

**O FILME “TURISTAS” DENTRO DA LONGA DURAÇÃO: DIÁLOGOS
INTERSEMIÓTICOS ENTRE O CINEMA E AS REPRESENTAÇÕES DA
ICONOGRAFIA DE VIAGEM**

**THE MOVIE “TOURISTS” WITHIN THE LONG TERM: INTERSEMIOTIC
DIALOGUES BETWEEN CINEMA AND REPRESENTATIONS OF TRAVEL
ICONOGRAPHY**

Gustavo Ferreira de Oliveira¹

RESUMO

A presente pesquisa evidencia o filme *Turistas* (2006), em diálogo com a iconografia de viagem produzida por estrangeiros desde os primeiros contatos entre a América e a Europa. O trabalho constitui-se em um estudo de caso, focalizando a forma como o filme figura o Brasil. Tal forma, volve às representações do passado feitas pelos viajantes e que foram reverberadas pela película; construindo assim, imagens do Brasil cristalizadas numa longa duração na forma de se representar o país tropical. O trabalho então, mensura e compara essas representações distintas, mostrando como o filme traduziu os signos do exótico preconizados pela iconografia de viagem. Ao cotejar as figurações de Brasil eleitas pelo filme, com as imagens dos viajantes, constata-se que o imaginário social estrangeiro, ocidental, majoritariamente estadunidense e europeu, ao representar o Brasil, ancora-se nas imagens construídas pelo olhar itinerante, onde se acentua a alteridade e que ainda no início do século XXI, é capaz de ecoar juízos de valor que estigmatizam e generalizam uma ideia de Brasil, como local da barbárie e do atraso.

PALAVRAS-CHAVE: Representação; Cinema; Iconografia; Longa duração; Tradução intersemiótica.

¹ Doutorando em História pela PUC-SP; graduado em História (Unimep – 2016), especialista em História, sociedade e cultura (PUC-SP – 2018) e especialista em História da Arte (Belas Artes – 2022). Atualmente pesquisa a relação entre cinema e as representações da literatura e iconografia de viagem. <https://orcid.org/0000-0002-0130-3455>. E-mail: gustavodeoliveira7@hotmail.com.

ABSTRACT

This research aims to analyze the film *Turistas* (2006), in a dialogue with the travel iconography produced by foreigners since the first contacts between America and Europe. The work makes a study's case focusing on the way in which the film shows Brazil. Such form, returns to the representations of the past made by the travelers and that were reverberated by the film; building images of Brazil crystallized over a long period of time in the way of representing the tropical country. The work then, measures and compares these different representations, showing how the film translated the signs of the exotic advocated by travel iconography. When comparing the figurations of Brazil chosen by the film, with the images of the travellers, it is verified that the foreign, western, mostly American and European social imaginary, when representing Brazil, is anchored in the images constructed by the itinerant gaze, which emphasizes otherness and which, even at the beginning of the 21st century, is capable of echoing value judgments that stigmatize and generalize an idea of Brazil as a place of barbarism and backwardness.

KEYWORDS: Representation; Movie theater; Iconography; Long term; Intersemiotic translation.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho analisa o filme *Turistas* (2006), cotejando o mesmo com a produção iconográfica de artistas-viajantes que conheceram o Brasil a partir dos primeiros encontros entre americanos e europeus; pois conseguimos mensurar certas semelhanças entre a forma como o filme constrói tanto sua narrativa, quanto suas imagens, quando retrata o Brasil, com a produção dos viajantes. Então, acreditamos que o filme está inserido numa *longa duração* representacional a respeito do país tropical.

O recorte temporal da pesquisa encontra-se na primeira década do século XXI (período de produção do filme). Contudo, o trabalho transcorre temporalidades distintas, pois o filme parece estar envolto na forma como a figuração do Brasil estava estabelecida pelos viajantes que conheceram e representaram o mesmo a partir do século XVI.

A questão-chave, ou problema, aqui em evidência, e que a pesquisa tentará resolver, ou lançar mão de tentar entender, seria:

1. O filme *Turistas* teria se aportado nas figurações de Brasil estabelecidas pelos artistas-viajantes?
2. Como o filme concebe e ressignifica os signos do exótico enquanto uma herança representacional presente na longa duração de se representar o Brasil?

Então, nosso objetivo principal, seria analisar o filme *Turistas* (2006), buscando entender como o mesmo constrói representações do Brasil baseadas na iconografia e literatura de viagem, reproduzindo assim, imagens erigidas dentro da longa duração. Com isso, nosso objetivo específico se apresenta por um exercício de mensuração, buscando vislumbrar como o filme se apropria das imagens dos

viajantes, e, ao se apropriar dessas representações, apresenta um exercício intersemiótico, ao construir e reler essas imagens.

A pesquisa é de suma importância quando pensamos a construção dos olhares, ou das representações, a partir da perspectiva de uma arte global/globalizada, como defende Kaufmann² (2014). Para o autor, a circulação de pessoas, fomentada principalmente com o mercantilismo na era moderna, estabelece redes de contato e trocas culturais. Com isso, há sempre uma relação de “influência para com o olhar”. Essa dada influência é então capaz de transpor o tempo e cristalizar uma ideia; no caso em questão: uma representação de Brasil, dentro da longa duração, como o filme é capaz de expressar.

Este trabalho, que se apresenta como um estudo de caso comparativo entre temporalidades distintas, está dividido em três partes, sendo que a primeira analisa o filme e seu contexto de produção, juntamente com um resumo de sua história. Já a segunda apresenta o contexto das representações dos viajantes a partir do século XVI e como os mesmos construíram uma ideia de Brasil que será retomada pelo filme. Por fim, a terceira parte mensura as representações do filme com as figurações dos viajantes.

As fontes principais aqui em evidência são: o filme *Turistas*, as obras de Albert Eckhout, Théodore De Bry, E. F. Schute e François-Auguste Biard.

A representação do Brasil no cinema norte-americano e europeu, se estabeleceu através de um eixo figurativo que se constitui em uma chave de leitura e representação do mesmo. Tal chave se apresenta através do conceito do exótico, neste caso, um Brasil exótico dualista (um exótico pendular que oscila em retratar o país ora como paraíso edênico ora como lugar perigoso e hostil). Esta pesquisa então, demonstra a herança da iconografia de viagem na produção de filmes que retrataram o Brasil sob este prisma.

2 “Considerações sobre a história da arte mundial”. In: *Conexões* (2014, p. 19-54).

