados. Os deslocamentos de Indiana Jones para os países do Terceiro Mundo – que podem ser facilmente mapeados, conforme se apresenta no mapa<sup>6</sup> que é a Figura 1 –, revelam espaços e sociedades quase sempre contrapostos a espaços e sociedades do Ocidente, representados por Nova Iorque (a cidade do protagonista) e alguns pontos da Europa. É esta representação do espaço do Outro que fornece ao protagonista seu estatuto de herói, uma vez que é no estabelecimento da zona de contato que ele pode demonstrar toda sua superioridade ocidental.



**Figura 1.** O mapa apresenta os percursos de Indiana Jones sobre o globo terrestre em *Os caçadores da arca perdida* (laranja), *Indiana Jones e o templo da perdição* (verde) e *Indiana Jones e a última cruzada* (azul). A leitura da legenda fornece a ordem dos deslocamentos.

Sem os espaços coloniais ou pós-coloniais que desbrava, restaria como única opção para Indiana Jones permanecer nos Estados Unidos, onde é um pacato e até mesmo enfadonho professor de arqueologia, de óculos, trajés desengonçados e gestos precisos e miúdos, tendo como única recompensa os suspiros de algumas alunas. Viajando mundo afora para salvar o Outro dos diversos males que assombram seus meios geográficos, o pacato Henry Jones Junior tem a oportunidade de se transformar em Indiana Jones. Em outras palavras, o protagonista, mesmo mantendo sua distinção e evitando a aculturação, tem no Terceiro Mundo a chance de poder exercer, além da função civilizatória de herói, certa liberação sexual: na *terrae incognita*, Indiana Jones ganha atributos viris que o auxiliam na conquista de mulheres maduras e experientes, também ocidentais, o que o filme não apresenta como possibilidade no ambiente universitário ao qual ele faz parte. Para ser heróico e viril, portanto, Indiana Jones precisa do Outro e dos espaços do Outro.

No que diz respeito à produção destes espaços como locações cinematográficas, apesar de a narrativa apresentar como destinos do herói lugares de fato existentes, não necessariamente as filmagens ocorreram nestes mesmos locais. A certa altura do documentário *Desenvolvendo a trilogia*,<sup>7</sup> que narra os bastidores dos filmes de Indiana Jones,

Robert Watts, produtor associado da série, declara: “a primeira coisa que perguntei [a Spielberg] depois que li o roteiro [de *Os caçadores da arca perdida*] e vi que o filme se passaria no Egito foi: ‘vamos ver a Esfinge e as pirâmides?’ Ele disse que não. Eu disse que não iríamos ao Egito, então”. Deixa-se claro, nesta fala, que para o produtor – e provavelmente para grande parte da audiência – o Egito perde grande parte de sua força imagética sem sua iconografia tradicional, preferindo-se assim procurar outras paisagens e lugares que causassem maior impacto estético e atendessem ao que a audiência esperava. Sem a Esfinge e sem as pirâmides, o Egito poderia ser representado em qualquer lugar, o que de fato foi feito: a Tunísia foi o local escolhido para representar o país. A pequena cidade de Kairouan serviu de locação para as seqüências no Cairo sugeridas no roteiro<sup>8</sup> (Figura 2). A Tunísia, mais especificamente o deserto de Tozeur,<sup>9</sup> também serviu de locação para a representação de Tanis, cidade para a qual o herói se direciona em busca de uma relíquia religiosa. Já a floresta sul-americana que aparece logo na seqüência inicial de *Os caçadores da arca perdida* é uma junção de tomadas feitas em Kauai, no Havaí,<sup>10</sup> com outras de cenários construídos em estúdio, na Inglaterra.

Em *Indiana Jones e o templo da perdição*, após breve passagem em Xangai, o herói toma um avião em companhia da cantora Willie Scott (Kate Capshaw) e do menino Shorty Round (Ke Huy Quan). Ocorre um acidente e o avião cai no território da Índia próximo a uma primitiva aldeia em que os habitantes acreditam que o roubo de uma pedra sagrada pelo governo local causou-lhes a desgraça. Na sede do governo, o Palácio Pankot, Indiana Jones entra em contato com membros de uma seita religiosa maligna, os tugues, que realizam sacrifícios humanos e escravizam crianças nos subterrâneos de Pankot. Inúmeros locais foram pesquisados na Índia para servirem como locações “autênticas”. Entretanto, Watts também informa no documentário – com certa indignação – que o governo da Índia não gostou nem um pouco da história sombria sobre uma antiga e real fraternidade do país, subvertida a seita de sacrifícios humanos, transcorrida em um território indiano dominado por um marajá, que é apenas uma criança manipulada por forças do mal. Várias mudanças no roteiro foram exigidas, desde a transferência de cenário para uma província próxima, para não haver referências diretas à Índia, até a proibição de se utilizar a palavra “marajá”. Sem alternativas, a produção decidiu transferir as filmagens para o Sri Lanka, onde foram escolhidos os arredores da cidade de Kandy<sup>11</sup> para as tomadas da aldeia e das belíssimas paisagens vislumbradas por Indiana Jones, Willie e Shorty no caminho para o Palácio Pankot, lugar que

por sua vez é a junção de cenários e pinturas de fundo construídos em estúdio com imagens de arquivo de um palácio em Jaipur, na Índia, que servem como seu *establishing shot* (Figura 3). Estes dois filmes da série, portanto, estabelecem uma permuta espacial reveladora: não importa quais os lugares escolhidos, sendo mais importante o repertório de signos que garantem a “autenticidade” dos Trópicos e do Oriente exigidos pela narrativa. Além disso, o veto do governo indiano a filmagens em seu país mostra literalmente que é do plano geopolítico, isto é, das relações internacionais entre países e de suas instâncias produtivas e de gestão, a escolha de uma locação, mais precisamente uma paisagem que é imagem, a servir no cinema como síntese de um local.



Figura 2. Hermenêutica do espaço oriental: a cidade de Kaouian, na Tunísia, se tornou o Cairo, no Egito, em *Os caçadores da arca perdida*.



