

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

## 5. Estereótipo, realismo e luta por representação

Muitos dos estudos sobre a representação étnica/racial e colonial nos meios de comunicação têm sido “corretivos”, ou seja, dedicam-se a demonstrar que certos filmes, de um jeito ou de outro, “cometeram algum erro” histórico, biográfico ou de outro tipo. Se essas análises sobre os “estereótipos e as distorções” propõem questionamentos legítimos sobre a plausibilidade social e acuidade mimética, sobre imagens positivas ou negativas, elas geralmente têm como premissa uma aliança exclusiva com uma estética da verossimilhança.<sup>1</sup> Uma obsessão com o “realismo” emoldura a discussão, que parece se resumir a uma simples questão de identificar “erros” e “distorções”, como se a “verdade” de uma comunidade fosse simples, transparente e facilmente acessível, e “mentiras” fossem facilmente desmascaradas. Os debates sobre a representação étnica são muitas vezes paralisados quando esbarram na questão do “realismo”, às vezes chegando a um impasse no qual diversos espectadores ou críticos defendem apaixonadamente sua própria visão do “real”.

<sup>1</sup> Steve Neale aponta que os estereótipos são julgados simultaneamente em relação ao “real” empírico (acuidade) e um “ideal” ideológico (imagem positiva). Ver Neale, “The Same Old Story: Stereotypes and Difference”, *Screen Education*, n. 32-3, outono/inverno de 1979-80.

## A questão do realismo

Tais debates sobre o realismo e a acuidade não são triviais, como um certo tipo de pós-estruturalismo afirma. Espectadores (e críticos) insistem na idéia do realismo porque têm em vista a idéia da verdade, e questionam um filme a partir de seu conhecimento pessoal e cultural. Nenhum fervor desconstrucionista deve nos fazer renunciar ao direito de achar que certos filmes são falsos sociologicamente e perniciosos ideologicamente, e de ver *O nascimento de uma nação*, por exemplo, como um filme “objetivamente” racista. O fato de que filmes são representações não os impede de ter efeitos reais sobre o mundo: filmes racistas podem angariar adeptos para a Ku Klux Klan ou preparar terreno para políticas sociais retrógradas. Como assinala Stuart Hall, reconhecer a inevitabilidade da representação não significa que “não há nada em jogo”.

O desejo de emitir julgamentos sobre questões de verossimilhança vem à tona especialmente em casos nos quais há protótipos reais para as personagens e situações, e quando o filme, a despeito de seu discurso em contrário, faz implicitamente – e é visto como – um comentário sobre a situação histórica/realista. Os veteranos dos movimentos civis dos anos 60 estão em posição de poder criticar *Mississippi em chamas* (*Mississippi Burning*, 1988) por transformar o inimigo da vida real – o FBI racista que sabotou o movimento – no herói do filme, ao passo que os heróis históricos – os milhares de afro-americanos que marcharam e enfrentaram a violência policial, a prisão e às vezes a morte – são vistos como personagens secundários, vítimas e observadores passivos esperando pela ajuda oficial dos brancos.<sup>2</sup> Essa batalha sobre o significado tem importância porque o filme pode induzir as platéias que não estão familiarizadas com os fatos a acreditarem em uma versão fundamentalmente incorreta da história americana, que idealiza o FBI e encara os afro-americanos como testemunhas mudas da história, e não seus agentes. Assim, a despeito

<sup>2</sup> Para ler mais sobre o ataque do FBI aos ativistas dos movimentos pelos direitos civis, ver Kenneth O'Reilly, “Racial Matters”: *The FBI's Secret File on Black America, 1960-1972*, Nova York, Free Press, 1989.



A história branqueada em *Mississippi em chamas*.

do fato de que não existe uma verdade absoluta, nenhuma verdade distante da representação e da disseminação, ainda existem verdades contingentes, qualificadas a partir de certas perspectivas, que informam a visão de mundo de certas comunidades.

A teoria pós-estruturalista nos lembra que habitamos no interior da linguagem e da representação, e que não temos acesso direto ao “real”. Mas as construções e codificações do discurso artístico não excluem referências a uma vida social comum. Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais. Filmes que representam culturas marginalizadas de um modo realista, mesmo que não se refiram a qualquer incidente histórico específico, ainda assim possuem bases factuais implícitas. Logo, os críticos estão certos quando chamam a atenção para a ignorância complacente dos retratos que Hollywood apresenta dos índios, e para o apagamento cultural que reduz as diferenças geográficas e culturais entre as tribos das

263

Grandes Planícies e de outras regiões, todos fundidos em uma única figura estereotipada do “índio instantâneo”.<sup>3</sup>

Muitos grupos oprimidos usaram o “realismo progressista” para desmascarar e combater as representações hegemônicas, contrapondo aos discursos reificadores da sociedade patriarcal e do colonialismo uma visão de si mesmos e de sua realidade da perspectiva “de dentro”. Mas se essa intenção merece elogios, ela nem sempre está livre de problemas. A “realidade” não é evidente e a “verdade” não é imediatamente apreendida pela câmera. Deve-se distinguir, portanto, entre o realismo como um objetivo – o “desmascaramento das redes de relações causais” de Brecht – e o realismo como um estilo ou constelação de estratégias que têm o objetivo de produzir um “efeito de realidade” ilusionista. O realismo como objetivo é perfeitamente compatível com um estilo que seja reflexivo, como demonstram eloqüentemente muito dos filmes alternativos discutidos neste livro.

Em seu trabalho, Mikhail Bakhtin reformula a noção de representação artística de modo a evitar tanto a fé ingênua na “verdade” e na “realidade” quanto a noção igualmente inocente de que a ubiqüidade da linguagem e da representação significa o fim da luta e o “fim da história”. A consciência humana e a prática artística, argumenta Bakhtin, não entram em contato com o “real” de maneira direta, mas através dos canais do mundo ideológico que nos rodeia. A literatura, e, por extensão, o cinema, não se referem ao “mundo”, mas representam suas linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso. Essa formulação transcende um tipo de veracidade referencial ingênua sem cair em um “nihilismo hermenêutico”, segundo o qual todos os textos se tornam nada mais do que um jogo de significação sem sentido. Bakhtin rejeita as formulações inocentes de realismo sem abandonar a noção de que as representações artísticas são ao mesmo tempo sociais, precisamente

264

3 Ver Gretchen Bataille e Charles Silet, “The Entertaining Anachronism: Indians in American Film”, em Randall M. Miller (org.), *The Kaleidoscopic Lens: How Hollywood Views Ethnic Groups*, Englewood, New Jersey, Jerome S. Ozer, 1980.

porque os discursos que a arte representa são eles próprios sociais e históricos. Para Bakhtin, a arte é inegavelmente social não porque representa o real, mas porque constitui uma “enunciação” situada historicamente – uma rede de signos endereçados por um sujeito ou sujeitos constituídos historicamente para outros sujeitos constituídos socialmente, todos imersos nas circunstâncias históricas e nas contingências sociais.

A questão, portanto, não é a fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas. Se em um determinado nível um filme se constitui através de uma prática mimética, ele também é discurso, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente situados. Não basta dizer que a arte implica construção. Temos que perguntar: construção para quem? E em conjunção com quais ideologias e discursos? Dessa perspectiva, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes.<sup>4</sup> Partindo desse ponto de vista, faz mais sentido dizer que o problema de *Os deuses devem estar loucos* (*The Gods Must Be Crazy*, 1984) não é tanto o fato de que o filme não é fiel à “realidade”, mas que ele reproduz o discurso colonialista oficial da África do Sul branca. O discurso racista do filme propõe um binarismo maniqueísta entre os bosquímanos de um bantustão – que viviam em total isolamento, felizes e nobres, mas impotentes – e os perigosos, mas incompetentes, revolucionários mulatos. Entretanto, o filme disfarça seu racismo através de uma crítica superficial à civilização tecnológica branca. Do mesmo modo, uma abordagem discursiva ao filme *Rambo* (1983) não insistiria no fato de que o filme “distorce” a realidade, mas que ele “na verdade” representa um discurso racista de direita construído para alimentar as fantasias masculinas de onipotência características de um império em crise. Por outro lado, as representações podem ser convincentes e verossímeis, mas eurocêntricas, ou, ao contrário, incrivelmente “incorretas”, mas antieurocêntricas. A análise de um filme como *Minha adorável lavanderia* (*My Beautiful*

4 Sob essa mesma lógica, Kobena Mercer e Isaac Julien diferenciam a “representação como a prática do mostrar” da “representação como a prática do delegar”. Ver Kobena Mercer e Isaac Julien, “Introduction: De Margin and De Centre”, *Screen*, v. 29, n. 4, 1988, pp. 2-10.

*Laundrette*, 1985), sociologicamente incorreto de uma perspectiva mimética (ao mostrar asiáticos ricos em vez de asiáticos típicos, ou seja, das classes proletárias de Londres), se altera consideravelmente se encararmos o filme como uma constelação de estratégias discursivas, como uma inversão simbólica e uma provocação contra as expectativas convencionais comuns nas narrativas de vitimização asiática.

O fato de que algo vital está em jogo nesses debates se torna óbvio nos casos em que comunidades inteiras protestam apaixonadamente contra as representações feitas sobre elas, em nome de um sentido de verdade baseado em suas experiências. Os estereótipos perpetrados por Hollywood não passaram despercebidos por várias das comunidades retratadas. Muito cedo os índios protestaram contra os equívocos nas representações de sua cultura e história.<sup>5</sup> Um dos números da revista *Moving Picture World* (de 3 de agosto de 1911) fala sobre uma delegação de índios em visita ao presidente Taft para protestar contra representações errôneas e até exigir uma investigação do Congresso. De modo semelhante, a Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor (NAACP) protestou contra *O nascimento de uma nação*, os chicanos protestaram contra os filmes de bandidos, os mexicanos contra *Viva Villa!* (1934), os brasileiros contra *Rio's Road to Hell* (1931), os cubanos contra *Cuban Love Song* (1931), e os latino-americanos em geral protestaram contra as caricaturas feitas da sua cultura. O governo mexicano ameaçou proibir a distribuição de filmes norte-americanos no país se Hollywood não parasse de produzir filmes com caricaturas do México, dos mexicanos nascidos nos EUA e da Revolução Mexicana. Mais recentemente, os turcos protestaram contra *O expresso da meia-noite* (*Midnight Express*, 1978), os porto-riquenhos contra *Forte Apache, Bronx* (*Fort Apache the Bronx*, 1981), os africanos contra *Entre dois amores* e os americanos descendentes de asiáticos contra *O ano do dragão* (*The Year of the Dragon*, 1985). Espectadores críticos podem assim exercer pressão contra a distribuição e exibição de certos filmes, e até influenciar produções posteriores.

5 Um artigo na *Moving Picture World* (10 jun. 1911), intitulado “Indians Grieve over Picture Shows”, fala sobre protestos de índios do sul da Califórnia contra o retrato que Hollywood fazia deles, mostrando-os como guerreiros, quando na verdade eram fazendeiros pacíficos.

Embora o realismo total seja uma impossibilidade teórica, os espectadores chegam equipados com um “sentimento do real” baseado em sua experiência que lhes permite aceitar, questionar ou mesmo subverter as representações de um filme. Nesse sentido, a bagagem cultural de uma platéia em particular pode gerar pressões contra um discurso racista ou preconceituoso. As platéias latino-americanas sempre riram dos retratos ridículos que faziam de sua cultura nas telas. A versão em espanhol de *Drácula*, por exemplo, realizada concomitantemente à versão de 1931 de Bela Lugosi, misturava o espanhol cubano, argentino, chileno, mexicano e peninsular em uma salada lingüística que soava ridícula para as platéias latino-americanas. Ao mesmo tempo, os espectadores podem enxergar além da caricatura para vislumbrar a opressão subjacente à representação. É improvável que os espectadores afro-americanos considerassem Step'n Fetchit (Lincoln Perry) um exemplo típico do comportamento ou da atitude dos negros: as platéias negras sabiam que ele estava atuando e entendiam as circunstâncias que o levavam a fazer papéis subservientes. Do mesmo modo, em um tipo de consciência dupla, os espectadores podem se divertir com *O ladrão de Bagdá* (1940), por exemplo, porque consideram o filme como uma fantasia escapista, como uma versão fantasiosa ocidental de um conto já fantástico de *As mil e uma noites*, sem nenhuma relação com a Bagdá histórica “real”.

### O fardo da representação

A hipersensibilidade geralmente associada aos estereótipos tem origem, em parte, naquilo que se costuma chamar de “fardo da representação”. As conotações de “representação” são ao mesmo tempo religiosas, estéticas, políticas e semióticas. Em um nível religioso, a censura judaico-cristã das “imagens gravadas” e a preferência por representações abstratas como o arabesco criou uma suspeita teológica em relação à representação figurativa e, portanto, em relação à própria ontologia das artes miméticas.<sup>6</sup> A representação também

6 Há diversos exemplos de maneiras pelas quais as tensões religiosas afetam as representações cinematográficas. Em 1925, os planos de uma companhia alemã para produzir *O profeta*, >

tem uma dimensão estética, pois a arte também é uma forma de representação, uma mimese, nos termos platônicos e aristotélicos. A representação também é teatral, e em muitas línguas “representar” significa “atuar” ou fazer um papel. As artes narrativas e miméticas, na medida em que representam *ethos* (personagem) e *ethnos* (povos), são consideradas representativas não apenas da figura humana, mas também da visão antropomórfica. Em um outro nível, a representação também é política, na medida em que o exercício político geralmente não é direto, mas representativo. Marx disse sobre os camponeses que “eles não representam a si mesmos, eles devem ser representados”. A definição contemporânea de democracia ocidental – à diferença do conceito clássico ateniense, e da idéia de várias comunidades indígenas norte-americanas – tem como base a noção de um “governo representativo”. Muitos dos debates políticos em torno de questões de raça e gênero nos EUA têm como ponto central a questão da representação própria e do aumento de representação das “minorias” em instituições políticas e acadêmicas. O que todos esses exemplos têm em comum é o princípio semiótico de que algo “está no lugar” de uma outra coisa, ou de que alguém ou algum grupo está falando em nome de outras pessoas ou grupos. Nos campos de batalha simbólicos dos meios de comunicação de massas, a luta por representação tem correspondência com a esfera política. (O acirrado debate a respeito de quais fotografias de celebridades, se as dos italo-americanos ou as dos afro-americanos, irão enfeitar a parede da pizzeria em *Faça a coisa certa* [*Do the Right Thing*], 1989, de Spike Lee, exemplifica bem esse tipo de luta por representação.)