Pensar o cinema e a iconografia de viagem, na construção de imagens do Brasil, requer situar nossa pesquisa dentro da história cultural. Especificamente compreender as fontes deste trabalho como representações sociais erigidas dentro de uma longa duração, e que se apresentam como reflexos do imaginário social.

Segundo Chartier (1990, p. 16-17): “A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler [...]”.

Então, quando vislumbramos nossas fontes como representações, devemos ter em mente que as mesmas expressam a visão de uma parcela específica da sociedade e dizem respeito a um tempo e momento também específico. Assim, para Chartier, “[...] as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico, fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam [...]” (1990, p. 17); deixando à mostra juízos de valor condizentes de uma sociedade específica.

Essas representações de Brasil, estão, dessa forma, construídas dentro da longa duração. Para Braudel (1965, p. 272): “Cada “atualidade” reúne movimentos de origem, de ritmo diferente: o tempo de hoje data, às vezes, de ontem, de ante-ontem, de outrora.”.

As representações dos viajantes, a forma como os estrangeiros pintaram o Brasil em seus escritos e imagens, segue, como aponta Sela³ (2008, p. 187), uma espécie de padrão, por ela nomeado de decalques. Com isso, podemos dizer que a produção escrita e iconográfica forjada pelos viajantes europeus, que tomaram o Brasil como destino e tema, está balizada nos decalques, ou em padrões de representações construídos na longa duração. Ou seja, aquilo que “foi visto primeiro” pelos europeus no século XVI, será incorporado nas descrições dos viajantes

3 Modos de ser, modos de ver (2008).

posteriores, como uma forma de legitimar aquilo que foi testemunhado; construindo assim, um imaginário social a respeito do Brasil.

Para Bronislaw Baczko:

O imaginário social torna-se inteligível e comunicável através da produção dos “discursos” nos quais se efectua a reunião das representações colectivas numa linguagem. Os signos investidos pelo imaginário correspondem a outros tantos símbolos. E assim que os imaginários sociais assentam num simbolismo que é, simultaneamente, obra e instrumento [...]. (BACZKO, 1985, p. 311).

Logo, a forma como a produção cinematográfica estrangeira representa o Brasil, é um reflexo de seu próprio imaginário social a respeito do país tropical, e este imaginário foi construído dentro da longa duração. Para Braudel (1965, p. 272): “Presente e passado iluminam-se com sua luz recíproca.”

Então, as fontes de nossa pesquisa, oriundas da produção dos viajantes, são aqui compreendidas, antes de tudo, como representações sociais, que deixam entrever um viés bem marcado, de como o ocidente cria uma imagem⁴ de si próprio ao construir o *outro*, seu duplo invertido, em que, como afirma Rafael Santos, a história

[...] da ocidentalização do mundo é a história da produção e reprodução da imagem que o próprio ocidente tem de si mesmo, inventando-se eurocentricamente enquanto inventa seu outro, o selvagem, o primitivo, o bárbaro, o étnico, ou o exótico [...]. (SANTOS, 2013, p. 638).

Já o cinema, ou melhor, o filme *Turistas*, eleito dentro do presente trabalho, é de primordial importância quando pensamos como a imagem do Brasil foi construída dentro de uma longa duração, sendo o mesmo, tanto reflexo desse imaginário

4 Para Baczko (1985, p. 301): “Nenhuma relação social e, por maioria da razão, nenhuma instituição política são possíveis sem que o homem prolongue a sua existência através das imagens que tem de si próprio e de outrem.”

construído ao longo do tempo, quanto disseminador dessa ideia de exótico, que pode então carregar essa imagem pendular, que oscila, ora com características positivas e outras tantas com imagens negativas.

Para Peter Burke, a imagem fílmica tem o poder de cristalizar, de perpetuar ou erigir ideias, conceitos e imagens mentais no imaginário social, segundo o autor, as “[...] imagens incorporadas em filmes são ainda mais poderosas.” (2017, p. 251). Então o cinema participa da construção das representações sociais.

Segundo Napolitano (2005, p 237): “A força das imagens mesmo quando puramente ficcionais, tem a capacidade de criar uma “realidade” em si mesma, ainda que limitada ao mundo da ficção, da fábula encenada e filmada.”. Assim, mesmo a película sendo considerada como ficção, ela influencia o tecido social, germinando ideias e imagens. Tomemos como exemplo o filme *Judeu Suss* (1940), de Veit Harlan. O filme constrói a imagem do judeu como ganancioso e avarento, o filme inclusive serviu como propaganda nazista e teve supervisão direta de Joseph Goebbles, ajudando a colar e cristalizar uma imagem negativa do judeu, aumentando o antissemitismo.

Mesmo que o filme em questão não seja um filme histórico, ou um documentário, mas sim, um filme do gênero ficção, mesmo este, pode ser considerado como fonte para a história, em que

[...] a fonte cinematográfica, particularmente a fonte fílmica, torna-se evidentemente uma documentação imprescindível para a história cultural – uma vez que ela revela imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, sistemas de hábitos, hierarquias sociais cristalizadas em formações discursivas, e tantos outros aspectos vinculados a uma determinada sociedade historicamente localizada. (BARROS, 2011, p. 181).

Marc Ferro, sintetiza a fala de José D'Assunção Barros acima, quando diz que “[...] toda sociedade recebe as imagens em função de sua própria cultura.” (1992, p. 17), ou seja, é a partir do imaginário social que os signos serão compreendidos, interpretados com base em um arcabouço sociocultural construído ao longo do tempo. Sendo assim, para Avelino e Flório (2013, p. 7): “[...] o cinema possibilita despertar o imaginário humano e o duplo que está presente em nossas imagens mentais, ou seja, nos nossos desejos inconscientes, ideias, recordações e sentimentos.”.

O FILME *TURISTAS*: UM PANORAMA DE ANÁLISE

O filme *Turistas* (2006), é um filme de terror do subgênero *gore*⁵, que tem o Brasil como cenário e enredo. A história apresenta um grupo de turistas que viaja pelo estado da Bahia, rumo ao Norte, quando ocorre um acidente com o seu ônibus, dando início à trama.

O grupo composto pelos estadunidenses Alex (Josh Duhamel), a irmã de Alex, Bea (Olivia Wilde) e Amy (Beau Garrett), após sofrerem o acidente com o ônibus, conhecem então os outros integrantes da trama, Pru (Melissa George), uma australiana e a única com fluência em português e os ingleses Finn (Desmond Askew) e Liam (Max Brown).