Figura 3. Hermenêutica do espaço oriental: imagens de arquivo de Jaipur, na Índia, serviram para a localização do fictício Palácio Pankot, em *Indiana Jones e o templo da perdição*.

Por sua condição intrinsecamente visual e que por isso se relacionar diretamente com a linguagem cinematográfica, é através da paisagem que a trilogia Indiana Jones apresenta grande parte do potencial geopolítico de suas imagens. Afinal de contas, a paisagem é ao mesmo tempo marca e matriz (Berque, 1998 [1984]). Marca, porque expressa – ou melhor, objetiva expressar a partir de determinados pressupostos – determinadas sociedades a partir de sua materialidade – ou também, uma construção/representação dessa materialidade. Matriz, porque participa dos esquemas de percepção, concepção e ação, sendo construída e vista por determinado olhar – na maioria das vezes comprometido com aqueles pressupostos – sendo também construída e apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência, julgada e eventualmente reproduzida por uma estética e por uma moral, e gerada e reproduzida por uma política, dentre outras situações complexas (*Id.*, 1994a e 1994b). Uma análise geográfica dos filmes, por isso, deve por um lado levar em conta o caráter incondicional da paisagem-marca como uma representação, tanto em um sentido meramente gráfico, quanto em um sentido cultural e identitário comparável aos emblemas e bandeiras que caracterizam a filiação ou desfiliação regional (Bourdieu, 1989). E, por outro lado, deve entender o espaço em tela como uma junção de paisagens-tipo reproduzidas tecnicamente, portanto paisagens-matrizes que, ao compor uma geografia singular a partir de recortes visuais, não reproduz os espaços apenas como objetos, mas também como síntese de valores



que vão além de sua inerente visualidade. E não seria exagero dizer que a partir desta geografia criada pela seletividade criteriosa e reprodução maciça das paisagens pelo cinema, os espaços reais também ganham os significados que estão no discurso visual construído do qual fazem parte.

Nos filmes de Indiana Jones, a paisagem urbana dos Estados Unidos na maioria das vezes só pode ser visualizada por pequenos fragmentos rapidamente inseridos em janelas no fundo dos ambientes (Figura 4), nunca se configurando como espaço para a aventura e, conseqüentemente, para o domínio masculino e ocidental. São paisagens ligeiras, desprovidas de humanidade, que são *literalmente* pinturas de fundo dos cenários. Já Xangai, em *O templo da perdição* (Figura 5), por exemplo, é tomada de néon, revelando exagerado contraste. Quanto às paisagens naturais, elas se apresentam de forma homogênea a partir de uma série de paisagens-tipo, no sentido saueriano do termo. Para Sauer (1998 [1925]), a paisagem “única, desorganizada ou não relacionada, não tem valor científico”, cabendo ao geógrafo “descrever a paisagem individual como um tipo ou provavelmente uma variante de um tipo”, mas tendo sempre em mente o genérico e procedendo por comparação" (p. 24-25). A trilogia de Indiana Jones apresenta justamente tais generalizações geográficas do mundo oriental, tropical e tórrido, ora deslumbrante, ora aterrador: “a” floresta tropical, “a” savana e “o” deserto são retirados de um repertório reconhecível para serem lançados à tela (Figuras 6 e 7).<sup>12</sup>



**Figura 4.** As paisagens urbanas, na trilogia Indiana Jones, aparecem raramente, de forma tímida, vistas pelas janelas dos ambientes internos. O meio urbano dos Estados Unidos não é espaço para aventuras (imagem de *Indiana Jones e a última cruzada*).



Figura 5. Xangai, repleta de néon, em *Indiana Jones e o templo da perdição*. O exotismo do espaço do Outro já se revela na construção da paisagem urbana atemporal.



Figura 6. Paisagens-tipo da selva sul-americana, em *Os caçadores da arca perdida*.



Figura 7. Paisagens-tipo: a Índia, em *Indiana Jones e o templo da perdição*.

Tais imagens demonstram claramente que a organização e composição dos elementos da paisagem de fato podem ser vistas como análogas à organização e composição de um texto, com propósitos específicos (Duncan, 1990). Além disso, como argumenta Cosgrove (1984), a paisagem é, desde sua origem renascentista, um modo do Ocidente ver o mundo e se ver no mundo, dando literalmente visibilidade aos espaços de determinados grupos e indiretamente revelando o que esses grupos pensam sobre os espaços de Outros. O mesmo pode-se dizer, portanto, da sétima arte em sua origem moderna: por mais que outras culturas também produzam filmes, não seria leviano dizer que *a produção cinematográfica estadunidense, que é hegemônica, também é uma maneira contemporânea do Ocidente se ver no mundo*, tendo como um de seus principais suportes imagético-discursivos a eleição de determinadas paisagens a serem apresentadas – ou não – em contextos narrativos específicos. Dessa forma, vão sendo arbitradas e paulatinamente naturalizadas as diferenças entre o civilizado e o selvagem, o belo e o feio, o normal e o exótico, *West and Rest*. Mesmo que as paisagens sejam necessariamente dinâmicas ao longo do tempo, as paisagens do cinema são tratadas de forma sincrônica – visual, de localização. Apesar disso, agregam-se a elas fortes conteúdos simbólicos, repassados à audiência. É neste ponto que a escala das paisagens passa a dialogar com uma outra escala de representação presente no cinema: a da experiência do espaço, que é diacrônica e cujas narrativa e interação dos personagens possuem maior peso.