> com Maomé como protagonista, chocaram a Universidade Islâmica de Al Azhar, pois o Islã proíbe representações do profeta. Protestos impediram que o filme fosse feito. Por outro lado, o filme *A mensagem*, de Moustapha Akkad (Kuwait, Marrocos, Líbia, 1976), conta a história dentro das normas islâmicas, respeitando a proibição das imagens do profeta, de representações de Deus e das figuras sagradas. O filme narra a vida do profeta desde as primeiras revelações em 610 d.C. até sua morte em 632, em um estilo que desafia os épicos bíblicos de Hollywood. Entretanto, o profeta jamais é visto na tela: quando os outros personagens se dirigem a ele, falam para a câmera. O roteiro foi aprovado pelos intelectuais da Universidade Al Azhar, no Cairo.



Como as “marcas do plural”, para usar a expressão de Memmi, projetam os povos colonizados como “todos iguais”, qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado) como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa. As representações, portanto, se tornam alegóricas: no discurso hegemônico todo papel subalterno é visto como uma sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea. Por outro lado, as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como “naturalmente” diversas, exemplos de uma variedade que não pode ser generalizada.<sup>7</sup> Esses grupos não precisam se preocupar com “distorções e estereótipos”, pois mesmo imagens ocasionalmente negativas fazem parte de um amplo repertório de representações. Um político corrupto branco não é visto como a “vergonha da raça”, e escândalos financeiros não são vistos como conseqüências do poder branco. Entretanto, cada imagem negativa de um grupo “minoritário” se torna, na lógica da hermenêutica da dominação, imbuída de significado alegórico como parte do que Michael Rogin chamou de “excesso de valor simbólico” dos oprimidos.<sup>8</sup>

Essa percepção opera em um *continuum* com outras representações e com a vida cotidiana, de modo que o “fardo” pode se tornar quase insuportável. É esse *continuum* que é ignorado quando certos estudiosos colocam os estereótipos dos chamados grupos étnicos americanos, por exemplo, no mesmo nível dos índios ou afro-americanos. Embora todos os estereótipos negativos causem desconforto, eles não exercem o mesmo poder de modo homogêneo. A generalização simplista muitas vezes subjacente à crítica dos estereótipos apaga uma diferença crucial: os estereótipos de algumas comunidades apenas fazem o grupo-alvo se sentir desconfortável, mas a comunidade em questão tem poder social para combatê-los e resistir a eles, enquanto os estereótipos de outras comunidades fazem parte de políticas sociais preconceituosas e podem levar a práticas de violência que colocam em risco a própria vida do

7 Judith Williamson apresenta o mesmo argumento em seu ensaio na *Screen*, v. 29, n. 4, 1988, pp. 106-12.

8 Ver Michael Rogin, “Blackface, White Noise: The Jewish Jazz Singer Finds his Voice”, *Critical Inquiry*, v. 8, n. 3, 1992, pp. 417-44.

acusado. Os estereótipos dos norte-americanos descendentes de poloneses e italianos, por piores que sejam, não fazem parte da fundação racial e imperial dos EUA e não são utilizados para justificar a violência constante e a opressão estrutural contra essas comunidades. Por outro lado, a tendência da mídia de apresentar negros como delinqüentes em potencial tem impacto direto sobre a vida das comunidades negras.

Portanto, a questão crucial em torno dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato de que grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação. A compreensão profunda desse processo exige uma análise abrangente das instituições que criam e distribuem textos midiáticos, assim como de suas platéias. Que histórias são contadas? Por quem? Como elas são produzidas, disseminadas, recebidas? Quais são os mecanismos estruturais da indústria cinematográfica e dos meios de comunicação? Em 1942, nos EUA, a NAACP fez um acordo com os estúdios de Hollywood para integrar os negros nos quadros de técnicos dos diversos estúdios, mas pouquíssimos se tornaram diretores ou escritores. Os diretores oriundos de grupos minoritários de todas as raças constituem menos de 3% do quadro de quase 4 mil associados do Sindicato dos Diretores da América.<sup>9</sup> Em 1970, um acordo entre diversos sindicatos e o Departamento de Justiça dos EUA estipulou a integração de grupos minoritários no quadro geral dos funcionários da indústria cinematográfica, mas as boas intenções do acordo foram logo esquecidas devido à situação generalizada de desemprego na indústria e a um sistema de antigüidade que privilegiava os funcionários mais velhos (e, portanto, brancos). Os relatórios mais recentes sobre a distribuição de empregos em Hollywood revelam que os negros estão em desvantagem em “todo e qualquer aspecto” na indústria de entretenimento. Não obstante o sucesso de pessoas como Oprah Winfrey, Bill Cosby e Arsenio Hall, apenas uma pequena parcela de afro-americanos tem cargos executivos nos estúdios cinematográficos e nas redes de televisão. Embora o público negro seja responsável por uma parcela enorme da bilheteria nos Estados Unidos, o despo-

9 Micheal Dempsey e Udayan Gupta, “Hollywood’s Color Problem”, *American Film*, abr. 1982 (atualmente conta com 12.700 membros).

tismo e a discriminação racial se combinam para dificultar o acesso de negros e seus negócios à indústria.<sup>10</sup> Spike Lee fala de um “teto de vidro” que restringe a verba a ser gasta nos filmes dirigidos por negros, baseado no pressuposto de que é perigoso confiar grandes quantidades de dinheiro a um negro.<sup>11</sup> E os negros não são o único grupo em desvantagem. Se os produtores geralmente concordam que diretores italo-americanos devem dirigir filmes sobre as comunidades italo-americanas, por exemplo, eles geralmente pensam de modo diferente quando se trata de filmes sobre latinos.<sup>12</sup>

Além disso, na medida em que o sistema de Hollywood favorece grandes produções caríssimas, ele não é apenas classista, mas também eurocêntrico, quer a intenção seja explícita ou não: para participar desse jogo, é preciso ter grande poder econômico. Pede-se dos cineastas do Terceiro Mundo que eles persigam um nível de “civilidade” cinematográfica inalcançável. Ainda por cima, muitos países do Terceiro Mundo reforçam a hegemonia ao discriminar suas próprias produções culturais. No campo das notícias e da informação, são as instituições do Primeiro Mundo (CNN, AP, e o resto) que filtram as notícias sobre o mundo. As vantagens no campo da distribuição também são concentradas nos países do Primeiro Mundo. Em muitos países do Terceiro Mundo há uma extensa campanha publicitária nos jornais e na televisão sobre as grandes produções de Hollywood antes até que os filmes cheguem aos cinemas locais. A música popular americana também dá suporte para a disseminação desses filmes: produções como *Os embalos de sábado à noite* (*Saturday Night Fever*, 1977), *Purple Rain* (1984), *Na cama com Madonna* (*Truth or Dare*, 1991) e *O guarda-costas* (*The Bodyguard*, 1992) foram anunciadas mundialmente com antecedência, já que as rádios e as redes de televisão dominadas pelas grandes multinacionais tocaram suas canções. Até as cerimônias de entrega do Oscar constituem uma forma poderosa de propaganda: a platéia é global e o produto promovido é sempre americano, enquanto o “resto do mundo” é relegado à categoria restrita de “filme estrangeiro”.

10 Ver o *New York Times*, 24 set. 1991.

11 Ver entrevista com Spike Lee, “Our Film Is Only a Starting Point”, *Cineaste*, v. 19, n. 4, mar. 1993.

12 Ver Gary M. Stern, “Why the Dearth of Latino Directors?”, *Cineaste*, v. 19, n. 2-3, 1992.

Dessa forma, o Terceiro Mundo é duplamente enfraquecido pelo neocolonialismo cinematográfico. O poeta/cineasta brasileiro Arnaldo Jabor denunciou essa situação em um poema incendiário chamado “A agenda brasileira de Jack Valenti”:

Jack Valenti, com seu sorriso republicano,  
gravata de estrelas  
e o sólido rosto com  
traços de Dick Tracy  
George Wallace, Liberace e Billy Graham,  
e tantos outros robôs da gargalhada infinita,  
neste exato momento,  
com a sólida valise dos objetivos indestrutíveis  
com o topete que nossa Dívida Externa deu aos executivos internacionais,  
Jack Valenti descerá do seu avião de guerra  
no país das promissórias vencidas.

Jabor faz uma lista das deformações psíquicas causadas por Hollywood:

sob os sapatos não-brasileiros de Valenti,  
os tapetes rubros de nossa cordialidade deslizarão sob seus pés  
e ninguém verá no ar os crimes do cinema americano,  
ninguém verá os corpos de nossas pobres mentes mortas  
ninguém reconhecerá as lesões,  
não há legista que descubra as marcas de livores em nossa alma,  
ferida roxa, ferida rosa, ferida de arco-íris,  
poeira de estrelas em nossos olhos,  
homens tatuados que nós somos  
pelas mil aventuras de Hollywood,  
queimaduras de Eastmancolor  
amarelo-kodak de nossa fome.



Para Jabor, mesmo as convenções narrativas dominantes fazem parte de uma mentalidade imperial:

Então,

Mr. Valenti tirará da mala de desígnios indestrutíveis  
os valores mais sagrados do Império ocidental:  
a simetria, a continuidade,  
o princípio, o meio, o fim,  
o *happy end*,  
e sua visão mercantil de liberdade.

O poema de Jabor descreve uma situação na qual os filmes de Hollywood, com acesso fácil aos circuitos de distribuição do Terceiro Mundo, exibem valores de produção opulentos que são praticamente inacessíveis para o Terceiro Mundo e muitas vezes inapropriados para falar sobre suas preocupações. O orçamento fabuloso de uma grande produção de Hollywood pode ser o equivalente ao que se gasta em décadas na produção de filmes em países do Terceiro Mundo. Com suas técnicas de alto impacto, seu som Dolby, sua busca de uma emoção por minuto, esses filmes criam aquilo que poderíamos chamar de “efeito Spielberg” de sedução e intimidação dos cineastas e espectadores do Terceiro Mundo. Ao mesmo tempo, o neocolonialismo econômico e a dependência tecnológica elevam os custos no próprio Terceiro Mundo, onde película importada, câmeras e acessórios podem custar três vezes mais do que no Primeiro Mundo. Mesmo diretores conhecidos do Terceiro Mundo podem deparar com dificuldades para distribuir seu trabalho devido a dominação dos países adiantados sobre os canais de distribuição, e quando os distribuidores americanos compram seus filmes, em geral pagam preços irrisórios. Cineastas árabes importantes – o egípcio Youssef Chahine, por exemplo – raramente são distribuídos comercialmente nos EUA. Até os diretores mais radicais se tornam dependentes das companhias multinacionais para obter equipamento e filme. E mesmo as películas acabam por discriminar pessoas de cor escura: elas são sensíveis a certos tipos de tom de pele e exigem iluminação especial para outros. Em *Diary of a Young Soul*

*Rebel*, Isaac Julien atribui a dificuldade de iluminar peles claras e escuras no mesmo quadro ao fato de que a tecnologia da película favorece tons de pele mais claros.<sup>13</sup>

O eurocentrismo das platéias também pode influenciar as produções cinematográficas. Desse modo as platéias dominantes, cujos valores ideológicos devem ser respeitados para o sucesso de um filme, ou mesmo para sua realização, exercem um tipo de hegemonia indireta. O “universal” se torna um código para o que é palatável para o espectador ocidental, que é visto como a “criança mimada” do processo. Diversas produções contra o *apartheid* como *Um grito de liberdade* (*Cry Freedom*, 1987), *Um mundo à parte* (*A World Apart*, 1988) e *Assassinato sob custódia* revelam traços de “ajustes de representação”, quando os valores de uma luta por libertação radical são dissolvidos para agradar a platéia americana predominantemente liberal. Rob Nixon assinala que nesses filmes o desafio de conciliar diferenças culturais é “dificultado por problemas de profunda incompatibilidade ideológica”. Como resultado, a história de Steve Biko em *Um grito de liberdade* dá lugar a uma história sobre a “amizade que abalou o mundo”. O discurso radical do movimento de Consciência Negra é substituído por um “discurso liberal palatável sobre a decência moral e os direitos humanos”. Nixon compara a experiência de *Um grito de liberdade* com um filme mais radical chamado *Mantsula* (1989) que, só para ser feito, teve que se disfarçar como um “filme apolítico sobre um grupo de gângsteres”. Mas desta vez, as preocupações morais não deslocam questões institucionais estratégicas. A recusa de observar as “convenções do mercado e de transformar uma narrativa sul-africana radical em um chavão liberal” resultou na impossibilidade de atrair uma distribuidora importante.<sup>14</sup>

Os processos de produção de filmes individuais, seus modos e relações de produção levantam questões relativas ao processo cinematográfico e a parti-