Impacientes com a espera do próximo ônibus, os jovens mochileiros, resolvem ir à uma praia próxima, onde outros turistas aproveitam o dia. À noite, durante uma festa, e após terem estabelecido contato com as funcionárias de um quiosque, Camila (Andréa Leal) e Arolea (Lucy Ramos)⁶, os turistas são drogados e

5 Constitui-se na exploração de cenas de violência, tortura, mutilação do corpo humano, etc. Alguns exemplos de filmes que contemplam essa temática são: a trilogia de *O albergue*, e as franquias de *Jogos mortais* e *O massacre da serra elétrica*.

6 Ambas as atrizes brasileiras que integram o longa, juntamente com os atores Agles Steib e Miguel Lunardi.

tem seus pertences roubados.

No dia seguinte, os protagonistas são ajudados pelo brasileiro Kiko (Agles Steib), que interagiu com eles na noite da festa. Kiko e seus amigos seguem então por entre as matas rumo à casa de seu suposto tio, o médico Zamora (Miguel Lunardi) – o antagonista da trama. Nesse itinerário, Kiko leva os turistas a explorarem lugares paradisíacos, como a contemplação e mergulho em uma cachoeira e a exploração de um conjunto de cavernas.

Chegando enfim à casa de Zamora, os viajantes descobrem que foram enganados por Kiko e dá-se então o mote do longa. O médico e seus capangas prendem os estrangeiros em jaulas, e começam a extrair os órgãos dos personagens, principalmente os rins de suas vítimas, a fim de fomentar o tráfico.

O filme de origem estadunidense, foi realizado em parceria pelas produtoras Paris Filmes, Fox Atomic e 2929 Productions. A Paris Filmes ficou responsável pela sua distribuição no Brasil e a Fox Atomic nos EUA. A direção ficou a cargo de John Stockwell, com roteiro de Michael Ross, tendo Marc Butan, Scott Steindorf e o já citado John Stockwell, como os produtores executivos, a edição foi feita por Jeff Mcevoy e a fotografia por Enrique Chediak. A película é colorida, contando com 01h33min de duração e sua classificação indicativa é para maiores de 18 anos.

O orçamento de produção do longa foi de 10 milhões de dólares, tendo como resultado de arrecadação final o valor de 14,6 milhões⁷. As filmagens foram realizadas exclusivamente no Brasil, tendo sido realizadas na Chapada Diamantina e nas praias do Litoral Norte de São Paulo⁸.

A concepção negativa do Brasil e dos brasileiros que está expressa no filme, provém dos entendimentos contidos dos mesmos pelo próprio diretor, não só do

7 Segundo informações que constam na plataforma virtual *Box Office Mojo*. Disponível em <<https://www.boxofficemojo.com/release/r1544638465/>> Acesso em: 27, ago. 2022.

8 CAMPOS, Silvia. Filme põe gringos em apuros no Brasil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 07 de novembro de 2006, p. 63, seção “Viagem”. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20061107-41293-nac-63-via-v6-not>> Acesso em: 27, ago. 2022.

Brasil como também do restante da América Latina. John Stockwell que é ator, produtor e diretor estadunidense, constrói uma narrativa com tons colonialistas, e percepções que retomam uma visão racista eurocêntrica, que permeiam ainda um imaginário social a respeito do Brasil, construído numa longa duração.

Segundo a matéria de Micheal Ordoña, publicada no *Los Angeles Times*, intitulada “*Scary ‘Turistas’ trap*”⁹, o diretor, em entrevista ao jornalista, disse que uma experiência negativa, quando de uma viagem ao Peru, “confirmou” a possibilidade de produção de *Turistas*, depois de ler o roteiro do filme. Segundo Stockwell, após ser roubado por um grupo de meninos no Peru e procurar a polícia, teve como resposta das autoridades uma fala aterradora:

‘Fui roubado por um grupo de garotos de 13 anos de idade, que cheiravam cola e foram alvejados por tiros’, disse ele na segurança do hotel Regent Beverly Wilshire. ‘Fui à polícia e eles basicamente nos disseram: ‘Se você nos der US\$ 300, deixaremos você matar essas crianças’. E pensei, se esse tipo de (coisa) é possível... Voltei para casa e li o roteiro e ele fez sentido.’ (ORDOÑA, 2006, p. 1, tradução nossa)¹⁰

Já sobre o Brasil, em uma viagem de reconhecimento para a produção do filme, segundo Stockwell, ao presenciarem um assalto de adolescentes que roubavam um carro de uma mulher, as “visões” de *Cidade de Deus* (2002), se confirmaram (ORDOÑA, 2006, p. 1). Vale lembrar o papel que a mídia tem na produção de estereótipos, segundo Kellner, em *A cultura da mídia*,

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos

9 ORDOÑA, Michael. Scary ‘Turistas’ trap. *Los Angeles Times*, 27 de novembro de 2006. Disponível em <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2006-nov-27-et-turistas27-story.html>> Acesso em: 27, ago. 2022.

10 “I had been robbed by a group of 13-year-old, glue-sniffing kids and gotten shot at,” he says in the safety of the Regent Beverly Wilshire hotel. “I went to the cops, and they basically told us, ‘If you give us \$300, we’ll let you kill these kids.’ And I thought, if that kind of [stuff] is possible.... I came home and read the script and it resonated.”

ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo do lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. (KELLNER, 2001, p. 9).

O filme é dividido em cinco atos principais. O primeiro ato, traz já na cena de abertura, questões imbuídas de percepções exóticas e de estereótipos, como mapas das regiões do Brasil, imagens do carnaval, mulheres de biquíni – aludindo ao erotismo e ao turismo sexual –, praias do Rio de Janeiro, imagens do Cristo Redentor; ao fundo, toca-se a trilha sonora com a música *Re-batucada* (2003) de Marcelo D2. Na sequência, algumas frases entram em cena, como: “criminosos violentos”, “turistas americanos desaparecem”, “turista embarca para país de crimes violentos”, concomitantemente em que se veem imagens da violência e pobreza. Já de início, podemos constatar que o filme constrói sua narrativa a partir de dois polos: o exótico positivo, marcado pela valorização das belas paisagens e a natureza dos trópicos, e o exótico negativo, denotado pelos perigos de um país de terceiro mundo, cuja população é traiçoeira e perigosa.

O primeiro ato então, resume-se na apresentação dos personagens e no acontecimento chave, o acidente com o ônibus, que leva os turistas à praia.