**Take 2: “Não o achei, eu o peguei”.<sup>13</sup> Indiana Jones entre objetos sagrados e o Outro.**

Logo no começo de *Indiana Jones e o templo da perdição*, a audiência é apresentada a Lao Che (Roy Chiai), representante da máfia chinesa que controla o Clube Obi Wan onde se inicia a narrativa. Acompanhado de capangas, ele negocia com Indiana Jones a entrega de uma urna com as cinzas mortais de Nurhachi, primeiro imperador da dinastia manchú, missão para a qual o arqueólogo fora contratado. Enquanto bebe um drinque, Indiana Jones exige o pagamento combinado: um diamante de grandes dimensões. A troca da urna pela pedra é feita, mas o drinque revela-se envenenado. O protagonista começa a passar mal e Lao Che diz que só lhe dará o antídoto se Indiana Jones lhe devolver o diamante. Porém Wu Han (David Yip), um dos garçons, defende o herói apontando uma arma para a gangue de Lao Che, mas acaba atingido por um dos bandidos. Desfalecido nos braços do herói, diz: “eu o segui em muitas aventuras, mas na do grande mistério da morte irei primeiro, Indy!”.

Nessa única seqüência, apresentam-se elementos marcantes da interação de Indiana Jones com o Outro e seus espaços ao longo de todos seus filmes: por um lado, temos a dualidade na representação dos “orientais” (em que se incluem os sul-americanos de *Os caçadores da arca perdida*) visivelmente caracterizada – Lao Che é um bandido sanguinário e, sobretudo, traiçoeiro; Wu Han é um “velho amigo” do herói, que não hesita em socorrê-lo à custa de qualquer sacrifício, até mesmo a própria morte; por outro lado, temos uma relíquia como alvo de disputas. Através destas características, contrapõem-se claramente na trilogia duas formas de culto: a ciência e a religião, contrapartes da experiência cotidiana dos espaços vividos pelo protagonista. A ciência traduz-se no espaço da universidade, em plena metrópole de Nova Iorque, onde Indiana Jones leciona. A busca pelos objetos sagrados e de conteúdo sobrenatural, por sua vez, impulsiona o deslocamento do protagonista ao redor do mundo, levando-o a ambientes “exóticos” do Terceiro Mundo. Contraditoriamente, Indiana Jones *vivencia o sagrado*, em espaços alhures, *em nome da ciência*. Por outro lado, a busca pelo objeto é o que o obriga a entrar em contato com o Outro e seus gêneros de vida “arcaicos”, convivendo com costumes impregnados de misticismo e atendendo a prerrogativas relacionadas a “lendas” e “crendices religiosas” que não são do escopo racional da ciência moderna que defende, mas que o arqueólogo precisa dominar plenamente, para também dominar o Outro e o território do Outro.

*Os caçadores da arca perdida* tem sua narrativa localizada no ano de 1936. Depois da busca frustrada por um ídolo de ouro pré-colombiano na América do Sul, a relíquia procurada pelo herói passa a ser a Arca da Aliança, descrita no Livro do Êxodo. Com uma intrincada trajetória repleta de mistérios e aparentes conspirações supostamente ligadas a seu desaparecimento, a Arca da Aliança é cercada até hoje por literatura sensacionalista e por boatos. No filme, Indiana Jones recebe a visita de representantes do governo norte-americano que interceptaram um comunicado de nazistas a respeito de escavações alemãs no Cairo. Adolf Hitler, informam eles, possui equipes de arqueologia que trabalham incessantemente para saciar seu fanatismo por objetos sagrados e sua obsessão por ciências ocultas. A mensagem mencionaria Tanis, cidade onde, segundo as lendas, o faraó Shishak teria construído uma câmara secreta, chamada Poço das Almas, para esconder a relíquia. Apropriando-se de lendas que indiretamente culpabilizam certo passado “incivilizado” do Oriente pelo desaparecimento de um símbolo da presença divina na Terra,<sup>14</sup> *Os caçadores da arca perdida* apresenta uma intrincada associação de um Oriente subserviente e corrompido com ocidentais “dissidentes” do projeto de civilização, como os seguidores de Hitler e o Dr. René Belloq (Paul Freeman), arqueólogo francês e rival do herói, que está também em busca da Arca, mas para usufruto pessoal. A geopolítica da imagem e, mais especificamente, da narrativa audiovisual e suas interações de personagens inerentes, direciona aos Estados Unidos um estatuto – que neste e nos demais filmes, parece óbvio – de liderança mundial, frente à Europa, a anterior hegemonia, apresentada como ultrapassada e incapaz de continuar a liderar. O heroísmo estadunidense é traduzido pela ação também heróica do protagonista, que utiliza sua sabedoria científica, bravura e virilidade ocidentais para a recuperação do objeto sagrado.

Ao longo de *Os caçadores da arca perdida* ver-se-á que mesmo sendo o Egito o território transmutado em suposto detentor histórico da peça, não é concedida aos seus habitantes chance alguma de manter o artefato consigo. Tal como ocorrera com o ídolo de ouro, expropriado do seu templo histórico na América do Sul com a colaboração de nativos (que são considerados traidores por tentarem tomar a peça de *seus* ancestrais para si), os egípcios são tratados ao longo da aventura ou como vilões, tão anônimos quanto passivos, que auxiliam sem questionamento os nazistas e Belloq, ou como fiéis escudeiros do herói, caso de Sallah (John Rhys Davies), que o ajudam resignadamente, sem se importarem em ver o objeto sagrado ser retirado de seu local histórico. Todos ocidentais do filme possuem um motivo

para querer retirar a Arca do solo egípcio: Hitler e seus seguidores, para usarem seu poder sobrenatural na conquista do mundo; o governo norte-americano, por temer seu uso por Hitler; Belloq, por estar embevecido com seu próprio saber arqueológico, deixando-se seduzir pelas propriedades mágicas da Arca; e, por fim, Indiana Jones, por querer levá-la a um museu *ocidental*, local onde a seus olhos ela será adorada da maneira correta, *por toda a humanidade*, através da *contemplação* e do exercício da *razão*. Quanto aos egípcios ou quaisquer outros não-ocidentais, estranhamente são destituídos de desejos de poder ou da compreensão do real valor histórico dos objetos, abdicando da peça sem maiores questionamentos ou, no máximo, em troca de favores.