13 Ver Isaac Julien e Colin MacCabe, *Diary of a Young Soul Rebel*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

14 Ver Rob Nixon, “Cry White Season: Apartheid, Liberalism and the American Screen”, *South Atlantic Quarterly*, n. 90, v. 3, verão de 1991.

cipação das “minorias” nesse processo. É digno de nota, por exemplo, que em sociedades multiétnicas mas dominadas por uma elite branca, como a África do Sul, o Brasil e os EUA, os negros geralmente participam do processo cinematográfico mais como atores do que como produtores, diretores ou escritores. Na África do Sul, os brancos financiam, dirigem e produzem filmes com elenco inteiramente negro. Nos EUA da década de 20, eram equipes de brancos que filmavam musicais negros como *Hearts in Dixie* (1929) e *Hallelujah* (1929). Os negros apareciam nesses filmes, assim como as mulheres ainda aparecem em Hollywood: como imagens, em espetáculos cujo conteúdo social é essencialmente controlado pelos outros: “A alma negra como artefato branco” (Fanon). E como filmes comerciais são feitos para dar lucro, devemos também perguntar para quem vão os lucros. J. Uys, o diretor de *Os deuses devem estar loucos*, pagou ao seu astro N!Xau apenas 2 mil rands (trezentos dólares) por *Deuses I* e 600 mil rands por *Deuses II*.<sup>15</sup> Do mesmo modo, não foram os negros que lucraram com a explosão do cinema negro americano nos anos 70: esses filmes foram financiados, produzidos e vendidos pelos mesmos brancos que receberam a maior parte dos lucros. Os milhares de brasileiros negros que, sem receber um centavo, simularam um carnaval fora de época para as câmeras francesas de Marcel Camus, jamais viram parte dos milhões de dólares que *Orfeu negro* (1959) rendeu em todo o mundo.<sup>16</sup>

Até certo ponto, um filme inevitavelmente espelha seus próprios processos de produção, assim como processos sociais mais amplos. Muitas vezes, cineastas de grupos minoritários dirigindo filmes sobre violência policial foram eles próprios vítimas da polícia. Durante a filmagem de *Bush Mama*, de

15 Ver Keyan Tomaselli, “Myths, Racism and Opportunism: Film and TV Representations of the San”, em Peter Ian Crawford e David Turton (orgs.), *Film as Ethnography*, Manchester, University of Manchester Press, 1992, p. 213.

16 Os músicos brancos que trabalharam em *Orfeu negro* também foram explorados. O produtor francês Sacha Gordine rejeitou as canções já escritas para a peça na qual o filme se inspirou a fim de obter o *copyright* das músicas do filme em francês, o que resultou em um contrato que lhe deu 50% dos lucros obtidos sobre canções muitíssimo populares, ao passo que os compositores – Tom Jobim e Vinicius de Moraes – receberam apenas 10%. Ver Ruy Castro, *Chega de saudade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

Haile Gerima, um filme que trata da repressão policial nos subúrbios, a equipe foi atacada pela polícia: negros com câmeras, assim como negros com armas, pensaram os policiais, não podem ter boas intenções.<sup>17</sup> Em outros casos, encontramos uma contradição entre as intenções políticas explícitas de um filme e sua política de produção. *Gandhi*, um filme supostamente anticolonialista, dedicado ao santo patrono da luta não-violenta, utilizou uma tabela diferencial de pagamentos que privilegiou técnicos e atores europeus. Em *Francis Ford Coppola: O apocalipse de um cineasta* (*Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, 1989), documentário sobre a produção de *Apocalypse Now* (1979), Francis Ford Coppola fala sobre o baixo custo da mão-de-obra nas Filipinas, reproduzindo assim os mesmos privilégios dos gerentes das corporações que realocam suas indústrias para o Terceiro Mundo a fim de tirar vantagem da mão-de-obra barata.

*Imagining Indians* (1992), de Victor Masayesva, explora a mercantilização imposta sobre a cultura dos índios quando ela é filtrada pela indústria eurocêntrica, mesmo quando os cineastas têm “simpatia pela causa dos índios”. Mais especificamente, o filme examina as negociações problemáticas entre a tribo dos hopis e os produtores de *The Dark Wind* (1991), realizado em terra hopi. *Imagining Indians* combina entrevistas com índios que trabalham como extras em Hollywood, passagens dos filmes discutidos, seqüências de rituais sagrados, e a história imaginária de uma índia que se encontra com um dentista branco bastante condescendente. Acima de tudo, o filme mostra os índios mais antigos da tribo levantando objeções ao projeto, mas cedendo no final, em um processo que relembra as negociações entre os povos nativos e o governo americano. Às vezes a resistência indígena é bem mais agressiva. Quando Werner Herzog tentava filmar *Fitzcarraldo* (1982) com índios aguarunas, o conselho aguaruna protestou, recusando-se a aparecer no filme da maneira que Herzog planejara, cercou a equipe de filmagem e os forçou a fugir pelo rio.<sup>18</sup>

17 Ver Clyde Taylor, “Decolonizing the Image”, em Peter Steven (org.), *Jump Cut: Hollywood, Politics and Counter Cinema*, Toronto, Between the Lines, 1985, p. 168.

18 Ver Jean Franco, “High-Tech Primitivism: the Representation of Tribal Societies in Feature >



A importância da participação dos povos colonizados ou ex-colonizados no processo de produção fica evidente quando comparamos *A batalha de Argel*, de Gillo Pontecorvo, com seu filme posterior *Queimada!* (1970). No primeiro, uma produção italo-argelina relativamente barata (de 800 mil dólares), atores argelinos não-profissionais representaram a si mesmos em uma reconstrução da guerra de independência da Argélia. Os habitantes locais foram envolvidos em todos os aspectos da produção, e alguns dos atores fizeram seus próprios papéis nos lugares onde os principais eventos da trama haviam de fato acontecido. Também colaboraram de perto com o roteirista Fernando Solanas, que reescreveu o roteiro diversas vezes em resposta às suas críticas e observações. Como resultado, os argelinos são representados como um povo socialmente complexo, como agentes de um esforço nacional. Já a superprodução *Queimada!* não envolveu tal colaboração. Uma co-produção italo-francesa, o filme mostra Marlon Brando, no papel de um agente colonial britânico, em contraposição a Evaristo Marques, ator não-profissional de origem camponesa. Ao estabelecer o confronto de um dos atores mais carismáticos do Primeiro Mundo com um ator inexperiente do Terceiro, escolhido apenas por sua fisionomia, Pontecorvo subverte o *star system* de uma perspectiva, mas de outra desastrosamente direciona a fascinação dos espectadores em favor do colonizador, em um filme cuja função didática era, ironicamente, apoiar a luta anticolonialista. A falta de participação local na produção leva a um retrato unidimensional dos colonizados, que são vistos como sombras vazias, sem definição cultural.

#### A política racial da escolha do elenco

Como uma forma imediata de representação, a escolha do elenco no cinema e no teatro constitui um tipo de delegação de voz com tons políticos. Também nesse campo os europeus e os euro-americanos têm desempenhado o papel dominante, relegando os não-europeus a papéis secundários e extras.

> Films”, em John King, Ana Lopez e Manuel Alvarado (orgs.), *Mediating Two Worlds*, Londres, BFI, 1993.

Em Hollywood, os euro-americanos têm mantido a prerrogativa histórica de atuar pintados de negro, vermelho, marrom ou amarelo, enquanto o oposto é muito raro. Desde o *vaudeville* do século XIX até os papéis de Al Jolson em *Hi Lo Broadway* (1933), Fred Astaire em *Ritmo louco* (*Swing Time*, 1936), Mickey Rooney e Judy Garland em *Sangue de artista* (*Babes in Arms*, 1939) e Bing Crosby em *Dixie* (1943), a tradição do ator pintado de negro constitui uma das formas mais populares da cultura norte-americana. Até cantores negros como Bert Williams, segundo o filme *Ethnic Notions* (1987), eram obrigados a carregar a marca da caricatura em seus próprios corpos, com a rolha queimada tornando literal o tropo da negritude.

Considerações de ordem política eram bastante explícitas na escolha do elenco durante o período do cinema mudo. Em *O nascimento de uma nação*, os personagens negros e subservientes eram feitos pelos próprios negros, enquanto os papéis de negros agressivos e ameaçadores eram feitos por brancos pintados. Depois de protestos do NAACP, Hollywood começou cautelosamente a escolher atores negros para papéis pequenos. Entretanto, mesmo no período do filme falado, atrizes brancas eram contratadas para o papel das “mulatas trágicas” em filmes como *O que a carne herda*, *Imitação da vida* (1959) e até no underground *Shadows* (1959), de John Cassavetes. Enquanto isso, mulatas de verdade eram escolhidas para papéis de mulheres negras – por exemplo, Lena Horne em *Cabin in the Sky* (1943) – embora pudessem facilmente “passar” por brancas. Em outras palavras, não era a cor literal do ator que importava na escolha dos papéis. Dada a definição “sangüínea” do contraste entre “negro” e “branco” no discurso racista euro-americano, uma única gota de sangue negro era suficiente para desqualificar uma atriz como Horne para o papel de uma mulher branca.

Os afro-americanos não foram as únicas “pessoas de cor” representadas por euro-americanos: a mesma lei de privilégio unilateral prevaleceu em relação a outros grupos. Rock Hudson, Joey Bishop, Boris Karloff, Tom Mix, Elvis Presley, Anne Bancroft, Cyd Charisse, Loretta Young, Mary Pickford, Dame Judith Anderson e Douglas Fairbanks Jr. estão entre os diversos atores euro-americanos que representaram o papel de índios, enquanto Paul Muni, Charlton Heston, Marlon Brando e Natalie Wood estão entre aqueles que fi-

zeram papéis de latinos. *Windwalker* (1973) é um exemplo tardio no qual os papéis indígenas mais importantes não foram feitos por índios. É prática comum do cinema dominante transformar as pessoas “escuras” ou do Terceiro Mundo em um “outro” substituível, em unidades intercambiáveis que podem “ser trocadas” umas pelas outras. Foi assim que a mexicana Dolores del Río fez o papel de uma índia dos mares do Sul em *Ave do paraíso*, enquanto o indiano Sabu trabalhou em uma variedade de papéis de personagens orientais. Lupe Velez, mexicana, fez o papel de chinesas, esquimós, japonesas, malaias e índias, enquanto Omar Sharif, egípcio, fez o papel de Che Guevara. Essa assimetria tem gerado um intenso ressentimento em comunidades minoritárias, para quem a escolha de um não-membro do grupo “minoritário” representa um insulto triplo, que implica (a) a incapacidade de auto-representação; (b) a incapacidade de outros membros da sua comunidade de representá-lo; (c) a total falta de sensibilidade por parte dos produtores dos filmes, que detêm o poder e contra os quais nada se pode fazer.

Essas práticas têm implicações mesmo no nível mais básico da questão da representação própria, a saber, a necessidade de trabalho. A idéia racista de que um filme, para ser economicamente viável, deve usar um astro “universal” revela a concatenação entre economia e racismo. A histórica limitação de atores negros a papéis marcados racialmente, enquanto os brancos são vistos ideologicamente como “além da etnia”, tem conseqüências desastrosas para os artistas de comunidades “minoritárias”. Em Hollywood essa situação está mudando apenas agora, com atores como Larry Fishburne, Wesley Snipes e Denzel Washington ganhando papéis que originalmente seriam reservados para atores brancos. Ao mesmo tempo, quando a escolha de atores é baseada em “ações afirmativas”, ela pode servir a propósitos racistas, como no caso em que o papel do juiz branco do romance *A fogueira das vaidades* (*Bonfire of Vanities*, 1990) foi dado a Morgan Freeman no filme de Brian de Palma apenas para evitar acusações de racismo.

O direito à representação própria tampouco garante uma representação não-eurocêntrica. O sistema pode simplesmente “usar” o ator para ativar o sistema de códigos dominantes, muitas vezes a despeito de suas objeções. Josephine Baker era uma estrela, mas não conseguiu intervir para mudar o final

de *Princesse Tam Tam* (1935), apesar da insistência para que sua personagem norte-africana (berbere) se casasse com o aristocrata francês, ou mesmo com o francês proletário feito por Jean Gabin em *Zou Zou* (1934). Ao invés disso, Zou Zou acaba sozinha, no papel de um pássaro enfiado que relembra nostalgicamente do Caribe. A despeito de seus protestos, os papéis de Baker eram limitados pelos códigos que proibiam o casamento de suas personagens com homens brancos. Os estilos de atuação excessivos de atrizes como Baker e Carmen Miranda permitiram que elas fizessem uma paródia dos papéis estereotipados, mas não lhes garantiram poder significativo. Ultimamente Hollywood tem acenado em direção a uma escolha mais “correta” dos elencos: afro-americanos, índios e latinos conquistaram o direito de “representar” suas próprias comunidades. Mas essas escolhas “realistas” não são suficientes se a estrutura narrativa e as estratégias cinematográficas permanecem eurocêntricas. Um rosto epidermicamente correto não garante a representação de uma comunidade.

Diversos diretores de cinema e teatro procuraram abordagens alternativas para a questão da escolha do elenco. Orson Welles montou versões das peças de Shakespeare com atores negros, das quais notabilizou-se seu *Voodoo Macbeth*, no Harlem, em 1936. Do mesmo modo, Peter Brook utilizou uma variedade de atores de diversas etnias para sua adaptação cinematográfica do épico hindu *O Mahabharata* (1990). Glauber Rocha deliberadamente confundiu representações lingüísticas e dramáticas em *Der Leone Have Sept Cabeças* (1970), cujo título já subverte o posicionamento lingüístico do espectador ao misturar cinco das línguas dos colonizadores da África. A fábula brechtiana de Glauber dá vida a figuras emblemáticas que representam as nações colonizadoras, sugerindo homologias imperiais entre elas ao fazer com que um ator com sotaque italiano faça o papel de um americano, um francês faça o papel de um alemão e assim por diante.