O segundo ato é marcado pela diversão na praia em meio à sensação de se “experienciar o paraíso”, conforme o diálogo estabelecido pelos personagens. Além da questão do erotismo e da busca por turismo sexual, extremamente acentuada pela dupla de amigos ingleses, Liam e Finn, este último, inclusive, é a síntese das visões eurocêntricas, pois coloca-se em posição superior aos habitantes locais, vem em busca de diversão, sexo e “autenticidade”¹¹, além de exprimir juízos de valor

11 Adriana Piscitelli, no artigo “Exotismo e autenticidade: relato de viajantes à procura de sexo” (2002), analisa narrativas de viajantes encontradas em romances ficcionais/experienciais do final do século XX e início do século XXI, que denota a busca da autenticidade, marca delineada naqueles que visam a prática do turismo sexual; questão incorporada no filme através dos dois turistas ingleses. Segundo a autora: “Alguns desses viajantes à procura de sexo procuram, mediante diversas estratégias, descobrir aspectos autênticos dos lugares visitados. A autenticidade pode ser buscada, em paisagens, praias, cidades, bairro e/ou no contato

pejorativos em relação aos nativos.

A fotografia desses dois primeiros atos é marcadamente viva e iluminada, e os planos são mais abertos, valorizando os panoramas naturais e transmitindo sensações aprazíveis – em contraste com as próximas cenas.

O terceiro ato inicia-se com o amanhecer do segundo dia, mostrando as consequências da noite passada, em que os protagonistas foram drogados pelos habitantes locais a mando do médico Zamora, quando o mesmo recebe uma ligação da personagem Camila, informando que naquela tarde, um grupo de turistas havia chegado à praia. Então, a fotografia se altera, carregada por tons acinzentados, destacando a inversão dos polos, os aspectos positivos do exótico, sedem seu lugar para as percepções e as experiências negativas. Nessas cenas, a figura de hostilidade e mau-caratismo dos habitantes locais aparece de maneira marcante.

O quarto ato do longa mescla os dois polos do exótico e destaca principalmente o contato do homem com a natureza. Nele, Kiko e os turistas embrenham-se na floresta rumo à casa de Zamora. Antes de chegarem ao destino, contemplam belas paisagens, fitam o horizonte e deleitam-se com o sublime de uma cachoeira, além de explorarem rios subterrâneos existentes num conjunto de cavernas. A fotografia, nesse momento, volta a ser vibrante e de cores quentes.

O quinto e último ato é marcado pela perseguição e tortura dos estrangeiros, traídos por Kiko, os mochileiros devem agora enfrentar a loucura dos antagonistas, Zamora e seus homens.

O mau-caráter do brasileiro é explorado com veemência, o filme apresenta

com os nativos/as. Mas, não se trata apenas de procurar o verdadeiro “externamente”. Em todos os casos, a busca desses turistas é, também “interna”: procuram sensações “autênticas” supostamente suscitadas pela autenticidade daquilo com o qual entram em contato. O ápice dessas sensações é alcançado através das experiências sexuais. A autenticidade local aparece como corporificada, sobretudo, em “nativas” que, versões palpáveis (e consumíveis) do exotismo, tornam-se a via privilegiada de acesso à alteridade. E o contato com a feminilidade e sexualidade “natural” dessas mulheres possibilita a um prazer sexual que adquire o estatuto da experiência mais verdadeira.” (2002, p. 216-217).

inclusive uma visão bem marcada, construída e difundida principalmente pela literatura e iconografia de viagem, embalada pelas teorias raciais de fins do século XIX e início do século XX. Logo, o resultado da miscigenação é um ser débil, apático, mau-caráter, propenso ao roubo e à bebedeira, são esses aspectos que os homens de Zamora apresentam em todo o longa, que inclusive, faz questão de apresentar os brasileiros de maneira estereotipada, pois os bandidos são compostos pelas figuras de um indígena, um negro e outro personagem oriundo da mistura das “raças”.

Os planos do ato final são mais fechados e claustrofóbicos, principalmente nas cenas de perseguição dentro dos rios subterrâneos das cavernas, juntamente com uma fotografia mais densa, corroborando a ideia de perigo e tensão; a natureza que antes era sinônimo de contemplação aprazível, transforma-se agora no perigo iminente, compondo o polo negativo do país exótico.

O filme teve uma recepção negativa, tanto da crítica especializada, quanto de espectadores e internautas, segundo a agência de notícias britânicas *Reuters*¹² e pelo *website* dedicado ao “cinema trash”, *Rotten Tomatoes*¹³.

A visão negativa e o estereótipo expressados pelo longa, chamaram a atenção inclusive da Embratur, ou Agência Brasileira de Promoção Internacional do Turismo, que repudiou a imagem do Brasil construída pelo filme.

Para a Embratur, o longa da Fox Atomic não é tão inofensivo. “O filme é negativo porque reafirma estereótipos incorretos”, diz a presidente da Embratur, Jeanine Pires. “Traz imagens deturpadas. Dá a entender, por exemplo, que o Rio é ao lado da selva, uma personagem aparece falando espanhol e há apelo ao turismo sexual. É a visão de um país selvagem.”. (CAMPOS, 2006, p. 63).

12 KHALIP, Andrei. Brazil lauds film critics for trashing. *Reuters*, 20 de janeiro de 2007 (<https://www.reuters.com/article/film-brazil-dc/brazil-lauds-film-critics-for-trashing-turistas-idUSN0530090320061206> acesso em 27 de agosto de 2022).

13 *Website Rotten Tomatoes* (<https://www.rottentomatoes.com/m/turistas> acesso em 27 de agosto de 2022).

As representações construídas no filme *Turistas*, estão envoltas por um olhar eurocêntrico, colonialista, racista e que remontam um imaginário construído dentro da longa duração, e, como veremos a seguir, dentro da construção desse imaginário, a iconografia e também a literatura de viagem, tiveram papel fundamental na urdidura de uma figuração a respeito do Brasil.

VIAGENS E OLHARES: CONSTRUINDO UMA IDEIA DE BRASIL

Desde os primeiros contatos entre americanos e europeus, o Novo Mundo, sempre foi palco de contrastes, de disparidades. Construído como um antônimo, como um duplo invertido, de certa maneira, como tudo aquilo que os europeus contestavam e condenavam nesse *outro* que iam surgir na história ocidental. O Novo Mundo foi erigido, compreendido e representado pela chave do exótico, um exótico dicotômico, bifurcado, que pode ser tanto aprazível, quanto chocante.