A luta contra os nazistas em prol da segurança de objetos sagrados também é o assunto principal de *Indiana Jones e a última cruzada*, terceiro filme da série. A busca, dessa vez, é por nada menos que o Santo Graal. O protagonista é procurado por Walter Donovan (Julian Glover), um milionário excêntrico que gasta fortunas em buscas arqueológicas por peças antigas. Ele mostra um pedaço de uma tábua de arenito, desenterrada em Ancara e escrita em latim antigo e fala a respeito de uma lenda sobre três cavaleiros medievais franceses da primeira cruzada que teriam encontrado e escondido o Graal. Por fim, informa que o líder da expedição por ele financiada era o também arqueólogo Henry Jones (Sean Connery), pai de Indiana Jones,<sup>15</sup> que desapareceu. Motivado pelo sumiço do pai e por seu desejo pessoal de sempre expor ao grande público relíquias sagradas perdidas, Indiana Jones aceita o desafio de ir atrás do Graal, tendo como parceira a Dra. Elsa Schneider (Alison Doody), pesquisadora austríaca que trabalhava com Henry Jones antes de seu desaparecimento, mas que se revela uma ambiciosa vilã, o que a audiência também descobre sobre Donovan. Mais tarde, o herói saberá que o Graal é relíquia religiosa novamente escondida no Oriente, em Iskenderum, capital da República de Hatay (parte da atual Turquia); que novamente os nazistas procuram o mesmo objeto religioso; e que uma seita árabe, a Irmandade da Espada Cruciforme, visa a proteger o segredo do Graal custe o que custar. À exceção de Kazim (Kevork Malikyam), membro da Irmandade que não hesita em tentar matar Indiana Jones ou alemães para proteger o Graal que julga ser tão importante para sua cultura, os personagens orientais novamente são coadjuvantes ou meros figurantes que não se envolvem ativamente na busca pelo objeto nem se importam com a varredura de seu território, motivada por maldade, vaidade ou fé na ciência.<sup>16</sup>

Em *Indiana Jones e o templo da perdição* saem de cena o contexto político da expansão nazista na década de trinta e as relíquias de valor simbólico para os cristãos. A ação se passa um ano antes de *Os caçadores da arca perdida*, o herói passa a maior parte da ação na Índia e nessa zona de contato expõe-se diretamente ao espaço e à cultura locais. Apropriando-se de histórias sobre as divindades hindus, o filme apresenta Sivalinga, uma pedra de poderes mágicos ligada a Shiva,<sup>17</sup> que é usada como proteção por uma aldeia. Ela teria sido roubada pela seita formada pelos “tugues” e, como consequência, “as plantações foram engolidas pela terra e os animais viraram pó”, explica o xamã da aldeia (D. R. Nanayakkara) a Indiana Jones. Ele acrescenta que os tugues também raptaram suas crianças, levando-as ao Palácio Pankot, e que o roubo da pedra – cuja ausência na aldeia traz a degradação completa do meio físico – e destas crianças teria sido uma vingança pelo fato de os aldeões terem se recusado a adorar a deusa Kali, uma entidade que no contexto do filme é maligna.<sup>18</sup> Por terem literalmente caído do céu (em virtude da queda de um avião), os aldeões interpretam que Indiana Jones, Willie e Shorty são enviados de Shiva para recuperar a tal pedra da boa sorte, o que devolveria a harmonia ao espaço da aldeia. Comovido com o infortúnio de seus anfitriões amáveis, Indiana Jones é tomado pela piedade ocidental que é parte de sua construção de herói e aceita o desafio de recuperar a pedra das mãos dos adoradores de Kali.

Convém agora fazer uma pausa para esclarecer que os tugues são parte de uma controversa história do Imperialismo Britânico na Índia. O termo “tugue”, apesar de não dizer respeito a uma religião, designa ao mesmo tempo um sistema histórico de práticas de cunho religioso (atos sacralizados, crenças, superstições), o nômade que as pratica e o conjunto de praticantes. Durante o século XIX, foram registrados na Índia quantidades expressivas de roubos seguidos de estrangulamentos, perfuração de olhos e esquartejamento das vítimas, que segundo van Woerkens (2002 [1995]) foram atribuídos aos tugues através de uma carta anônima enviada ao *Calcutta Literary Gazette*, de 3 de outubro de 1830. Os crimes seriam parte, dizia a denúncia, da adoração à deusa Kali pelos tugues (Figura 8), que entenderiam os assassinatos como uma manifestação do sagrado. Apesar dos ataques nunca terem se dirigido aos ingleses – também nunca o foram às mulheres –, a administração colonial instaurou uma campanha maciça de caça aos tugues, criando o *Thuggee Department* e a *Anti-Thug Campaign*. Como os ataques eram feitos em locais distantes da origem dos assassinos e das vítimas e nunca possuíam testemunhas, a identificação de tugues, que não possuíam nenhuma

marca distintiva na aparência, como vestes ou adereços específicos, era sempre feita a partir da confissão do criminoso que, por sua vez, era obrigado a acusar outros tугues. O simples depoimento já era considerado uma prova e, como os detidos e executados (o governo colonial estrangulou centenas de estranguladores) eram das mais diversas regiões, religiões, classes e castas, unidos apenas pela devoção a Kali e pelo ato do estrangulamento, instaurou-se a suspeita de que qualquer indiano seria um tугue em potencial. Ao mesmo tempo, foram criados argumentos coloniais sobre hereditariedade: os tугues seriam criminosos desde o nascimento.



Figura 8. Desenho do acervo da *British Library*, de autor e data desconhecidos, mostra um grupo de tугues retirando os olhos de suas vítimas.

Autores como van Woerkens (*op.cit.*), Roy (1998) e Lloyd (2006) relativizam o discurso colonial uníssono produzido nos escritos oficiais, legais e nos romances da época. Por um lado, os acusados, diante de um tribunal que sabia exatamente o que queria ouvir e na certeza da sua condenação – nenhum acusado foi absolvido –, tinham como única chance de valorizar seus depoimentos e figuras ao proferir informações em excesso, através de uma performance que os tornasse temíveis; por outro lado, a demonização e a crença na



proliferação generalizada dos tugues pelo território indiano, como representação e discurso, convertia-se em um potente instrumento de justificativa para a intervenção e controle britânicos, incluindo a erradicação de práticas religiosas. E, se nos documentos oficiais aparentemente os tugues eram ao mesmo tempo invisíveis e estavam por toda parte, é possível que, tal como foram descritos, estivessem apenas no imaginário colonial.