Tais estratégias antiliterais propõem uma questão irreverente: o que há de errado com um elenco não-literal? Afinal, a atuação não envolve sempre um jogo lúdico com a identidade? Deveríamos aplaudir quando atores negros fazem o Hamlet, mas não quando Laurence Olivier faz Otelo? Atores europeus e euro-americanos já não substituíram etnicamente uns aos outros (por

exemplo, Greta Garbo e Cyd Charisse como russas em *Ninotchka*, de 1939, e *Meias de seda* [*Silk Stockings*], de 1957)? Gostaríamos de argumentar que a escolha de elenco deve ser vista em termos contingentes, em relação ao papel, à intenção política e estética e ao momento histórico. A prática comum em Hollywood – representar todo um país estrangeiro por meio de atores que não são daquele país e nem sequer falam sua língua – não pode ser comparada com casos nos quais elencos não-literais formam parte de uma estética alternativa. A escolha de negros para o papel de Hamlet, por exemplo, milita contra a discriminação tradicional que nega aos negros qualquer papel – literal e metaforicamente – nas artes performáticas e na política, enquanto a escolha de Laurence Olivier como Otelo prolonga uma história antiga de esquecimento deliberado do talento dos artistas negros.

#### A lingüística da dominação

As mesmas questões de representação própria surgem em relação à língua. Como símbolos importantes da identidade coletiva, os idiomas constituem campos de lealdades profundas, no fio da navalha entre as diferenças nacionais e culturais. Embora, como entidades abstratas, não existam em hierarquias de valor, seus usos concretos implicam hierarquias de poder. Inscritas no jogo de poder, as línguas estão no centro das hierarquias culturais do eurocentrismo. O inglês, em especial, serve muitas vezes de veículo lingüístico para a projeção do poder, tecnologia e finanças anglo-americanas. Os filmes de Hollywood, de sua parte, utilizam um híbrido lingüístico criado pelo império. Hollywood se propõe a contar não apenas suas histórias, mas também a das outras nações, e não apenas para americanos, mas para as outras nações também, e sempre em inglês. Nos épicos de Cecil B. DeMille, tanto os antigos egípcios quanto os israelenses, para não falar de Deus, falam inglês. Ao “ventriloquizar” o mundo, Hollywood indiretamente diminui as possibilidades de auto-representação lingüística para outras nações. Hollywood promoveu e lucrou com a disseminação mundial do inglês, e ao mesmo tempo contribuiu indiretamente para a erosão sutil da autonomia lingüística de outras culturas.

Como, para os colonizadores, tornar-se humano significava falar o idioma

deles, os povos colonizados foram encorajados a abandonar suas línguas. Ngugi wa Thiong'o fala de crianças no Quênia sendo punidas por falarem suas próprias línguas.<sup>19</sup> Para os colonizados, como assinala David Spurr, a fala é negada em um sentido duplo, primeiro no sentido idiomático de que não lhes é permitido falar, mas também no sentido mais radical de não lhes reconhecerem a capacidade de falar.<sup>20</sup> É esse processo histórico de calar as falas que tem provocado protesto contra inúmeros filmes, nos quais a discriminação lingüística e o “tato” colonialista andam ao lado de caracterizações condescendentes e retratos sociais distorcidos. Os índios dos faroestes clássicos de Hollywood falam um inglês capenga, uma marca de sua inabilidade de dominar a língua “civilizada”. Em diversos filmes sobre o Terceiro Mundo produzidos pelo Primeiro a “palavra do outro” é apagada, distorcida ou caricaturada. Nos filmes ambientados no norte da África, por exemplo, o árabe é reduzido a um murmúrio indecifrável, enquanto a verdadeira língua usada para a comunicação é o francês de Jean Gabin em *O demônio da Argélia* (*Pépé le Moko*, 1936) ou o inglês de Bogart e Bergman em *Casablanca*. Em *Lawrence da Arábia*, de David Lean, que se posiciona pretensiosamente – mesmo ostensivamente – em favor dos árabes, quase não ouvimos a língua local, mas inglês falado com muitos sotaques diferentes que nada têm a ver com o árabe (à exceção das falas de Omar Sharif). Mais recentemente, *O céu que nos protege* (*The Sheltering Sky*, 1991), filme de Bertolucci ambientado no norte da África, privilegia o inglês de seus protagonistas e não se dá ao trabalho de traduzir o diálogo em árabe. Diante dessa tradição, o avanço relativo de *Dança com lobos* e *Hábito negro* traz esperança de uma mudança na representação lingüística.

Muitos cineastas do Terceiro Mundo reagiram contra a utilização hegemônica das línguas européias no cinema dominante. Embora o inglês, por exemplo, tenha se tornado a *lingua franca* para pós-coloniais como Ben Okri, Derek Walcott, Bharati Mukherjee, Salman Rushdie e Vikram Seth, e, nesse

19 Ver Ngugi wa Thiong'o, *Moving the Center: The Struggle for Cultural Freedoms*, Londres, James Currey, 1993, p. 33.

20 Ver David Spurr, *The Rhetoric of Empire*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 1993, p. 104.



sentido, não seja mais a possessão de seus “donos” originais, em vários outros círculos há uma exigência antineocolonial de retorno às origens lingüísticas. O desafio lançado por Ngugi wa Thiong’o aos escritores africanos – que eles escrevam em línguas africanas e não europeias – foi até certo ponto aceito por cineastas africanos, para quem o uso das línguas locais (acompanhadas de legendas) se tornou procedimento comum. Ousmane Sembene, por exemplo, fez filmes em diversas línguas africanas, principalmente em diola e em wolof. Ele também enfatizou a questão das relações entre língua e poder na situação colonial. Em *Xala* (1974), por exemplo, relaciona questões de representação lingüística e social. O protagonista, El Hadji, um homem de negócios senegalês que é polígamo, incorpora as atitudes neocolonialistas da elite africana tão veementemente denunciadas por Fanon. Sembene estrutura o filme ao redor da oposição entre o wolof e o francês. Embora os membros da elite se vistam com trajes africanos e façam discursos nacionalistas em wolof, falam em francês entre si e vestem roupas europeias debaixo dos trajes locais. Várias das caracterizações giram em torno da questão da língua, de modo que conflitos envolvendo mudanças lingüísticas revelam uma forte carga de tensão cultural e social.

Como campo de batalha social, a língua constitui o local onde as lutas políticas são vividas tanto do ponto de vista coletivo quanto íntimo. As pessoas não adotam a língua apenas como um código mestre, mas participam dela como sujeitos constituídos socialmente, cujas trocas lingüísticas são baseadas em relações de poder. No caso do colonialismo, a reciprocidade lingüística está simplesmente fora de questão. Em outro filme de Sembene, *La Noire de...* (1966), a protagonista Diouana está situada na convergência de estruturas múltiplas de desigualdade – como negra, empregada, mulher – e sua opressão nos é transmitida especificamente através da língua. Ela ouve sua patroa francesa dizer que “ela entende francês [...] por instinto [...] como um animal”. Aqui o colonialista transforma uma característica que define o ser humano – a capacidade de usar a língua – em um índice de animalidade, embora Diouana saiba falar francês ao passo que seus patrões, depois de anos no Senegal, sabem muito pouco da língua e cultura locais. É esse regime de não-reciprocidade lingüística que distingue o bilingüismo colonial do dualismo

lingüístico comum. Para o colonizador, a rejeição à língua do colonizado está relacionada à negação da autodeterminação política, enquanto para o colonizado o comando da língua do colonizador evidencia tanto sua capacidade de sobrevivência quanto um apagamento diário de sua voz. O bilingüismo colonial implica habitar áreas de conflito psíquico e cultural.

A situação neocolonial – em que a linguagem de Hollywood se torna o modelo do cinema “real” – tem seu corolário lingüístico na visão das línguas europeias como sendo mais “cinematográficas” que as outras. Na década de 20, alguns críticos brasileiros argumentaram sem ironia que a expressão “I love you” era intrinsecamente mais bonita que “eu te amo”. A ênfase especial na linguagem amorosa reflete não apenas o fascínio do modelo romântico de Hollywood, mas também um sentimento intuitivo de erotismo do neocolonialismo lingüístico, o sentimento de que a língua do imperialismo exerce um poder e uma atração fálicas. *Bye Bye Brasil* (1980), de Carlos Diegues, olha para o inglês “através” do português brasileiro. O nome da trupe viajante do filme – Caravana Rolidei – transcreve foneticamente a pronúncia brasileira de “holiday” em um espírito de distorção criativa. Essa recusa de “fazer certo” revela uma ambivalência colonial típica que mescla afeição sincera e paródia ressentida. A canção-tema de Chico Buarque utiliza expressões como “bye, bye”, “night and day” e “ok” como índices da americanização (e nesse caso multinacionalização) de um mundo onde os chefes tribais na Amazônia vestem jeans e ouvem os Bee Gees, incorporando uma América palimpséstica. Em resumo, a questão da auto-representação lingüística não se resume a um retorno às línguas autênticas: trata-se de uma orquestração de línguas para propósitos de emancipação.<sup>21</sup>

### Hollywood e raça

Estudos importantes já foram feitos sobre a representação étnica/racial de comunidades oprimidas no cinema de Hollywood. Críticos como Vine Deloria,

21 Para ler mais sobre as relações entre língua e poder, ver Ella Shohat e Robert Stam, “Cinema after Babel: Language, Difference, Power”, *Screen*, v. 26, n. 3-4, mai./ago. 1985.

Ralph e Natasha Friar, Ward Churchill, Annette Jaimes e muitos outros discutiram a divisão binária que transformou os índios em feras sanguinárias ou nobres selvagens. Diversos críticos denunciaram a convenção do “rosto pintado” e apontaram os inúmeros erros de representação em produções de Hollywood, entretanto, há filmes que demonstram alguma sensibilidade em relação a questões de representação e devem ser considerados; um filme popular como *Dança com lobos* demonstra a necessidade de uma análise mais versátil e dotada de nuances. O filme desafiou uma certa tradição ao escolher índios para fazerem os papéis dos indígenas, mas é menos audacioso politicamente ao ambientar sua história no passado distante, separado das lutas contemporâneas dos nativos. Entretanto, uma análise completa deve revelar suas contradições, mostrando que o filme representa (1) um passo relativamente progressista em relação aos padrões de Hollywood, na sua adoção de uma perspectiva a favor dos indígenas e (2) em seu respeito pela integridade lingüística dos nativos; porém (3) esse passo progressista é em parte limitado pelo retrato tradicional da divisão entre índios bons e maus; e (4) ainda mais problematizado pela ênfase elegiaca no passado remoto e (5) no protagonista euro-americano e seu (6) idílio com sua amante; mas que (7) esse enfoque euro-americano, que conta com as tendências de identificação das platéias da cultura de massa, garante o impacto amplo do filme; e que (8) esse impacto indiretamente ajudou a abrir portas para cineastas nativos, sem (9) introduzir mudanças institucionais importantes na indústria, mas também (10) alterando os modos através dos quais esse tipo de filme será feito no futuro, embora o filme (11) em última instância ainda faça parte de um projeto capitalista/modernista que encorajou a destruição dos povos nativos.<sup>22</sup> Uma análise textual sutil e contextualizada deve, portanto, levar em consideração todos esses aspectos aparentemente contraditórios sem cair no esquema binário e maniqueísta do bom/mal filme, o equivalente “politicamente correto” da crítica do “objeto ruim”.<sup>23</sup>

22 Para uma discussão mais abrangente sobre *Dança com lobos* a partir da perspectiva dos índios, ver o ensaio de Edward Castillo na *Film Quarterly*, v. 44, n. 4, verão de 1991.

23 Ver Christian Metz, “The Imaginary Signifier”, em *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1982.

Diversos intelectuais, em especial Donald Bogle, Daniel Leab, James Snead, Jim Pines, Jackie Jones, Pearl Bowser, Clyde Taylor e Thomas Cripps, exploraram o modo através dos quais estereótipos preexistentes foram reutilizados pelo cinema. David Bogle fez um levantamento das representações de negros no cinema de Hollywood, dando atenção ao conflito desigual entre os atores negros e os papéis estereotipados que lhes são oferecidos. Ele identifica cinco estereótipos principais:

1. o empregado servil (que remonta ao Pai Tomás, o protagonista de *A cabana do Pai Tomás*);
2. o negro ingênuo, um tipo que se subdivide em dois – a figura do palhaço inofensivo, de olhos esbugalhados, e o filósofo simplório, mas simpático;
3. o “mulato trágico”, em geral uma mulher, vítima de herança racial dupla, que tenta “passar por branca” em filmes como *O que a carne herda* ou *Imitação da vida*; ou o mulato demonizado, ambicioso e pouco confiável, como o Silas Lynch de *O nascimento de uma nação*;
4. a “Mammy”, a figura feminina da empregada gorda, falante, mas de bom coração que serve para reunir os outros membros da casa, como Hattie McDaniel de ... *E o vento levou*.
5. o negro brutal e hipersexualizado, uma figura ameaçadora que era comum no teatro e cuja personificação mais famosa é Gus, de *O nascimento de uma nação*, e que George Bush ressuscitou para propósitos eleitorais na figura de Willie Horton.