Além das questões mercantilistas, que resultam nas grandes empresas coloniais na busca das riquezas materiais que a América passou a proporcionar aos europeus, o Novo Mundo tornou-se de primordial importância na construção e afirmação da superioridade europeia, pois a América serviu nesse sentido como um postulado das diferenças, que reforça a autoimagem dos europeus. A alteridade, para além de delinear a diferença, reforça e ratifica, nesse caso, a supremacia de um em detrimento do *outro*¹⁴.

As primeiras experiências de contato, já no século XVI, apresentavam visões contrastantes que se estabeleceram na representação dessa alteridade, construída através das letras dos primeiros cronistas. Alguns exemplos que hoje são considerados clássicos pela historiografia, explicitam essa ideia de oscilação entre os dois polos do exótico. Como podemos constatar em uma das cartas endereçadas

14 “No exercício da alteridade, reavaliemos nossa identidade.” (BASEIO e CUNHA, 2013, p. 13).

a alguns amigos na Europa, escritas por um integrante da França Antártica, Nicolas Barré (?-?).

A terra circundante [da baía de Guanabara] é cortada por belos riachos de água doce, água das mais salubres que eu já bebi. O ar é temperado, tendendo mais para o calor que para o frio. O verão começa no mês de dezembro, quando o sol está sob o trópico. Durante essa estação, todas as tardes chove e troveja durante três horas; no restante do dia faz, como dizem os nativos, o mais belo tempo do mundo. (BARRÉ (s/d), apud FRANÇA, 1999, p. 21).

Na passagem acima, Barré constrói uma imagem idílica das terras brasileiras, com reminiscências do mito da Cocanha¹⁵, na conformação de um paraíso utópico.

Porém, quando o huguenote francês descreve os habitantes locais, o polo do exótico torna-se então negativo.

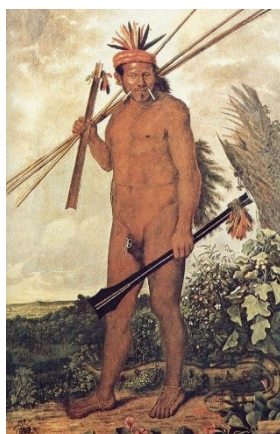
Tudo me leva a crer que esses nativos são o povo mais bárbaro e estranho que existe sobre a Terra. Eles vivem sem conhecimento de nenhum deus, sem inquietude de espírito, sem lei e sem nenhuma religião. Tal como os animais, estão à mercê dos seus instintos. Tanto os homens como as mulheres, andam completamente nus. (BARRÉ (s/d), apud FRANÇA, 1999, p. 21)

15 Aparece inicialmente na França do século XIII sob a forma de um poema, rivalizando com os dogmas da Igreja a respeito dos pecados capitais. No país da Cocanha, as pessoas vivem apenas para gozar suas próprias paixões, livres da fome e das obrigações da vida impostas pela sociedade; em que o ócio é uma virtude rentável e não desprezível. Segundo Júlia Brandão, a Cocanha denota a um mundo contrário ao conhecido, “A ideia de um mundo às avessas, um lugar de satisfação de prazeres, remete ao imaginário da Cocanha. Segundo Pleij [1997], na Idade Média todos já tinham ouvido falar dessa terra fictícia, localizada em algum canto remoto do mundo, onde era proibido trabalhar e a comida e a bebida apareciam espontaneamente na forma de peixe grelhado, gansos assados e rios de vinho. Lá era sempre primavera e havia uma gama de comodidades: bens comuns, muitas festas, nenhuma briga ou animosidades, sexo livre com qualquer parceiro disposto, uma fonte da juventude, belas roupas para todos, e a possibilidade de ganhar dinheiro enquanto se dormia.” (2016, p. 560). Carmen Palazzo nos lembra que: “Ver o país da Cocanha nas novas terras descobertas será comum entre aqueles que empreenderam longas viagens em busca não apenas de riquezas, mas de um lugar onde o imaginário pudesse talvez se aproximar do cotidiano.” (2002, p. 41). O país da Cocanha constitui-se então como um mundo utópico.

As descrições de Barré dialogam com as percepções de cronistas mais clássicos, como Caminha e Gândavo. O que temos então, é a construção de uma imagem do Brasil e dos brasileiros que vai se cristalizar na longa duração.

A questão da alteridade, no que diz respeito ao seu aspecto “negativo”, destacado pelos cronistas e viajantes, ganha forma no imaginário europeu a respeito do Brasil, a partir da iconografia produzida como resultado dos périplos desses estrangeiros. A exemplo, as obras de Albert Eckhout (1610-1665), são significativas na construção desse imaginário.

Imagem 1 – *Homem Tapuia* (1643)



Fonte: Itaú Cultural – óleo sobre tela, 272 x 161 cm – Albert Eckhout. Reprodução fotográfica de autoria desconhecida.

Imagem 2 – *Mulher Tapuia* (1641)



Fonte: Itaú Cultural – óleo sobre tela, 272 x 165 cm – Albert Eckhout. Reprodução fotográfica de autoria desconhecida.

Nas imagens acima, vemos uma forma de representação, que condiz com os primeiros registros etnográficos de um “inventário das diferenças”, já em voga desde o século XVI, como nos informa Sallas (2013, p. 162). Buscando as idiosincrasias étnico-culturais, Eckhout apresenta os traços de selvageria desse

novo “tipo” que se apresenta como contraste do homem moderno. Assim, vemos no *Homem Tapuia*, o indígena adornado com seu cocar de penas, com seus botoques em seu rosto e suas flechas trazidas em seus ombros. O aspecto de perigo e hostilidade das terras americanas, é complementado pela grande serpente entrelaçada aos pés do indígena.

Na *Mulher Tapuia*, o artista holandês “rememora” os episódios narrados por Hans Staden (1525-1576), a respeito da antropofagia – tema este, fortemente ilustrado por Théodore de Bry¹⁶ (1528-1598) – pois a mulher carrega consigo uma mão e um pé humano, simbolizando assim a prática da antropofagia.

A literatura e iconografia de viagem que representa o Brasil e os brasileiros, desde o século XVI, é responsável por erigir um *topos* representacional que irá se desdobrar na longa duração. Mesmo os viajantes do século XIX, como Debret, Rugendas, Martius e Spix, que buscam retratar suas viagens de forma mais “fidedigna”, estão envoltos por esse *topos* representacional, construído a partir dessas primeiras representações.