*O templo da perdição* apropria-se, portanto, de um antigo discurso colonial britânico para apresentar estereotipicamente as divindades hindus, convertendo Indiana Jones em um aliado dos britânicos na luta pela extirpação do que ainda restaria, em 1935, das práticas tugues – concentradas clandestinamente em Pankot. No filme, Indiana Jones e seus amigos descobrem uma passagem secreta que leva aos subterrâneos do palácio, encontrando o templo macabro dos tugues (Figura 9), onde se realizam rituais de adoração a Kali. A cerimônia apresentada à audiência tem como principal atração sacrifícios humanos cruéis que utilizam de forma mágica Sivalinga e mais duas pedras de Sankara. Tudo isto conduzido pelo assustador e sanguinário sacerdote togue Mola Ram (Amrish Puri), que através da adoração a Kali domina uma multidão de fé ardorosa e que, ao invés de estrangular vítimas – como supostamente faziam os tugues perseguidos e executados durante o domínio britânico –, arranca o coração de um homem vivo: os ápices do horror se dão quando o sacerdote exhibe o órgão à multidão, que continua a pulsar em suas mãos e quando a vítima, ainda consciente, é atirada na lava, fazendo o mesmo órgão arder em chamas (Figura 10). O filme transmuta, assim, toda a complexa geografia do sistema de práticas dos tugues para o templo sinistro de ritual horrendo, cenário um tanto carnavalesco de carrancas, esqueletos, corpos mutilados e um poço repleto de lava fumegante.



Figura 9. Indiana Jones e seus amigos escondem-se para observar o templo onde ocorre o ritual exótico, bárbaro e incivilizado do Oriente Distante.



Figura 10. Imagens do ritual dos tugues, segundo *Indiana Jones e o templo da perdição*.

O filme apresenta à audiência como únicos chefes de Estado da Índia o Marajá e seu Primeiro Ministro, que são fiéis servos de Mola Ram: eles teriam tomado o “sangue de Kali”, bebida que os coloca em transe permanente de adoração e conseqüente subserviência ao sacerdote togue. Desse modo, *O templo da perdição* desmantela a possibilidade de exercício político em Pankot e, por analogia, da Índia, apresentando o Estado não-laico e não-cristão, tão comum aos governos do Oriente, como um desvio calcado pelo atraso e, sobretudo, a serviço de propósitos duvidosos que ameaçam a hegemonia do Ocidente. Pois Mola Ram deixa claro que representa uma forma de fé do Oriente que possui desdobramentos políticos perigosos à hegemonia ocidental: “os britânicos serão massacrados na Índia, então aniquilaremos os muçulmanos; em seguida, o deus hebreu cairá e então o deus cristão será esmagado e esquecido”, ele diz, e por isso deve ser severamente combatido.

Outro fator importante a ressaltar é que *O templo da perdição* apresenta muitas crianças orientais – as da aldeia, o marajá-mirim e Shorty –, parecendo recuperar a histórica relação com os nativos no período colonial: ignorando o auxílio constante prestado aos colonizadores a partir de conhecimentos específicos, os nativos, quando não tratados como selvagens, em relatos de viagens, documentos oficiais e toda sorte de outras narrativas eram entendidos como crianças cuja custódia ocidental era inevitável, já que não eram considerados capazes de exercer qualquer ato decisório sobre si mesmos (Pratt, *op. cit.*). Tal representação mostra-se de forma clara através do personagem Shorty, o garoto que tem Indiana Jones como melhor amigo, mesmo que *nunca* seja chamado por ele por seu nome real – a audiência também nunca é informada a esse respeito. Na floresta da Índia, um diálogo entre Willie e Indiana Jones é revelador:

Willie: “Onde você achou seu pequeno guarda-costas [Shorty]?”

Indiana Jones: “Não o achei. Eu o peguei.”

Willie: “O quê?”

Indiana Jones: “A família dele foi morta quando os japoneses bombardearam Xangai. Ele vivia nas ruas desde os quatro anos. Eu o peguei tentando bater minha carteira. E deu no que deu...”

Mais do que o erro histórico – o filme se passa em 1935 e o bombardeio japonês a Xangai só ocorreu em 1937 – o que chama atenção no diálogo entre os ocidentais é o fato de Indiana Jones ter tirado Shorty das ruas e realizado a ação *domesticadora* de convertê-lo de ladrão a auxiliar de herói. A custódia do arqueólogo sobre o garoto é apresentada de forma semelhante, portanto, a sua intervenção sobre os territórios aos quais avança no Oriente e nos

Trópicos, pois é a partir dela que são conseguidas as transformações sobre o garoto e sobre o espaço julgadas como positivas. Por outro lado, não há chance para que Shorty conte a versão de sua própria história de vida: na frente do garoto, a pergunta de Willie é dirigida diretamente ao protagonista, e Indiana Jones também não dá espaço para que Shorty fale de si e de como se conheceram.

De uma forma mais indireta, a mesma necessidade de custódia do oriental é apresentada também através do transe do Marajá e de outras crianças em Pankot. Sem decisão e personalidade por conta dos feitiços tuguês, o Marajá precisa da ajuda de Indiana Jones e seus amigos para restabelecer seu poder. O herói descobre que Pankot tem mais um nível subterrâneo (Figura 11), onde crianças trabalham como escravas, minerando o solo à procura das outras pedras místicas de Sankara – elas teriam sido perdidas durante uma invasão inglesa ao palácio, ainda no século XIX. Ao invés de tentarem uma ação coletiva, as centenas de crianças preferem rezar para Shiva matá-los, livrando-os do castigo de Kali, e depositam toda a esperança na ação de um único ocidental, Indiana Jones: ele as liberta e devolve à aldeia, junto com a pedra mágica Sivalinga que traz de volta ao meio físico sua condição harmoniosa (Figura 12). Os aldeões também nada fizeram para obter seu objeto de volta, são passivos diante de um governo ontologicamente corrupto e maléfico, necessitando da intervenção ocidental que, neste caso, é entendida por eles, e nunca negada pelo protagonista, como a intervenção divina de Shiva.