O livro de Bogle vai além dos estereótipos para focar os modos através dos quais os atores afro-americanos introduziram “significados” e subverteram os papéis que lhes eram reservados. Para Bogle, essa é a história de uma luta contra a confinamento em tipos e categorias, semelhante à batalha cotidiana dos negros contra as convenções redutoras de um sistema de quase *apartheid*. É interessante comparar a teoria implícita de Bogle com a antropologia da representação e da resistência cotidiana de James C. Scott. Este último argumenta que se enxergarmos a representação como algo inteiramente determinado pelas estruturas de poder, “deixamos de lado a agência do ator, sua ca-

pacidade de apropriar o papel para seus próprios fins”.<sup>24</sup> Assim, o trabalho de atores pertencentes a grupos subalternos codifica, de modos muitas vezes ambíguos, o que Scott chama de “agenda escondida” de um grupo subordinado. Um tipo de “eufemização” ocorre quando essas agendas são expressas em situações de poder por atores que preferem evitar as sanções que uma ação direta poderia causar. No melhor dos casos, atores negros causam um curto-circuito nos estereótipos ao individualizar os tipos ou se afastar sutilmente deles. O “jeito mandão” da criada McDaniel em ... *E o vento levou*, seu modo de olhar Scarlett no olho, se vistos dessa perspectiva, traduzem uma hostilidade agressiva contra o sistema racista. Bogle enfatiza a imaginação inabalável de atores negros obrigados a lutar contra certos roteiros e obrigações contratuais, sua capacidade de transformar papéis humilhantes em exercícios de resistência. Desse modo, “cada ator negro importante encontrou um modo de revelar uma qualidade única, seja um traço da voz ou da personalidade, imediatamente reconhecível pelas platéias. Quem poderia esquecer a urbanidade de Bojangles? Ou a voz de misturador de cimento de Rochester? Ou a alegria de Louise Beavers? Ou a ousadia de Hattie McDaniel?”<sup>25</sup> A própria atuação pode sugerir possibilidades de liberação.

Historicamente, Hollywood sempre procurou “ensinar” aos atores negros como eles deveriam se adaptar aos seus próprios estereótipos. A voz de Beavers não possuía qualquer traço de dialeto ou patoá sulino: ela teve que aprender o sotaque arrastado do sul que era considerado obrigatório para atores negros. Robert Townsend satiriza essas convenções raciais em *Hollywood Shuffle* (1987). No filme, os diretores brancos dão lições sobre a música, os gestos e maneirismos de rua para os protagonistas negros que, acostumados a Shakespeare, acham isso tudo horrendo. O sonho do personagem principal, apresentado em uma seqüência de fantasia, é atuar em papéis de prestígio relacionados a heróis como Super-Homem e Rambo, ou então em papéis

24 James C. Scott, *Domination and the Arts of resistance: Hidden Transcripts*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1990, p. 34.

25 Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks*, Nova York, Continuum, 1989, p. 36.

trágicos como rei Lear. O desejo de desempenhar papéis dramáticos de prestígio social reflete o desejo de ser levado a sério, de não ser sempre motivo de piada, de ganhar acesso ao prestígio genérico historicamente associado com a tragédia e o épico, mesmo se o filme de Townsend fale desse desejo em forma de paródia.

Além dos trabalhos sobre os índios e os afro-americanos, muitos estudos importantes foram realizados sobre os estereótipos de outros grupos étnicos. Em *The Latin Image in American Film*, Allen Woll aponta para a violência que é comum a todos os estereótipos dos homens latinos – o bandido, o revolucionário, o toureiro. As mulheres, por outro lado, remetem ao calor e à salsa passional presentes nos títulos dos filmes de Lupe Velez: *Hot Pepper* (1933), *Strictly Dynamite* (1934), e *Mexican Spitfire* (1940). Arthur G. Pettit, em *Images of the Mexican American in Fiction and Film*, encontra a origem do intertexto desse tipo de imagem na “ficção da conquista” de escritores como Ned Buntline e Zane Grey. Ele argumenta que nesse tipo de ficção o mexicano já é definido negativamente, em termos de “qualidades diametralmente opostas às do protótipo anglo-saxão”. Esses autores transferiram ao mestiço mexicano os preconceitos anteriormente dirigidos ao índio e ao negro. Aviltam a miscigenação e repetidamente retomam o tema do declínio inevitável dos mexicanos causado pela mistura de raças: “os espanhóis e seus descendentes ‘poluídos’ cometeram autogenocídio racial e nacional ao se misturarem voluntariamente com raças inferiores de pele escura”.<sup>26</sup> Hollywood herdou esses estereótipos – o bandido, o chicano, a prostituta mestiça – de modo a transformar a moralidade em uma questão de cor: quanto mais escura a pele, pior o caráter.<sup>27</sup>

26 Ver Arthur G. Pettit, *Images of the Mexican American in Fiction and Film*, College Station, Texas, A & M University Press, 1980, p. 24.

27 Para uma análise de *Bordertown* (1935), primeiro filme sonoro de Hollywood a tratar da assimilação méxico-americana e que criou um padrão para o filme social chicano, ver Charles Ramirez Berg, “*Bordertown*, the Assimilation Narrative and the Chicano Social Problem Film”, em Chon Noriega (org.), *Chicanos and Film*, Nova York, Garland, 1991.



## Os limites do estereótipo

A abordagem baseada nos estudos de estereótipos e a análise de constelações repetidas e perniciosas de traços de personalidade têm feito uma contribuição indispensável ao:

1. revelar padrões opressivos de preconceito no que à primeira vista poderia parecer um fenômeno aleatório e esporádico;
2. enfatizar a devastação psíquica infligida através dos retratos sistematicamente negativos sobre suas vítimas, seja através da internalização do estereótipo, seja através dos efeitos negativos de sua disseminação; e
3. assinalar a funcionalidade social dos estereótipos, demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social, exemplos do que Alice Walker chamou de “prisões de imagens”.<sup>28</sup>

A exigência de “imagens positivas” corresponde, portanto, a uma lógica profunda que apenas os mais narcisistas podem se recusar a compreender. Diante de um cinema dominante que vive de heróis e heroínas, as comunidades “minoritárias” têm todo o direito de exigir representações justas.

Ao mesmo tempo, a abordagem baseada nos estudos de estereótipos tem que enfrentar uma série de armadilhas teóricas e políticas. A preocupação exclusiva com imagens, positivas ou negativas, pode levar a um certo tipo de *essencialismo*, em que críticos menos sutis reduzem uma variedade complexa de retratos a uma série limitada de fórmulas reificadas. Esse tipo de crítica força diversos personagens a se encaixarem em categorias preestabelecidas, levando a um tipo de simplificação reducionista que reproduz justamente o essencialismo racial que deveria ser combatido.

Essa abordagem acaba gerando uma certa a-historicidade: a análise tende a ser estática, não permite mudanças, metamorfoses, mudanças de sinal, alteração das funções e ignora a instabilidade histórica dos estereótipos. A análise

28 Citado em *Prisoners of Image: Ethnic and Gender Stereotypes*, Nova York, Alternative Museum, 1989.

dos estereótipos nem sempre registra os modos através dos quais a imagem pode ser formada por mudanças estruturais na economia. Como se pode reconciliar a imagem do “mexicano preguiçoso” com a do “imigrante ilegal” que vemos tanto nos meios de comunicação, ansioso para trabalhar longas horas por metade do salário? Por outro lado, as imagens podem mudar, enquanto sua função permanece a mesma ou vice-versa. Em *Ethnic Notions*, Riggs explica que o papel do “empregado servil” (o Pai Tomás) não era o de representar os negros, mas reconfortar os brancos com uma imagem da docilidade do negro, assim como o papel do negro perigoso e sexualizado, desde a Reconstrução, foi o de assustar os brancos e subordiná-los à manipulação da elite, dispositivo inventado pelos sulinos que seria mais tarde adotado pelo Partido Republicano. Herman Gray argumenta que as imagens positivas de negros que encontramos em seriados de televisão com elencos inteiramente negros como *Triângulo da sedução* (*Different Strokes*) e *The Jeffersons* idealizam a “mobilidade individual assim como a afluência e a harmonia racial”, e desviam desse modo “a atenção da persistência do racismo, da desigualdade e da diferença de poder”.<sup>29</sup> Como Jhally e Lewis assinalam, o sucesso das famílias que vemos nos seriados “implica o fracasso da maioria da população negra”.<sup>30</sup> Além disso, os estereótipos contemporâneos são inseparáveis da longa história do discurso colonialista. O “negro engraçado” é, em certo nível, apenas um dos exemplos da caracterização circunstanciada do tropo da infantilização. Do mesmo modo, o “mulato trágico” é uma figura baseada no tropo da pureza, no ódio da mistura característico de um certo tipo de discurso racista. Na verdade, muitas das afirmações escandalosamente racistas que são discutidas nos meios de comunicação não são nada menos que retornos a certos discursos colonialistas. Vista de uma perspectiva histórica, a declaração tão criticada do comentarista de tv Andy Rooney de que os negros tinham “diluído seus genes” não é uma “opinião excêntrica”, mas um retorno às teorias de “degeneração racial”.

29 Herman Gray, “Television and the New Black Man: Black Male Images in Prime-Time Situation Comedy”, *Media, Culture and Society*, n. 8, 1986, p. 239.

30 Ver Sut Jhally e Justin Lewis, *Enlightened Racism: The Cosby Show, Audiences and the Myth of the American Dream*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1992, p. 137.

Um episódio do programa norte-americano *Tom Brokaw Report* (abril de 1993) sobre o tema da imigração ilustra bem a necessidade de historicizar a discussão sobre os estereótipos e o racismo na mídia. No programa, acompanhamos os esforços da polícia da fronteira na perseguição de “estrangeiros ilegais” vindos do México [em inglês, *illegal aliens*]. Na tela esverdeada das câmeras de segurança vemos “seres estranhos” se arrastando sob cercas, através de buracos e estradas. As imagens sugerem um tipo de verme invencível que se prolifera como um rato e que só com dificuldade é exterminado. Um “deles” aparece brevemente, não para explicar sua perspectiva, mas para avisar que nada pode detê-los e que a prisão e a expulsão não constituem verdadeiros obstáculos. Não há contextualização, nada sobre a brutalidade da polícia, e tampouco qualquer explicação sobre o fato de que toda essa área tinha sido parte do México, que mexicanos “ilegais” já estavam lá muito antes que os americanos “legais” e que muitos *chicanos* e mexicanos se consideram parte de uma nação entre-fronteiras. Em seguida vamos a Nova York, onde um médico negro da República Dominicana fala sobre o alto índice de criminalidade na área onde trabalha e pede uma imigração mais “seletiva”. Depois de ouvir sobre os grupos étnicos “ruins” (negros e latinos, presume-se), encontramos os “grupos bons”: judeus russos que dão duro, não reclamam e demonstram gratidão pelos presentes oferecidos pela América. Então conhecemos outro membro de uma “comunidade minoritária modelo”, um empresário da Coreia que dá lições de “disciplina” a jovens negros, que por sua vez elogiam o coreano pela melhora que ele ajudou a efetuar na vizinhança. O programa nos diz que os coreanos trabalham longas horas, respeitam os mais velhos e são bem-sucedidos, mas tal sucesso causa ressentimento. (Dada a proximidade das rebeliões de Los Angeles, passamos a suspeitar que os “invejosos” sejam os negros e os latinos.) Três “especialistas” brancos se dirigem aos espectadores: o primeiro, um liberal, pede tolerância, enquanto os outros dois exigem restrições mais duras. As poucas vozes negras que ouvimos no programa falam em nome de outras comunidades (os coreanos), ou então aparecem para pedir uma política de imigração mais rígida. Nenhuma única palavra sobre o racismo, sobre histórias e relações divergentes sobre o colonialismo, a escravidão e o capitalismo.

Um momento de reflexão nos revela por que esse cenário nos parece tão familiar. Estamos ouvindo ecos das teorias de hierarquia racial do século XIX desenvolvidas por pensadores como Hegel, Gobineau e Renan, agora revestidas pela “ideologia da pobreza”. Para Gobineau, os negros estão no degrau mais baixo, incapazes de desenvolvimento, enquanto a raça “amarela” é superior à negra, mas ainda assim passível e suscetível de controle pelo despotismo. A raça branca, caracterizada pela inteligência, ordem e gosto pela liberdade, ocupa a posição no topo. Também para Renan os negros (assim como os povos indígenas) estão no nível mais baixo, os asiáticos são uma raça “intermediária” e os brancos europeus estão posicionados no nível mais alto. No programa de televisão os mecanismos básicos de hierarquia permanecem praticamente intactos. A superioridade branca não é afirmada, mas simplesmente presumida – os brancos são os objetivos, os especialistas, os que não causam problemas, aqueles que julgam, que estão “em casa” no mundo, aqueles cuja prerrogativa é criar leis que organizem a desordem.

A ênfase nos personagens “bons” e “maus” na análise da imagem desafia o discurso racista justamente no campo favorito daquele discurso. Ela cai facilmente no moralismo, e daí em debates infrutíferos sobre as virtudes relativas de personagens fictícios (vistos não como construção, mas como se fossem pessoas de verdade) e a correção de suas ações fictícias. Esse tipo de moralismo antropocêntrico, fortemente enraizado em esquemas maniqueístas de bem e mal, reduz o tratamento de questões políticas complexas a questões de ética individual, de uma maneira que relembra as peças de moralidade encenadas pela direita, nas quais heróis americanos virtuosos se batem contra vilões do Terceiro Mundo. As bases para os retratos dos inimigos feitos durante o regime de Reagan e Bush eram “alegorias maniqueístas” (nas palavras de Abdul Jan Mohamed) do colonialismo: os sandinistas foram retratados como bandidos contemporâneos, o mestiço Noriega foi visto como a encarnação das fobias relativas a homens latinos (traficantes de droga violentos envolvidos na prática do vodu), e Saddam Hussein remetia à memória intertextual dos fanáticos muçulmanos e dos árabes assassinos.