E são essas representações que possuem ressonância no cinema que retrata o Brasil. Filmes como *Vermelho Brasil* (2014), baseado no romance homônimo de Jean Christophe Rufin, que ao narrar a ocupação francesa durante o período colonial, através da empresa França Antártica, sob domínio de Villegaignon (1510-1571), faz questão de referenciar cenas que remontam às imagens antropofágicas registradas através de gravuras que ilustraram a obra de Hans Staden, como podemos cotejar abaixo.

16 De Bry foi um grande gravurista belga, ilustrou através de suas gravuras de cobre, algumas passagens da obra de Staden, intitulada *Dois viagens ao Brasil* (1557).

Imagem 3 – *Preparo da Carne Humana em Episódio Canibal* (1596)



Fonte: Coleção Brasileira Itaú – gravura, 33 x 24,5 cm – Théodore De Bry. Reproduzida a partir do catálogo da coleção.

Imagem 4 – *Vermelho Brasil* (2014)



Fonte: H2O Filmes Distribuidora – *Frame* do filme *Vermelho Brasil* (2014). Reprodução do autor.

Ao compararmos as duas imagens acima, podemos constatar que o filme buscou sua inspiração nas gravuras que apresentam a temática da antropofagia, oriundas do século XVI, para compor a cena.

Não obstante, a imagem que se cristaliza do Brasil, está envolta pela longa duração e encontra nas representações dos viajantes, as bases de um imaginário social quando os estrangeiros olham para o país tropical.

A LONGA DURAÇÃO QUE REFLETE E RECORTA UM OLHAR: *TURISTAS* E SUAS REPRESENTAÇÕES INTERSEMIÓTICAS

Quando pensamos no filme *Turistas* dentro da longa duração, e como o mesmo forja uma representação estereotipada do Brasil, com base nas figurações oriundas das imagens dos viajantes, devemos ter em mente que esse processo está

perpassado por uma tradução intersemiótica¹⁷, pois ao se pautar nas imagens cristalizadas pelo *topos* da literatura e iconografia de viagem, rememorando-as em suas cenas, o filme cria também novas representações, refletindo uma leitura específica e particular nesse processo de “tradução”; criando desse modo um novo olhar, ou seja, uma nova representação que dialoga com as convenções e aspirações de seu próprio tempo.

Por isso, para Julio Plaza, a tradução intersemiótica, está disposta como uma possibilidade de acesso marcante ao bojo da tradição, sendo a tradução dos signos,

[...] como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2003, p. 14).

Quando analisamos a capa do *DVD* e as imagens de divulgação do filme, vemos que as mesmas participam desse processo de tradução dos signos. Ou seja, estão baseadas nas figurações construídas pelos viajantes, e, a partir delas, o filme traduz então os signos de perigo, hostilidade, selvageria e paraíso perdido.

17 Para Julio Plaza, foi Roman Jakobson quem primeiro teorizou sobre a intersemiótica, segundo o autor: “A Tradução Intersemiótica ou “transmutação” foi por ele [Jakobson] definida como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para o outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa, poderíamos acrescentar.” (2003, p. XI).

Imagem 5 – *Turistas* (2006)



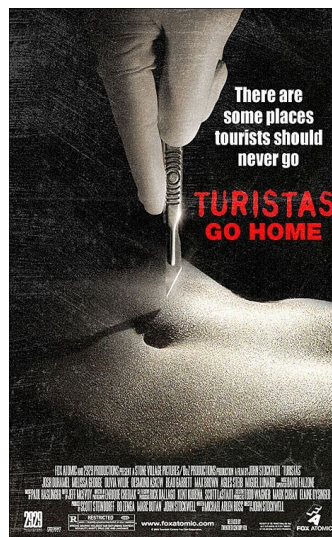
Fonte: SM Distribuidora de Filmes LTDA – DVD da versão brasileira, imagem da capa. Reprodução do autor.

Imagem 6 – Pôster de divulgação



Fonte: IMP Awards – pôster do filme *Turistas* (2006). Reprodução fotográfica de autoria desconhecida.

Imagem 7 – Pôster de divulgação



Fonte: IMP Awards – pôster do filme *Turistas* (2006). Reprodução fotográfica de autoria desconhecida.

As frases que acompanham as imagens, como: “Um grupo de jovens aventureiros encontra a morte em uma terra desconhecida.” (Imagem 5), ou “*There are some places tourists should never go.*” (Imagem 7), encontram ressonância em viajantes cujas representações que construíram a respeito do Brasil, são tidas como mais radicais, estereotipadas e depreciativas, como é o caso do pintor-viajante francês François-Auguste Biard (1799-1882).

Biard viajou pelo Brasil em meados do século XIX, e quando retornou à Europa, publicou um livro sobre seu périplo a partir de seu diário de viagem, intitulado *Deux années au Brésil* (1862). A obra do francês, mesmo apresentando e narrando cenas muito particulares, é também constituída de um caráter muito genérico em suas descrições, que se amparam em relatos e imagens predecessores, baseados em outros viajantes como Debret, Rugendas, Martius e Spix. A obra de Biard, estava envolta por esse imaginário construído do Brasil pelo *topos* das imagens dos viajantes.

Na introdução de seu livro, o francês remonta esse imaginário, como podemos constatar abaixo:

Meu caro amigo, diga-me então, eu vos peço, de onde vos vem essa ideia de ir ao Brasil? É um país muito insalubre. Onde a febre amarela é permanente, e onde assegura-se que há cobras muito venenosas que matam as pessoas em alguns minutos.¹⁸ (BIARD, 1862, p. 4, tradução nossa).

Então, as frases que acompanham as imagens de divulgação do filme, não são ingênuas, pois remontam a ideia de perigo iminente, que já orbitava o imaginário estrangeiro a respeito do Brasil entre os séculos XVI e XIX.

Já a outra imagem de divulgação (Imagem 6), traz consigo a frase: “*paradise*

18 “*Mon cher ami, dites-moi donc, je vous prie, d’où vous vient cette idée d’aller au Brésil? C’est un pays très-malsain. La fièvre jaune y est en permanence, et on assure qu’il y a là des serpents très-venimeux qui font mourir les gens en quelques minutes.*”

lost”, essa concepção de paraíso perdido, era difundida pelos viajantes e cronistas, como nos lembra Solange Padilha, compondo parte do olhar ambíguo em relação ao Novo Mundo, e que deu

[...] ao continente o sabor de uma fantasia provocante e ambígua encarnado ora, a terra do canibalismo e da barbárie, avessa ao construto da cultura; ora, o lugar por excelência da harmonia do homem com a natureza e território palpável do Paraíso desvendado para confirmar as Escrituras. (PADILHA, 2004, p. 2).