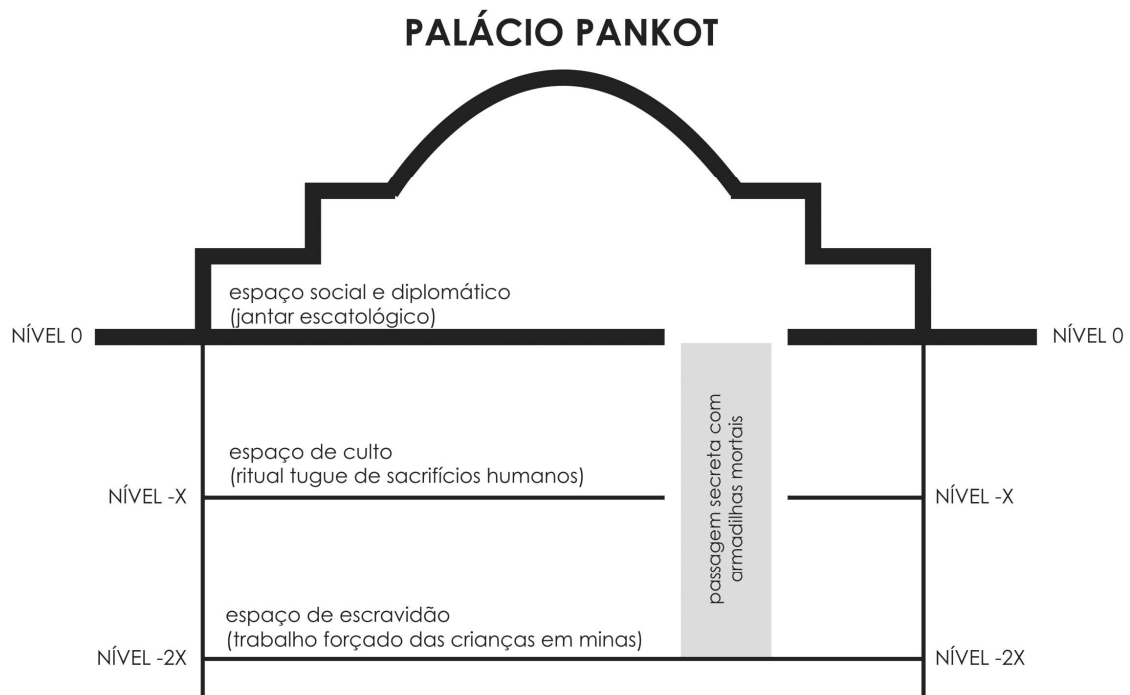


Figura 11. O esquema acima apresenta a clara setorização de espaços de Pankot, a partir de interpretação do que se apresenta espacialmente em *Indiana Jones e o templo da perdição*. Os subterrâneos deste Oriente Distante escondem magia negra e exploração infantil.



Figura 12. A intervenção ocidental traduzida pela ação de Indiana Jones transforma o meio físico e sua paisagem: no início de *Indiana Jones e o templo da perdição*, a pequena aldeia indiana está completamente degradada (no alto). Recuperada a pedra mágica pelo herói, o meio se recompõe .

### ***Desfecho: considerações finais***

Ao se tomar como exemplo a geopolítica da imagem produzida por personagem geográfico tão emblemático como Indiana Jones, pode-se notar com alguma facilidade que se os espaços por ele desbravados para encontrar objetos sagrados estão localizados na América do Sul, Egito, Turquia, Nepal, China e Índia, o “herói” carrega na verdade consigo o peso do

Ocidente. Dotado de um chapéu de caçador e de um chicote que usa para atacar inimigos e até mesmo laçar mulheres que deseja, o arqueólogo Indiana Jones estabelece com os habitantes dos lugares que percorre um relacionamento que os infantiliza, demoniza ou fragiliza, destituindo-os de poder, naturalizando o domínio ocidental e vilanizando as próprias vítimas.

Ignorando a precisão cartográfica, o mapa-múndi desenhado pela trilogia original do personagem (Figura 13) apresenta esses lugares como parte de um mesmo Oriente distante, permeável ao ocidental, que precisa dele para exercer seu poder. O Ocidente é reduzido aos Estados Unidos, representante do heroísmo e do racionalismo, e à Europa, entendida como “decadente” (representada pela bela Veneza, pela costa portuguesa e por Salzburgo), associação em favor da hegemonia estadunidense. A Alemanha Nazista, por sua vez, diante de seu passado sombrio tantas vezes representado pelo próprio cinema, é tratada como um desvio dos projetos de civilização, sendo por isso apresentada em constante associação com a perversidade e a corrupção do Oriente.

### ○ “MAPA-MÚNDI” DE INDIANA JONES

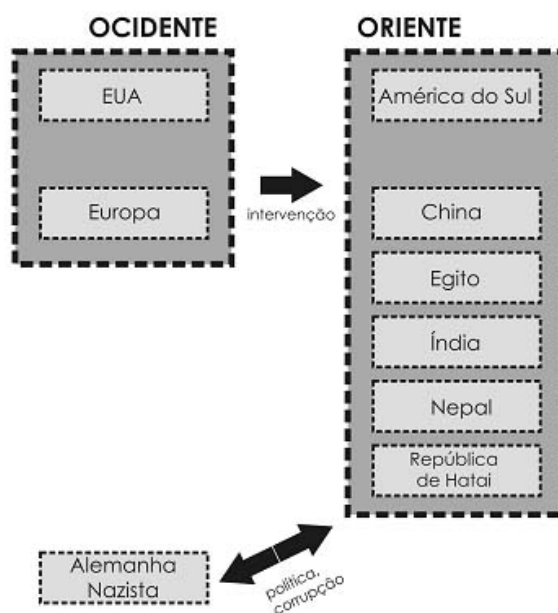


Figura 13. O esquema acima sintetiza a clara contraposição entre Ocidente e Oriente, representada na trilogia de Indiana Jones. A América do Sul, ignorando a cartografia oficial, tem lugar no Oriente, junto a países da Ásia e da África. A Europa e os EUA compõem o Ocidente. A Alemanha Nazista, por sua vez, parece ser um espaço meio que fora do mapa, uma dissidência ocidental que se associa ao Oriente para dominar o mundo.