A discussão da mídia sobre o racismo muitas vezes reflete esse mesmo preconceito. Os debates frequentemente giram em torno de acusações sensa-



cionalistas de racismo pessoal; a acusação e a defesa se expressam em termos individuais. Acusado de racismo pela exploração da imagem de Willie Horton, Bush alardeou sua animosidade pessoal contra o preconceito e expressou sua afeição pelos netos de cor, exemplificando uma queda ideológica de personalizar e moralizar questões essencialmente políticas. A discussão gira em torno do suposto racismo de um único indivíduo e o problema ganha contornos pessoais e éticos. Como resultado, perde-se a oportunidade de uma pedagogia anti-racista: o racismo é reduzido a um problema de atitude individual, e não a um discurso que se auto-reproduz e gera novas atitudes racistas. A premissa oculta da análise do estereótipo é o individualismo, na medida em que o personagem individual – e não as categorias sociais mais amplas (raça, classe, gênero, nação, orientação sexual) – permanece o ponto de referência. A moralidade individual recebe mais atenção do que as configurações de poder. Essa abordagem apolítica permite que os “analistas de conteúdo” lamentem sem ironia os estereótipos que a televisão constrói dos homens de negócios americanos, esquecendo que a televisão como instituição é tomada pelo *ethos* corporativista e que seus comerciais e mesmo seus shows são comerciais em favor dos negócios.

A ênfase no personagem individual também se esquece dos modos através dos quais instituições sociais e práticas culturais, ao contrário dos indivíduos, podem ser representadas equivocadamente sem que um único personagem seja estereotipado. A mimese problemática de muitos filmes de Hollywood que lidam com o Terceiro Mundo, com seus inúmeros erros etnográficos, lingüísticos e até topográficos, tem menos a ver com os estereótipos em si e mais com a ignorância tendenciosa do discurso colonialista. As instituições sociais e práticas culturais de um povo podem ser aviltadas sem que estereótipos negativos sejam mobilizados. Os meios de comunicação muitas vezes reproduzem a visão eurocêntrica das religiões africanas, por exemplo, ao considerá-las cultos supersticiosos em vez de sistemas legítimos de crença e ao disfarçar seu preconceito com um vocabulário condescendente (“animismo”, “culto ancestral”, “magia”) usado para discutir as religiões.<sup>31</sup> Dentre da visão

31 Para uma crítica da linguagem eurocêntrica usada na discussão das religiões africanas, >

eurocêntrica, hierarquias ocidentais são superpostas em detrimento das religiões africanas, que são vistas como:

1. orais, mais do que escritas, o que significa que a elas “falta” o refinamento cultural associado às religiões “do Livro” (quando na verdade o texto simplesmente tem outras formas, orais-semióticas, como nas canções de louvor iorubás);
2. politeístas, e não monoteístas (uma hierarquia questionável e, de qualquer modo, uma representação falsa da maioria das religiões africanas);
3. supersticiosas mais do que científicas (uma herança da visão positivista da religião como um sistema que evolui do mito à teologia e finalmente, à ciência), quando na verdade todas as religiões contam com o elemento da fé;
4. corpóreas e lúdicas, e não possuem as “qualidades” da abstração e da austeridade teológica;
5. pouco sublimadas (por exemplo, elas envolvem sacrifícios de animais mais do que sacrifícios simbólicos); e
6. gregárias, apagando as personalidade nas fusões coletivas e transpessoais do transe, desrespeitando a consciência unitária e individual. O ideal cristão da *visio intellectualis*, que a teologia cristã herdou dos neoplatônicos, fuge aterrorizado dos diversos transe e visões dos “trances” religiosos da África e de diversos povos nativos.<sup>32</sup> De uma perspectiva menos eurocêntrica, todas essas “deficiências” se tornam vantagens: a falta de um texto escrito dificulta o dogmatismo fundamentalista; a multiplicidade de espíritos permite mudanças históricas; a possessão do corpo indica uma ausência do asceticismo puritano; a dança e a música criam uma fonte estética.

As religiões sincréticas diaspóricas de origem africana são invariavelmente caricaturadas na cultura dominante. A filiação de filmes como *Voodoo Man* (1944) e *Voodoo Woman* (1957) ao gênero do terror já trai uma fobia visceral

> ver John S. Mbiti, *African Religions and Philosophy*, Oxford, Heinemann, 1969.

32 Ver também a análise de Alfredo Bosi do confronto entre o catolicismo e a religião tupi-guarani em *Dialética da colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.



quadro de escravidão, por exemplo, não poderia ser admirável – e, portanto, “bom” – mentir, manipular e até matar um dono de escravos? A abordagem da “imagem positiva” presume uma moralidade burguesa intimamente relacionada com a política do *status quo*. O que é visto como “positivo” pelo grupo dominante, por exemplo, os índios que em faroestes servem de espíões para os brancos, pode ser visto com um ato de traição pelo grupo dominado. A verdade é que o tabu em Hollywood não recai tanto nas “imagens positivas”, mas muito mais nas imagens de revolta ou ódio racial.

A operação de priorizar o personagem em detrimento da narrativa e das estruturas sociais coloca o fardo sobre as pessoas oprimidas, que devem ser “boas”, e não nos privilegiados. O contraponto do “negro bom”, do outro lado da divisão racial, é o racista patologicamente violento: Richard Widmark em *O ódio é cego* (*No Way Out*, 1950) ou Bobby Darin em *Tormentos d'alma* (*Pressure Point*, 1962). Esses filmes aliviam a carga dos “racistas normais”, que não se reconhecem nos delírios raivosos mostrados na tela. E para serem iguais, os oprimidos devem ser melhores: é dessa crença que surgem todos os “santos de ébano” (nas palavras de Bogle) de Hollywood, desde Louise Beavers em *Imitação da vida* (na versão de 1934), passando por Sidney Poitier em *Acorrentados* (*The Defiant Ones*, 1958), até chegar em Whoopi Goldberg em *Clara's Heart* (1988). Além disso, os negros beatificados formam um par maniqueísta com o demônio negro. Os santos herdaram a tradição cristã do sacrifício e em geral são dessexualizados, esvaziados de atributos humanos normais, como um “eunuco negro” posando em atitudes subservientes.<sup>35</sup> A ênfase nas imagens positivas também apaga as diferenças patentes, a heteroglossia social e moral característica de qualquer grupo social. Um cinema de imagens artificialmente positivas deixa transparecer uma falta de confiança no grupo retratado, que por sua vez raramente tem ilusões sobre sua própria perfeição. Um cinema no qual todos os personagens se parecem com Sidney Poitier deve causar tanto alarme quanto um no qual todos se pareçam com Stepin Fetchit. Muitas vezes se presume que o controle sobre a representação leva automati-

35 Ver Jan Pieterse, *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1992, p. 207.

em relação às religiões africanas. Mesmo filmes recentes ainda mostram fobias positivistas sobre práticas “mágicas”, ao lado da demonização monoteísta dos rituais “ateus”. *Adoradores do Diabo* (*The Believers*, 1986) apresenta a *santería* como um culto dominado por rituais de comedores de crianças, lembrando os “ritos indescritíveis” registrados pela literatura colonialista. Inúmeros filmes erotizam a religião africana de modo a transmitir uma atração e repul-

camente à produção de “imagens positivas”. Mas filmes africanos como *Laafi* (1991) e *Finzan* (1989) não oferecem imagens positivas da sociedade africana, mas perspectivas africanas críticas sobre sua própria sociedade. A exigência de que os cineastas do Terceiro Mundo ou de grupos minoritários produzam “imagens positivas” pode ser vista como um sinal de ansiedade. Afinal, Hollywood nunca se preocupou em evitar a circulação de filmes que mostram os EUA como um país violento. No lugar de lidar com as contradições de uma comunidade, o cinema das “imagens positivas” prefere uma máscara de perfeição.

Além disso, a análise de imagens muitas vezes ignora a questão da função. As imagens positivas de Tonto, na série *O cavaleiro solitário* (*The Lone Ranger*), são menos importantes do que sua subordinação estrutural ao herói branco e à ideologia expansionista. De modo semelhante, um certo integracionismo cínico simplesmente insere novos heróis e heroínas, desta vez recrutados do grupo dos oprimidos, nos antigos papéis funcionais que são eles próprios opressores, assim como o colonialismo convidava alguns “nativos” assimilados a se juntarem ao clube da “elite”. *Shaft* (1971) limita-se a inserir heróis negros na lacuna anteriormente ocupada pelos brancos para alimentar as fantasias de um certo setor (em geral, masculino) da platéia negra. Até a indústria cinematográfica sul-africana sob o regime do *apartheid* divertiu suas platéias com Rambos e Superspades negros.<sup>36</sup> Outros filmes como *Tormentos d'alma*, *No calor da noite* (*In the Heat of Night*, 1967), a trilogia *Um tira da pesada* (*Beverly Hills Cop*, 1984, 1987) com Eddie Murphy e, de modo mais complexo, *Deep Cover* (1992) colocam personagens negros em papéis bastante ambiciosos de agentes da lei. A série televisiva *Raízes* (*Roots*, 1977) utilizou imagens positivas como parte de uma versão cooptada da história afro-americana. O subtítulo da série – “A saga de uma família americana” – assinala uma ênfase na família nuclear ao estilo europeu (projetada na vida de Kunta na África) em um filme que retrata os negros como apenas mais um grupo de imigrantes a caminho da liberdade e da prosperidade na América democrática. Como Riggs assinala em *Color Adjustment*, *Raízes* preparou o caminho

36 Ibid., p. 106.

para *The Cosby Show* ao colocar uma família negra próspera na “lacuna” preexistente da família branca idealizada dos *sitcoms*, com Cliff Huxtable como o benevolente *paterfamilias*; uma estratégia liberal, em certa medida, mas ainda ligada à valorização conservadora da família. John Downing, por outro lado, acredita que *The Cosby Show* seja ideologicamente mais ambíguo, pois revelaria, de um lado, um certo orgulho pela cultura afro-americana, e, de outro, celebraria as virtudes da existência da classe média para obscurecer a injustiça estrutural e a discriminação racial.<sup>37</sup>

### Perspectiva, direcionamento, focalização

Uma abordagem das “imagens positivas” também ignora a questão da perspectiva e do posicionamento social do cineasta e da platéia. Não se pode equacionar a construção do estereótipo vinda “de cima” com a mesma operação vinda “de baixo”, na qual o estereótipo é usado “entre aspas”, reconhecido como estereótipo e utilizado para novos objetivos. O grupo teatral Culture Clash, por exemplo, utiliza estereótipos sobre *chicanos*, mas sempre de uma perspectiva *chicana* simpática. A noção de imagens positivas desqualifica esse tipo de “sátira interna”, a autogozação afetuosa através da qual um grupo étnico ri de si mesmo. *Lute pela coisa certa* (*School Daze*, 1988), de Spike Lee, também utiliza estereótipos para seus próprios fins, subvertendo as conotações segregacionistas do musical negro para explorar as tensões inter-raciais dentro da comunidade afro-americana. Assim, o filme cria um espaço narrativo para revelar as contradições de uma comunidade heterogênea, demonstrando a confiança de um diretor que, a despeito de seus famosos pontos cegos (especialmente no que concerne ao gênero e à sexualidade), está pronto para dar voz a uma polifonia de vozes conflitantes. De fato, questões de direcionamento são tão cru-

37 Sobre *The Cosby Show* ver John D. H. Downing, “*The Cosby Show* and American Racial Discourse”, em Geneva Smitherman-Donaldson e Teun A. van Dijk (orgs.), *Discourse and Discrimination*, Detroit, Wayne State University Press, 1988; Gray, “Television and the New Black Man”, em Todd Gitlin (org.), *Watching Television*, Nova York, Pantheon, 1987, pp. 223-42; Mark Crispin Miller, “Deride and Conquer”, em Gitlin (org.), *Watching Television*; e Mike Budd e Clay Steinman, “White Racism and the *Cosby Show*”, *Jump Cut*, n. 37, jul. 1992.

ciais quanto questões de representação. Quem está falando através do filme? Quem se imagina que esteja ouvindo? Quem está de fato ouvindo? Quem está olhando? E que desejos sociais são mobilizados pelo filme?

Uma abordagem de “imagens positivas” também passa por cima de questões de ponto de vista e daquilo que Gerard Genette chama de “focalização”. A reformulação que Genette faz da questão literária clássica do “ponto de vista” vai além da perspectiva do personagem para falar sobre a estruturação da informação dentro do mundo da narrativa através da grade cognitivo-perceptiva de seus “habitantes”.<sup>38</sup> O conceito é esclarecedor quando aplicado ao cinema liberal, que fornece uma imagem “positiva” para o “outro”, diálogos importantes e tomadas esporádicas em primeira pessoa, mas no qual os personagens europeus ou euro-americanos permanecem os “centros de consciência” e os “filtros” de informação, os veículos para discursos raciais/étnicos dominantes. Muitos filmes liberais de Hollywood sobre o Terceiro Mundo e sobre as culturas minoritárias no Primeiro Mundo empregam um personagem europeu ou euro-americano como uma “ponte” mediadora com outras culturas retratadas mais ou menos positivamente. Os jornalistas de *Sob fogo cerrado* (*Under Fire*, 1983), *Salvador: O martírio de um povo* (*Salvador*, 1986), *Desaparecido* (*Missing*, 1982), *O ano em que vivemos em perigo* (*The Year of Living Dangerously*, 1983) e *Die Fälschung/Circle of Deceit* (1982) herdaram um papel de mediação tradicionalmente dado ao viajante colonial e mais tarde ao antropólogo: o papel daquele que “traz informação de volta”. O personagem mediador inicia o espectador na comunidade do outro: os povos do Terceiro Mundo e dos grupos minoritários, pode-se presumir, não são capazes de falar por si mesmos. Indignos do estelato, seja no cinema ou na vida política, eles precisam de um intermediário na luta por emancipação.