Como já mencionado nas páginas anteriores, o filme está balizado nos dois polos do exótico, como vemos nas imagens que seguem.

Imagem 8 – *Turistas* (2006)



Fonte: SM Distribuidora de Filmes LTDA – *Frame* do filme *Turistas* (2006). Reprodução do autor.

Imagem 9 – *Turistas* (2006)



Fonte: SM Distribuidora de Filmes LTDA – *Frame* do filme *Turistas* (2006). Reprodução do autor.

Imagem 10 – *Abate do Prisioneiro* (1596)

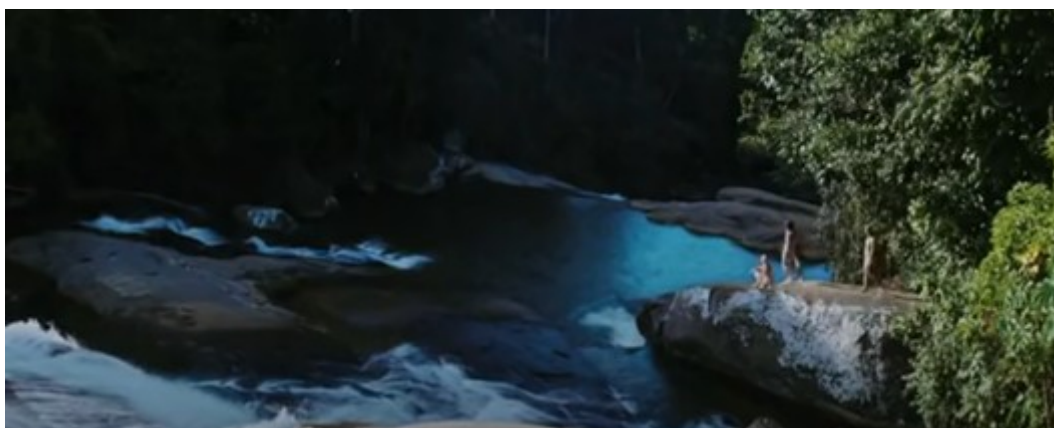


Fonte: Coleção Brasileira Itaú – gravura, 33 x 24,5 cm – Théodore De Bry. Reproduzida a partir do catálogo da coleção.

As imagens 8 e 9, acima, nos apresentam a forma como o filme “traduziu” o signo da selvageria, representada em várias imagens e passagens dos viajantes. A cena que retrata o transporte pela floresta do turista capturado pelos personagens caracterizados como bandidos no filme (Imagem 8), faz referência a várias gravuras produzidas por Théodore De Bry, responsável por ilustrar a obra de Staden. Além disso, o brasileiro, ou os habitantes do Brasil, já foram descritos como perigosos, indolentes e de pouca confiança pelos viajantes, como, por exemplo, por Biard (1862) e Martius (1817).

Em sentido oposto, o exótico em seu polo positivo, também está envolto pela iconografia de viagem, como podemos mensurar abaixo.

Imagem 11 – *Turistas* (2006)



Fonte: SM Distribuidora de Filmes LTDA – *Frame* do filme *Turistas* (2006). Reprodução do autor.

Imagem 12 – *Cachoeira de Paulo Afonso* (1850)



Fonte: Itaú Cultural – óleo sobre tela, 118 x 153 cm – E. F. Schute. Reprodução fotográfica de autoria desconhecida.

Imagem 13 – *A cachoeira do Rio Negro* (1862)



Fonte: *Deux années au Brésil* (1862) – gravura, 14,5 x 24 cm – F. Biard. Reprodução do autor.

Quando vemos os turistas contemplarem o horizonte (Imagem 11), os mesmos deixam entrever a experiência do contato com uma natureza sublime ao

estarem envoltos pela cachoeira¹⁹. Ou seja, essa imagem é uma construção oriunda da longa duração. A paisagem é construída e influenciada pelo “*olhar*” da cultura, assim, o olhar que recorta a paisagem é um olhar histórico, para Cauquelin (2007, p. 96): “Só vemos o que já foi visto e o que vemos como deve ser visto. “Vê, como é belo...” [...]”. Dessa forma, o filme apresenta e traduz os signos da natureza exuberante e edênica preconizada pelos viajantes.

Para Nancy Stepan, o exercício de se olhar os trópicos, é um exercício feito na longa duração e o mesmo ainda se faz presente no imaginário social. Assim, o olhar construído ao longo do tempo, pode refletir “[...] projetos políticos, estéticos e outros que têm a capacidade de expandir, ou limitar, nosso envolvimento imaginativo com o mundo natural.”²⁰ (2001, p. 14, tradução nossa).

O filme apresenta então figurações dualistas do Brasil, ora paraíso tropical e idílico, ora lugar da barbárie, hostil e perigoso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando analisamos o filme *Turistas* de maneira mais verticalizada, podemos constatar que, muito além de relegar ao Brasil um cenário para uma trama de terror, o filme evidencia percepções e figurações do país e de sua sociedade que estão cristalizadas em um imaginário social, construído desde os primeiros contatos entre o Velho e o Novo Mundo.

A história do Estados Unidos, principalmente sua história mais recente,

19 Segundo Dawn Ades (et al., 1999, p. 20): “O pintor de paisagem tinha nas cachoeiras um de seus temas favoritos. Num certo sentido, elas partilham mais do sublime do que do “pitoresco”, pois são como uma avalanche interminável. Sua grandeza, barulho ensurdecedor e força dominam mais do que encantam o espectador”.

20 “*My point is that our representations, and therefore our understanding, of tropical nature reflect political, aesthetic and other projects that have the capacity to expand, or limit, our imaginative engagement with the natural world.*”

manifestada sobretudo a partir do século XIX, aproxima, de certa maneira, a sociedade e a cultura estadunidense da forma de se olhar e pensar a América Latina empreendida pela Europa. Some-se a isso, a influência da Doutrina Monroe (América para os americanos) e a projeção dos Estados Unidos após a Primeira Guerra, como uma grande potência mundial, fomentam ao país de origem anglo-saxônica, características de um país imperialista. Deste modo, os estadunidenses veem os países da América Latina como inferiores componentes do Terceiro Mundo.