O espaço do Outro é tratado como estranho e atrasado – as paisagens naturais são deslumbrantemente exóticas e reduzidas a selvas e desertos estereotípicos, e as poucas paisagens urbanas fora do Ocidente que podem ser vistas possuem morfologia e tipologia confusas (como a Xangai repleta de néon, no início de *O templo da perdição*) e abrigam pobreza aguda (como o Cairo, de *Os caçadores da arca perdida*). Os gêneros de vida de cada um dos locais percorridos por Indiana Jones são tratados a partir de um repertório imagético-estereotípico, em que culturas religiosas seculares são destituídas de contexto e tratadas como demoníacas, o que é particularmente contundente nos rituais dos tugues em *O templo da perdição*. Sendo tão exóticos e atrasados, tais espaços são naturalizados como territórios a serem facilmente conquistados pelo *self* ocidental – estadunidense, masculino, heterossexual, viril, aventureiro e racionalista, representado por Indiana Jones. Desse modo, os artefatos religiosos destes locais são apresentados como necessariamente relíquias arqueológicas a terem seu destino definido pelos ocidentais, que também compensam a apatia dos nativos em relação a seus comandantes e sacerdotes através da bravura do protagonista, que realiza por eles as revoluções sociais necessárias. Em outras palavras, ao trazer consigo o simbolismo do Ocidente, Indiana Jones naturaliza a ação intervencionista do Ocidente sobre o Oriente, do Primeiro sobre o Terceiro Mundo, ao mesmo tempo em que não dá chances para a transformação do *status quo*.

Por fim, é preciso esclarecer que não tive a intenção de vilanizar, é claro, os filmes do herói e suas representações - estas não devem ser combatidas a partir da censura, mas questionadas pela análise crítica e pelo exercício de comparação –, mas sim de apresentá-los como claras, agudas e narcisistas necessidades de diferenciação de conteúdos, contrapostos em suas narrativas a partir de representações espaciais também contrapostas, que se efetivam através da ação do protagonista. A geografia de Indiana Jones, se interpretada hoje, por um lado revela uma desengonçada fratura do *self* ocidental que tenta compensar-se na criação do Oriente em alteridade, multiplicando-se os estereótipos e garantindo a homogeneização; por outro lado, escancara a geopolítica da imagem inerente a filmes desta natureza, que são amostra de um conjunto de representações de conteúdo simbólico e/ou efetivo que, evidentemente, tem influência sobre a inteligibilidade do mundo. A geografia de Indiana Jones, portanto, não é uma geografia restrita a seus filmes. Seus filmes é que, a serviço da geopolítica da imagem, absorvem conteúdos pré-existentes, contribuindo para seu reforço e naturalização.

### **Referências Bibliográficas**

- BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (ogs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro : EdUERJ, 1998 [1984], p. 84-91.
- \_\_\_ . Introduction. In: BERQUE, Augustin (org.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel : Champ Vallon, 1994a, p. 5-10.
- \_\_\_ . Paysage, milieu, Histoire. In: BERQUE, Augustin (org.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel : Champ Vallon, 1994b, p. 11-29.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa : Difel, 1989.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo : Perspectiva, 1992.
- COSGROVE, Denis. *Social formation and symbolic landscape*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1984.
- DUNCAN, James. *The city as text*. The politics of landscape interpretation in the Kandyan Kingdom. Cambridge : New York : Port Chester : Melbourne : Sydney : The Cambridge University Press, 1990.
- LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires : CLACSO, 2000.
- LLOYD, Tom. Acting in the ‘Theatre of Anarchy’: the ‘anti-thug campaign’ and elaborations of colonial rule in early nineteenth-century India. *Edinburgh Papers in South Asian Studies*, nº 19, 2006, p. 1-50.
- MASSEY, Doreen. Power-geometry and a progressive sense of place. In: BIRD, John *et al.* (eds.) *Mapping the future: local cultures, global change* London: Routledge, 1993. p. 56-69.
- METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: *A significação no cinema*. São Paulo : Perspectiva, 1977, p. 15-28
- MIGNOLO, Walter D. The geopolitics of knowledge and the colonial difference. *The South Atlantic Quarterly*, Vol 101, 2002, p. 58-96.
- NAME, Leonardo. *Por uma geografia pop*. Personagens geográficos e a contraposição de espaços no cinema. 2008. Tese (Doutorado em Geografia). Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- \_\_\_ . Escalas de representação. Sobre filmes e cidades, paisagens e experiências. *RUA – Revista de Urbanismo e Arquitetura*. Salvador, v. 1, nº. 10, p. 44-55.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru : São Paulo : EDUSC, 1999 [1992].
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Novos Rumos*. Ano 17, nº 37, 2002 [2000], p. 4-26.
- \_\_\_ . Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires : CLACSO, 2000, p. 201-246.

ROY, Parama. *Indian traffic*. Identities in question in colonial and postcolonial India. Berkeley : University of California Press, 1998.

SAUER, Carl O. A morfologia da paisagem. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (eds.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro : EdUERJ, 1998 [1925], p. 12-74.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Multiculturalismo e representação. São Paulo : Cosac Naify, 2006 [1994].

van WOERKENS, Martine. *The strangled traveler*. Colonial imaginings and the thugs of India. Chicago : University of Chicago Press, 2002 [1995].