O personagem cujo ponto de vista predomina não precisa ser o centro das “normas do texto”. *João Negrinho* (1954), de Oswaldo Censori, por exemplo, é inteiramente estruturado em torno da perspectiva de seu protagonista, um ex-

escravo. Mas se o filme parece apresentar todos os eventos do ponto de vista de João, aparentemente para encorajar uma aproximação ao personagem, na verdade o filme se aproxima de uma visão paternalista dos negros “bons” que confiam seus destinos às mãos dos bem-intencionados abolicionistas brancos. Pode-se detectar uma ambigüidade semelhante em filmes liberais que privilegiam os mediadores europeus em detrimento dos habitantes do Terceiro Mundo, que seriam em teoria seu objeto de simpatia – os palestinos em *Hanna K.* (1983), os indianos em *Passagem para a Índia*, os afro-americanos em *Mississippi em chamas*, os nicaraguenses em *Sob fogo cerrado*, os indianos em *Cidade da esperança* (*City of Joy*, 1990). Um episódio recente do seriado televisivo *Travel* (26 de abril de 1992) glorifica uma mulher idosa britânica que dá ajuda às crianças no Peru. A *mise-en-scène* dá ênfase a sua figura enquanto ela lidera um grupo de crianças cantando. Todo o tempo ela é retratada como uma salvadora branca dos oprimidos com uma auréola a envolver sua cabeça, a partir de uma ideologia que afirma que o altruísmo individual é a única força legítima de mudança social. Os personagens do Terceiro Mundo têm uma função secundária em tais filmes e reportagens, mesmo quando o foco temático é justamente os problemas desses personagens. O liberalismo dos meios de comunicação, em resumo, não permite que as comunidades subalternas tenham papéis importantes de autodeterminação, uma recusa homogênea ao repúdio liberal à auto-afirmação não mediada na área política. Em *Cidade da esperança*, o retrato das misérias de Calcutá – “objeto inexaurível da caridade cristã”, nas palavras de Chidananda das Gupta – se torna palco do sacrifício pessoal e da redenção de Patrick Swayze.<sup>39</sup> O “outro” se torna o trampolim para a redenção e o sacrifício pessoal.

Para tornar seu impulso didático mais palatável para as platéias ocidentais, *Hanna K.*, assim como outros *thrillers* recentes ambientados no Oriente Médio tais como *Circle of Deceit* e *A garota do tambor* (*The Little Drummer Girl*, 1984), fazem com que o protagonista do Primeiro Mundo (Jill Clayburgh) explique a opressão do Terceiro Mundo. Especialmente nas seqüências de tribunal, Hanna fala em favor do palestino Selim, aproximando-se física e

<sup>38</sup> Ver Gerard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, traduzido para o inglês por Jane E. Lewin, Ithaca, Nova York, Cornell University Press, 1980. [Em português, *Discurso da narrativa*, trad. de Fernando Cabral Martins, Lisboa: Arcádia, 1979.]

<sup>39</sup> Ver Chidananda das Gupta, “The Politics of Portrayal”, *Cinemaya*, n. 17-18, 1992-3.





Focalização de compromisso: Val Kilmer em *Coração de trovão*.

ideologicamente do espectador através da *mise-en-scène*. O diálogo e a *mise-en-scène* constroem o domínio da narrativa, alinhando o espectador com seu humanismo apolítico. Ao mesmo tempo, a estrutura narrativa não permite que o espectador saiba mais do que Hanna, em uma equação de conhecimento entre espectador e protagonista que possibilita a estratégia pedagógica do filme. O *Bildungsroman* que estrutura a viagem de Hanna desde a ignorância até a consciência das desigualdades políticas e sexuais faz com que a consciência do espectador se torne inseparável da protagonista.<sup>40</sup> Em filmes como esse, todos os pontos de vista ideológicos são integrados pela autoridade da perspectiva liberal do narrador-focalizador que, demiurgicamente, domina e avalia todas as posições.

Alguns filmes liberais efetuam uma mudança um pouco mais crítica nessa técnica do *Bildungsroman*. *Coração de trovão* (*Thunderheart*, 1991), uma ver-

<sup>40</sup> Para mais a respeito do liberalismo em *Hanna K.*, ver Richard Porton e Ella Shohat, "The Trouble with Hanna", *Film Quarterly*, v. 38, n. 2, 1984-5.

são ficcional da luta dos índios oglala-sioux contra a repressão do FBI na década de 70, é focalizado na perspectiva de um personagem híbrido cujo sentido de identidade é transformado radicalmente durante o curso do filme. Um agente do FBI (Val Kilmer) é enviado à reserva indígena para investigar um assassinato; inicialmente ele nega o lado nativo de sua identidade – seu avô era sioux – porém, mais tarde, se transforma em defensor dos nativos. Ao lado da descoberta da identidade dos assassinos caminha a descoberta de sua própria identidade reprimida. O espectador acostumado com as convenções do ponto de vista liberal se surpreende ao descobrir que as "normas do texto" se desenvolvem dramaticamente durante o filme. Enquanto Hanna em *Hanna K.* apenas aprende mais sobre o mundo, sem alterar fundamentalmente sua estrutura de pensamento, o agente do FBI presumivelmente passa por uma mudança fundamental de orientação. Afetado pelo que aprende na reserva, iluminado por visões, ele muda suas alianças culturais/políticas, trazendo o espectador com ele.

#### As mediações cinematográficas e culturais

A ênfase no retrato social, no enredo e no personagem muitas vezes leva a um esquecimento das questões ligadas às dimensões especificamente cinematográficas dos filmes. Muitas vezes as análises poderiam ser de romances ou peças. Uma análise abrangente deve dar atenção às "mediações": a estrutura narrativa, as convenções do gênero, o estilo cinematográfico. O discurso cinematográfico eurocêntrico pode se revelar não nos personagens ou no enredo, mas na iluminação, no enquadramento, na *mise-en-scène*, na música. Algumas questões básicas de mediação têm a ver com os *rappports de force*, o equilíbrio de poder entre o primeiro plano e o plano de fundo. Nas artes visuais, o espaço é tradicionalmente utilizado para expressar as dinâmicas da autoridade e do prestígio. Na pintura medieval, por exemplo, o tamanho era relacionado ao status social: os nobres eram maiores, os camponeses menores. O cinema traduz tais relações de poder social em registros de primeiro plano e plano de fundo, elementos de dentro e fora da tela, fala e silêncio. Para falar da "imagem" de um grupo social, precisamos formular perguntas específicas sobre as

imagens. Quanto espaço eles ocupam dentro do quadro? Eles são vistos em *close-up* ou apenas em tomadas de longe? Com que frequência eles aparecem em comparação com os personagens euro-americanos e por quanto tempo? Eles são personagens ativos ou meramente decorativos? O espectador é encorajado a se identificar com o olhar de um ou outro tipo de personagem? Quais olhares são correspondidos, quais são ignorados? Como os posicionamentos dos personagens comunicam distância social ou diferença em status? Quem está na frente e no centro? Como a linguagem corporal, a postura e a expressão facial comunicam hierarquias sociais, arrogância, servidão, ressentimento, orgulho? Qual comunidade é sentimentalizada? Há uma segregação estética através da qual um grupo é idealizado ou demonizado? A temporalidade e a subjetivação transmitem hierarquias sutis? Que homologias informam as representações artísticas e étnicas/políticas?

Uma análise crítica deve estar atenta às contradições entre os diferentes registros. Para Ed Guerrero, o filme *Febre da selva* (*Jungle Fever*, 1991), de Spike Lee, condena retoricamente o amor inter-racial, mas “espalha a febre” ao torná-lo cinematograficamente atraente através da luz e da *mise-en-scène*.<sup>41</sup> As perspectivas étnicas/étnicas são transmitidas não apenas através do personagem e do enredo, mas também através do som e da música. Como o cinema é um meio audiovisual de níveis múltiplos, ele manipula não apenas o ponto de vista, mas também o que Michel Chion chama de “ponto de escuta” (*point-d’écoute*).<sup>42</sup> Nos filmes de aventura colonial, o ambiente e os “nativos” são ouvidos a partir da perspectiva dos colonizadores. Quando nós, os espectadores, acompanhamos seus olhares sobre a paisagem de onde surgem os sons da percussão nativa, os sons geralmente são libidinosos ou ameaçadores. Em diversos filmes de Hollywood, os ritmos africanos se tornam significantes auditivos da selvageria que se aproxima, um modo abreviado de expressar a paranóia racial implícita na expressão “os nativos estão inquietos”. Aquilo que é visto nas culturas indígenas, africanas ou árabes

41 Ver Ed Guerrero, “Fever in the Racial Jungle”, em Jim Collins, Hilary Radner e Ava Preacher Collins (orgs.), *Film Theory Goes to the Movies*, Londres, Routledge, 1993.

42 Michel Chion, *Le Son au Cinéma*, Paris, Cahier, 1985.

como uma expressão musical e espiritual se torna no faroeste ou no filme de aventura um índice estenográfico de perigo, motivo de medo e ódio. Os filmes colonialistas associam os colonizados a gritos histéricos e desarticulados ou ao gemido de criaturas animais: os sons nivelam a fera e o nativo no mesmo patamar.

A música, diegética e não diegética, é crucial para o funcionamento dos mecanismos de identificação do espectador. Em conjunção com a imagem, ela prepara a psique da platéia e azeita as rodas da continuidade narrativa, “conduzindo” nossas reações, regulando nossas simpatias, arrancando lágrimas, acelerando e relaxando o pulso ou causando medo, a serviço dos propósitos maiores do filme. Em favor de quem esses processos operam? Qual é a tonalidade emocional da música e a favor de quais personagens ou grupos ela trabalha? A música é produzida pelos grupos retratados? Em filmes ambientados na África, como *Entre Dois Amores* e *Ashanti*, a escolha de música sinfônica europeia nos comunica que o centro emocional do filme está no Ocidente. Em *Selvagens cães de guerra*, a música clássica sistematicamente confere dignidade à posição do mercenário branco. A trilha de Roy Budd mescla o marcial e o heróico para encorajar a identificação com a agressividade dos brancos, e emprega a música sentimental para enfatizar seu lado mais terno. O tema “This Is My Beloved”, associado no filme ao mercenário interpretado por Richard Harris, “abençoa” trágica e musicalmente seu destino.

Filmes alternativos utilizam o som e a música de modos bastante diferentes. Diversos filmes africanos e afro-diaspóricos como *Visages de femmes* (1985), *Barravento* (1962) e *O pagador de promessas* (1962) usam a percussão para afirmar valores culturais africanos. O filme francês *Preto e branco em cores* (*Noirs et Blancs en Couleur*, 1976) utiliza a música de forma satírica, ao mostrar os africanos carregando seus mestres literalmente nas costas, enquanto cantam “Meu mestre é tão gordo, como posso agüentar o peso? [...] Sim, e ele tem pés nojentos”. Os filmes de diretores africanos e afro-diaspóricos como Sembene, Cisse e Faye não apenas usam a música africana, mas a celebram. *Daughters of the Dust* (1990), de Julie Dash, usa um “*talking drum*” africano para transmitir, mesmo que subliminarmente, a ênfase afrocêntrica de um filme dedicado à cultura diaspórica do povo *gullah*.



Outra mediação-chave tem a ver com as questões de gênero. Um filme como *Contrastes humanos* (*Sullivan's Travels*, 1942), de Preston Sturges, levanta a questão sobre o que poderíamos chamar de “coeficiente genérico” do racismo. Nessa amálgama de gêneros cinematográficos, os negros têm papéis bem distintos, cada um deles relacionado a um discurso genérico bem específico. Nas seqüências de comédia pastelão, o garçom negro segue o protótipo do empregado-bufão feliz: ele é sadicamente “pintado” com maquiagem branca e excluído do círculo charmoso da sociabilidade branca. Nas seqüências que se aproximam do estilo documentário, e que mostram massas de desempregados, os negros não têm voz, seguindo a tradição do reducionismo de classe da esquerda comunista: eles aparecem como vítimas anônimas dos tempos difíceis, sem que a especificidade racial seja relacionada a sua opressão. A seqüência mais espantosa, uma homenagem à tradição do musical negro, mostra um pregador negro e sua congregação dando as boas-vindas aos prisioneiros brancos que chegam para a exibição de um desenho animado. Aqui, na tradição de filmes como *Hallelujah* (1929), a comunidade negra é retratada como a cena vibrante da expressividade religiosa. Mas o filme torna mais complexa a representação convencional: primeiro, ao desagregar o gênero; além disso, ao fazer com que os negros exerçam a caridade com os brancos, caracterizados pelo pastor como “companheiros menos afortunados que nós”. O pastor ainda suplica que a congregação não aja com “superioridade”, pois “somos todos iguais aos olhos de Deus”. Quando a congregação e os prisioneiros cantam “Let My People Go”, a música, as imagens e a edição forjam uma relação triádica entre três grupos oprimidos: os negros, os prisioneiros e os israelitas bíblicos nos tempos do faraó, aqui incorporados no guarda cruel. O Sturges que dirigiu a seqüência do “musical negro” complica radicalmente o Sturges que dirigiu a seqüência da comédia pastelão: as atitudes raciais são mediadas pela escolha dos gêneros.