Portanto, quando empreendem o exercício de olhar e representar o *outro*, as imagens que ressoam para essa dada figuração, estão postas no passado, cristalizadas no imaginário social dos mesmos, construído na longa duração. Então, as representações traduzidas de *Turistas*, no que tange ao Brasil, deixam entrever a distância simbólica que permeia o imaginário dos estadunidenses a respeito do Brasil. A imagem do Brasil em *Turistas*, nada mais é que a síntese desse imaginário social a respeito do país tropical.

A presente pesquisa contribui de maneira incipiente com os estudos das representações do Brasil empreendidas pelos estrangeiros e nos ajuda a pensar o lugar que o país ocupou e ainda ocupa, de certa maneira, no imaginário social de estadunidenses e europeus ao longo dos tempos, quando os mesmos nos olham através de suas lentes historicamente construídas. O filme *Turistas* é então um exemplo dessa construção. Contudo, existe ainda uma gama de produções cinematográficas estrangeiras que apresentam o Brasil de forma semelhante e que ainda não foram analisadas e cotejadas de forma mais verticalizada com a produção dos viajantes, sendo alguns exemplos: *Interlúdio* (1946), *007: contra o foguete da morte* (1979), *Fitzcarraldo* (1982), *A floresta das esmeraldas* (1985) e *Agente 117: Rio não responde mais* (2008).

Existe ainda um campo de estudos profícuo entre o cinema estrangeiro e a iconografia e literatura de viagem na construção de figurações do Brasil, que precisa

<https://doi.org/10.23925/2318-5023.2022.n6.e60873>



ser melhor explorado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADES, Dawn. Os artistas viajantes, a paisagem e representações do Brasil. In: MARTINS, Carlos (Org.). *O Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro, Paço Imperial. Catálogo de exposição, 1999, pp. 14-21.

AVELINO, Yvone; FLÓRIO, Marcelo. História cultural: o cinema como representação da vida cotidiana e suas interpretações. In: *Projeto História*, São Paulo, n. 48, dez. 2013.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, pp. 296-332.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. In: *Comunicação & Sociedade*, ano 32, n. 55, jan.-jun. 2011, pp. 175-202.

BASEIO, Maria Auxiliadora; CUNHA, Maria Zilda da. Narrativas de viagem e representação do outro: literatura e cinema em diálogo. In: *XIV Jornada Interescuelas – Departamentos de Historia – Universidad Nacional de Cuyo*, anais de publicação, Mendoza, 2013, pp. 1-14.

BIARD, Auguste-François. *Deux années au Brésil*. Librairie de L. Hachette. Paris, 1862.

BRANDÃO, Júlia Ciasca. A Cocanha de Hans Sachs. In: *Morus – Utopia e Renascimento*, 2016, v. 11, n. 2, pp. 555-573.

BRAUDEL, Fernand. História e ciências sociais: a longa duração. In: *Revista de História*, v. 30, n. 62, 1965, pp. 261-294.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. Editora da UNESP. São Paulo, 2017.

CAMPOS, Silvia. Filme põe gringos em apuros no Brasil. In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 07 de novembro de 2006, p. 63, seção “Viagem”. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20061107-41293-nac-63-via-v6-not>> Acesso em: 27, ago. 2022.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Martins Fontes. São Paulo, 2007.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Difel. Portugal, 1990.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Visões do Rio de Janeiro colonial: antologia de textos (1531-1800)*. EdUERJ: J. Olympio. Rio de Janeiro, 1999.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1992.

KAUFMANN, Thomas DaCosta. Considerações sobre a história da arte mundial. In: BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (Orgs.). *Conexões: ensaios em história da arte*. EdUERJ. Rio de Janeiro, 2014, pp. 19-54.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. EDUSC. São Paulo, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.) *Fontes históricas*. Contexto. São Paulo, 2008, pp. 235-289.

ORDOÑA, Michael. Scary 'Turistas' trap. In: *Los Angeles Times*, 27 de novembro de 2006. Disponível em <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2006-nov-27-et-turistas27-story.html>> Acesso em: 27, ago. 2022.

PADILHA, Solange. O imaginário da Nação nas alegorias e no indianismo romântico no Brasil do século XIX. II Congresso Internacional de Patrimônio Histórico, 2004, Córdoba – Argentina. *CD do Congresso*. Córdoba, 2004, pp. 1-9.

PALAZZO, Carmen Lícia. *Entre mitos, utopias e razão: os olhares franceses sobre o Brasil (séculos XVI A XVIII)*. EDIPUCRS. Porto Alegre, 2002.

PISCITELLI, Adriana. Exotismo e autenticidade: relatos de viajantes à procura de sexo. In: *Cadernos Pagu*, v. 19, 2002, pp. 195-233.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. Editora Perspectiva. São Paulo, 2003.

SALLAS, Ana Luisa Fayet. *Ciência do homem e sentimento da natureza: viajantes alemães no Brasil do século XIX*. Ed. UFPR. Curitiba, 2013.

SANTOS, Rafael José dos Santos. O 'Étnico' e o 'Exótico': notas sobre a representação ocidental da alteridade. In: *Revista Rosa dos Ventos*, v. 5, 2013, pp. 635-643.

SELA, Eneida Maria Mercadante. *Modos de ser, modos de ver: viajantes europeus e escravos africanos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Editora da Unicamp. Campinas, 2008.

<https://doi.org/10.23925/2318-5023.2022.n6.e60873>



STEPAN, Nancy. *Picturing Tropical Nature*. Reaktion Books. Londres, 2001.

VON SPIX, J. B.; VON MARTIUS, K. F. P. *Viagem Pelo Brasil: 1817-1820*. Melhoramentos. São Paulo, 1976, 3 vols.

Sites consultados

BOX OFFICE MOJO. Disponível em <<https://www.boxofficemojo.com/release/rl544638465/>> Acesso em: 27, ago. 2022.

KHALIP, Andrei. Brazil lauds film critics for trashing. Reuters, 20 de janeiro de 2007. Disponível em <<https://www.reuters.com/article/film-brazil-dc/brazil-lauds-film-critics-for-trashing-turistas-idUSN0530090320061206>> Acesso em: 27, ago. 2022.

ROTTEN TOMATOES. Disponível em <<https://www.rottentomatoes.com/m/turistas>> Acesso em: 27, ago. 2022.