## Notas

<sup>1</sup> *Raiders of the lost ark*, Steven Spielberg, EUA, 1981.

<sup>2</sup> *Indiana Jones and the temple of doom*, Steven Spielberg, EUA, 1984.

<sup>3</sup> *Indiana Jones and the last crusade*, Steven Spielberg, EUA, 1989.

<sup>4</sup> *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, Steven Spielberg, EUA, 2008

<sup>5</sup> Diálogo de Indiana Jones em cena transcorrida em sala de aula, referindo-se à representação da letra “X” nos mapas de tesouro, em *Indiana Jones e a última cruzada*.

<sup>6</sup> Agradeço à arquiteta Paula Garcia Wettstein pela execução do belo mapa referido, sob minha supervisão.

<sup>7</sup> *Indiana Jones: making the trilogy*, Laurent Bouzereau, EUA, 2003.

<sup>8</sup> Watts esclarece, no referido documentário, que houve dificuldades para se representar o espaço da década de trinta num momento em que a televisão já era um fenômeno globalizado. Não havendo no momento os recursos digitais, hoje tão comuns, mais de trezentas antenas de televisão tiveram que ser removidas uma a uma dos telhados, para que não estragassem as panorâmicas da cidade. Situação semelhante ocorreu nas tomadas de Veneza para *Indiana Jones e a última cruzada*, em que o olhar atento percebe que a câmera nunca filma por inteiro as fachadas dos edifícios à beira dos canais vienenses. O topo da maioria deles também estava tomado por antenas.

<sup>9</sup> Mesmo local onde, por exemplo, George Lucas havia anteriormente filmado algumas seqüências de *Guerra nas estrelas* (*Star Wars*, George Lucas, EUA, 1977), fato revelador, já que o mesmo espaço pode representar tanto um futuro fora da Terra quanto o passado.

<sup>10</sup> Mesmo cenário “tropical” utilizado, por exemplo, como *locus* para a Ilha da Caveira na segunda versão de *King Kong* (John Guilhermin, EUA, 1976)

<sup>11</sup> O cenário é o mesmo de *A ponte do Rio Kwai* (*The bridge on the River Kwai*, David Lean, Reino Unido/EUA, 1957), que tem como trama a construção de uma ponte unindo os países de Burma e Sião.

<sup>12</sup> Além dessas paisagens, a representação do Oriente e dos Trópicos é complementada por elementos estereotípicos como palmeiras, elefantes, micos amestrados, frutas tropicais, turbantes, tapetes coloridos, cestos de palha, lanternas reluzentes, além do sol preponderante, ora inclemente, ora em um romântico entardecer. O Oriente assustador, por sua vez, apresenta-se através de outros elementos estereotípicos: totens e carrancas de traços pré-colombianos na América do Sul; caveiras, múmias, estátuas de Anúbis e as cobras que tanto amedrontam Indiana Jones, no Egito; mais uma vez totens e carrancas, além de bonecos de vodu, insetos e larvas de toda a natureza, na Índia

<sup>13</sup> Diálogo de Indiana Jones sobre o menino Shorty Round, em *Indiana Jones e o templo da perdição*.

---

<sup>14</sup> A Arca é envolta em relatos bíblicos sobre guerras – os hebreus teriam-na carregado frente a seus exércitos na conquista de Canaã, responsabilizando seu poder divino pela vitória –, percursos geográficos, expropriações, desaparecimentos e maldições: em Siló, teria sido roubada pelos filisteus; levada ao templo de Dagom, em Asdode, teria provocado doenças; em Bete-Semes, teria matado instantaneamente quem a abriu; mais tarde é abrigada e cultuada pelos levitas e reis no Templo de Salomão, em Jerusalém, mas a cidade é invadida por babilônicos que queimam o templo, sendo vago o relato bíblico sobre o seu destino.

<sup>15</sup> É de fato digno de nota que o papel do pai de Indiana Jones tenha sido dado ao mais consagrado ator que tenha interpretado o agente secreto James Bond, outro representante cinematográfico do poder imperial do Ocidente em suas aventuras ao redor do mundo.

<sup>16</sup> No contexto dessa passividade oriental, há uma cena particularmente contundente: Donovan e os nazistas vão ao encontro do chefe de estado da República de Hatay, visando a conceder uma “compensação” pela retirada do Graal de seu território. Assim, os nazistas mostram-lhe um baú cheio de peças de ouro e jóias, que são completamente ignoradas pelo líder local, pois ele se interessa, na verdade, pelo carro de luxo estacionado no pátio de seu palácio, dizendo com desenvoltura: “Rolls Royce Phantom II, com 4.3 litros, trinta cavalos de força, motor de seis cilindradas e um carburador Stromberg. Vai de zero a cem quilômetros em apenas 12.5 segundos. Eu inclusive gosto da cor”. Donovan prontamente entende a insinuação e lhe entrega as chaves do carro. O líder é apresentado à audiência, portanto, em um ato explícito de corrupção passiva: ao invés de usar do poder político de seu cargo para negociar diplomaticamente a retirada de um objeto de história milenar de seu território (mesmo que sua importância mística possa estar mais evidente somente no Ocidente), deixa-se facilmente seduzir pelas maravilhas tecnológicas do automóvel ocidental, potencializadas na ostentação inerente a um Rolls Royce, o que compra seu silêncio.

<sup>17</sup> Shiva é uma das entidades da trindade divina do hinduísmo, a *Trimurti*, que além dele incluem Brahma e Vishnu. Cada um destes deuses representa um dos aspectos primários de Brahman, o divino absoluto: Brahma é a força criadora, Vishnu é a força conservadora e Shiva a força destruidora ou transformadora.

<sup>18</sup> Kali significa literalmente “a negra”, em sânscrito, e possui uma história complexa no hinduísmo. Esposa de Shiva, é ao mesmo tempo a deusa da destruição, da morte e da sexualidade.