A abordagem da crítica aos estereótipos está implicitamente baseada no desejo por personagens tridimensionais “redondos” dentro de uma estética realista-dramática. Diante da tradição cinematográfica de apresentar retratos unidimensionais, o desejo por representações mais complexas e “realistas” é perfeitamente compreensível, mas não deveria eliminar alternativas mais

experimentais e antiilusionistas. Retratos “realistas” positivos não são o único meio de lutar contra o racismo ou de propor uma perspectiva liberatória. Dentro de uma estética brechtiana, por exemplo, estereótipos (não-raciais) podem servir para generalizar significados e desmistificar o poder estabelecido, ao mesmo tempo em que os personagens nunca são inteiramente positivos ou negativos, mas feitos de contradições. O tipo de paródia teorizada por Bakhtin também favorece imagens decididamente negativas, mesmo grotescas, para levar a cabo uma crítica profunda das estruturas sociais. Às vezes, a crítica aplica erroneamente critérios que seriam apropriados para outro gênero ou estética. A procura de imagens positivas em séries como *In Living Color*, por exemplo, seria equivocada, pois a série pertence a um gênero carnavalesco que favorece o mau gosto anárquico e o exagero calculado, como na paródia a *Amor, sublime amor* (*West Side Story*, 1961), em que a mulher negra canta para seu amante, que é judeu ortodoxo: “Menahem, Menahem, I just met a man named Menahem” [Menahem, Menahem, acabei de conhecer um homem chamado Menahem]. Filmes satíricos ou paródicos podem estar menos preocupados em construir imagens positivas e mais em desafiar as expectativas estereotípicas da platéia: a questão, em tais casos, não está na valência das imagens, mas no direcionamento da sátira.

A análise dos estereótipos, em sua ânsia de aplicar modelos construídos *a priori*, muitas vezes ignora questões de especificidade cultural. Os estereótipos associados aos negros norte-americanos, por exemplo, coincidem apenas em parte com aqueles de outras sociedades multirraciais como o Brasil. Em ambos os países, encontramos a figura do escravo nobre e obediente: nos EUA o Pai Tomás, no Brasil o Pai João. Ambos têm um equivalente feminino, a escrava subserviente: nos EUA a “mammy”, no Brasil a mãe preta, ambas produtos da escravidão do sistema de *plantation* no qual as crianças brancas eram amamentadas pela escrava negra. Mas quando se trata de outros estereótipos as analogias se tornam mais complicadas. Alguns personagens de filmes brasileiros (Tonio em *Bahia de todos os santos*, 1960; Jorge no filme *Em compasso de espera*, 1973) à primeira vista podem lembrar o mulato trágico comum no cinema e na literatura norte-americana, mas o contexto é radicalmente diferente. Primeiramente, a distinção racial brasileira não é binária (branco



ou preto), mas varia ao longo de uma ampla gradação de termos descritivos. Embora a cor varie em ambos os países, a construção social da raça e da cor é distinta, a despeito do fato de que a atual “latinização” da cultura norte-americana aponte para um tipo de convergência. Além disso, apesar da opressão contra os negros, o Brasil nunca foi uma sociedade rigidamente segregada, de modo que não há uma figura que corresponda exatamente ao “mulato trágico” norte-americano, esquizofrenicamente dividido entre dois mundos sociais radicalmente separados. A noção da “passagem”, tão cara a filmes americanos como *O que a carne herda* e *Imitação da vida*, tem pouca ressonância no Brasil, onde se diz com frequência que todos os brasileiros têm “um pé na cozinha”. Essa idéia é demonstrada de forma cômica no filme *Tenda dos milagres* (1977), quando Pedro Arcanjo revela que seu adversário racista Nilo Argolo, crítico feroz da “mulatização”, tem ele mesmo descendência negra. A figura do mulato só pode ser vista como perigosa em um regime de *apartheid* e não em um sistema dominado por uma ideologia oficial, embora hipócrita, de integração, como no caso brasileiro. No Brasil, a figura do mulato é rodeada por um conjunto diferente de conotações preconceituosas, como, por exemplo, a idéia de que o mulato é “metido” ou pretensioso. Por outro lado, essa constelação de associações não é inteiramente estranha aos EUA: *O nascimento de uma nação*, de Griffith, por exemplo, sugere repetidamente que os mulatos são ambiciosos e perigosos para o sistema.

O filme brasileiro *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, ilustra alguns dos perigos tanto de uma busca equivocada de “imagens positivas” quanto de uma leitura que não leve em conta aspectos culturais específicos. O filme, uma adaptação e atualização do romance modernista de Mário de Andrade (1928), transforma o maior dos estereótipos negativos – o canibalismo – em um recurso artístico positivo. Misturando o discurso do movimento antropofágico do modernista Oswald de Andrade com o tema do canibalismo que permeia o romance, o diretor transforma o canibalismo em trampolim para uma crítica do regime militar repressivo e do modelo capitalista predatório que animava o curto “milagre econômico” brasileiro. O tema é tratado em todas as suas variações: pessoas tão famintas que acabam por devorar a si mesmas; um ogro que oferece um pedaço de sua perna a Macunaíma; a guer-

rilha urbana que o devora sexualmente; o canibal-gigante-capitalista Pietro Pietra e sua sopa antropofágica. Vemos os ricos devorando os pobres, e os pobres devorando uns aos outros. A esquerda, por sua vez, enquanto é devorada pela direita, se purifica ao comer a si própria, em uma prática que o diretor chama de “canibalismo dos fracos”.<sup>43</sup>

Dada a estética gritantemente rabelaisiana do filme, seria um equívoco procurar por “imagens positivas”, ou mesmo qualquer indicação de um realismo convencional. Todos os personagens são bidimensionais e grotescos, qualidades democraticamente distribuídas entre todas as raças, embora os personagens mais grotescos sejam o industrial ítalo-brasileiro e sua esposa macabra. O caso de *Macunaíma* nos oferece uma lição sobre a diferenciação cultural da platéia. No Brasil, muitos fatores militam contra uma leitura do filme como racista. Brasileiros de todas as raças tendem a ver o protagonista como uma sátira de sua “personalidade nacional”, mais do que um “outro” racial. Além disso, muitos brasileiros sabem do status do romance, um clássico da literatura nacional que nunca foi acusado de racismo. A tendência de alegorização racial de seus próprios filmes também é menor no caso brasileiro. Como toda a questão do retrato racial é menos “delicada” no Brasil – o que em si já tem grande carga de ambigüidade – não se espera que os filmes carreguem um “fardo de representação” tão pronunciado. Também é preciso apontar que grande parte do público norte-americano desconhece as associações em torno da figura do ator Grande Otelo para os brasileiros, que provavelmente vêem seu trabalho no filme como somente mais um papel de uma carreira variada, não necessariamente emblemático das questões dos negros. (Cumpra ressaltar, entretanto, que a tendência nas décadas de 40 e 50 de dar a Grande Otelo papéis cômicos e dessexualizados refletia uma fuga dos retratos de personagens negros maduros.) Outro fator a ser considerado: os equívocos de avaliação também podem ter origem na falta de compreensão das diferenças entre a representação cinematográfica e a literária, entre a sugestão verbal e a especificidade icônica. No romance, *Macunaíma* é transformado em um “príncipe lindo” e não há especificação racial. O filme, ao contrário, tem

que escolher os atores para seus papéis, atores que têm características raciais. Assim, a atmosfera de fábula que cerca o “príncipe” dá lugar à presença física do ator branco Paulo José. A escolha, baseada mais no talento do ator do que na sua cor, pode levar a equívocos na leitura do filme. O diretor poderia ser acusado, por exemplo, de racismo, pelo menos de falta de sensibilidade, primeiro por sugerir uma ligação entre o negro e o feio e, ademais, por não pensar sobre os modos através dos quais seu filme seria interpretado em contextos diferentes do brasileiro. Por outro lado, a metáfora da “família” multirracial brasileira, comum ao filme e ao romance, não deve ser vista como completamente inocente: a ideologia nacional da mistura de raças esconde hierarquias raciais que relegam os negros brasileiros ao status de “primos pobres” ou “crianças adotadas”. Mas tal crítica deveria começar apenas depois que o filme foi compreendido dentro das normas culturais brasileiras, e não com a aplicação de um esquema feito *a priori*.

#### A orquestração de discursos

Acreditamos que uma alternativa metodológica à abordagem mimética dos “estereótipos e distorções” seria um enfoque nas “vozes” e “discursos”. O próprio termo “estudos da imagem” apaga o oral e a “voz” de forma sintomática. Uma predileção pelas metáforas auditivas e musicais – vozes, entonação, acento, polifonia – reflete uma mudança de foco, como sugere George Yudice, de um espaço predominantemente visual e lógico da modernidade (perspectiva, evidência empírica, domínio do olhar) para um espaço pós-moderno do vocal (etnografia oral, uma história dos povos, as narrativas escravas), de modo a restituir a voz aos excluídos.<sup>44</sup> O conceito de voz sugere uma metáfora de infiltração através de fronteiras que, como o som no cinema, remodelam a própria espacialidade, ao passo que a organização visual do espaço, com seus limites, cercas e policiamentos, forma uma metáfora de exclusões e arranjos hierárquicos. Não é nosso propósito simplesmente reverter as hierarquias existentes – substituir a demagogia do visual por uma nova demagogia do au-

44 Ver George Yudice, “Bakhtin and the Subject of Postmodernism”, texto inédito.

ditivo – mas sugerir que a voz (e o som) e a imagem podem ser considerados juntos, dialeticamente e diacriticamente. Uma discussão mais nuançada sobre a raça e a etnia no cinema deveria enfatizar menos uma adequação mimética e unívoca a verdades sociológicas ou históricas, e mais o jogo de vozes, discursos, perspectivas, incluindo aquelas que operam no interior da imagem. A tarefa do crítico seria chamar a atenção para as vozes culturais em interação, não apenas aquelas ouvidas em “*close-up*” auditivo, mas também aquelas distorcidas ou abafadas pelo texto. O trabalho analítico deveria ser análogo àquele do “mixador” em um estúdio de som, cuja responsabilidade é realizar uma série de operações compensatórias, acentuando o agudo, aprofundando o grave, ampliando a instrumentação e “revelando” as vozes que permanecem latentes ou deslocadas.

A formulação dessa questão a partir das vozes e dos discursos nos ajuda a ultrapassar o “fascínio” pelo visual, a olhar além da superfície epidérmica do texto. A questão, quase literalmente, não é tanto a cor do rosto que aparece na imagem, mas a voz social real ou figurativa que fala “através” da imagem.<sup>45</sup> Menos importante que a “acuidade mimética” do filme é sua capacidade de transmitir as vozes e perspectivas da comunidade ou comunidades em questão. Se a palavra “imagem” remete à questão do realismo mimético, “voz” invoca um realismo de delegação e interlocução, uma fala situada entre o “quem fala” e o “para quem se fala”. Se existe uma identificação com a voz/discurso de uma certa comunidade, a questão das imagens “positivas” é corretamente reduzida a uma questão subordinada. Poderíamos olhar para os filmes de Spike Lee, por exemplo, não em termos da acuidade mimética – criticando o fato de que *Faça a coisa certa* retrata uma comunidade de subúrbio que desconhece o problema das drogas – mas em termos das vozes e discursos. Podemos questionar a ausência de uma voz feminista no filme, mas podemos também

45 Dois dos traços definidores do novo cinema negro identificados por Clyde Taylor – a relação com a tradição oral afro-americana e a forte articulação da musicalidade negra – são por natureza auditivos e são ambos indispensáveis para a busca do cinema negro por aquilo que Taylor chama de “sua voz”. Ver Clyde Taylor, “Les Grands Axes et les Source Africaines du Nouveau Cinema Noir”, *CinemAction*, n. 46, 1988.

assinalar sua insistência em representar uma batalha entre as diversas retóricas das diferentes comunidades. O conflito simbólico entre as *boomboxes* tocando música afro-americana e latina, por exemplo, remete a tensões maiores entre vozes culturais e musicais. E as citações finais de Martin Luther King e Malcolm X deixam que o espectador sintetize duas modalidades de resistência complementares, uma dizendo “Liberdade, como vocês prometeram!” e outra dizendo “Liberdade, qualquer que seja o meio necessário!”.

Pode-se objetar que uma análise das “vozes” textuais pode, no final das contas, incorrer nos mesmos problemas teóricos de uma análise centrada nas imagens. Por que seria mais fácil identificar uma “voz autêntica” do que uma “imagem autêntica”? A questão central, na nossa opinião, é abandonar a linguagem da “autenticidade” e sua ênfase na verossimilhança como um tipo de “padrão-ouro” em favor de uma linguagem de “discursos” e sua referência implícita às filiações da comunidade e à intertextualidade. Essa reformulação desafia a hegemonia do visual e da imagem ao chamar a atenção para o som, a voz, o diálogo e a língua. Uma voz, vale a pena lembrar, não coincide exatamente com um discurso, pois enquanto este último é institucional e transpessoal, a voz é personalizada, tem o acento e a entonação do autor, e constitui uma interação específica de discursos (individuais ou coletivos). A noção de voz é aberta à pluralidade; uma voz nunca é somente uma voz, mas também incorpora um discurso, pois mesmo uma voz individual é uma soma de discursos, uma polifonia de vozes. O que Bakhtin chama de “heteroglossia”, afinal de contas, é somente outro nome para as contradições geradas socialmente e que constituem o sujeito como a soma de discursos e vozes conflitantes. Uma abordagem discursiva também evita as armadilhas moralistas e essencialistas embutidas na análise dos “estereótipos negativos” e “imagens positivas”. Os personagens não são vistos como essências unitárias, como amálgamas transformadas em entidades de carne e osso, que vivem em algum lugar “além” da *diegesis*, mas como construções discursivas. Desse modo, toda a questão é alçada a um plano sócio-ideológico e não individual ou moralista. Finalmente, a ênfase no discursivo nos permite comparar os discursos de um filme com outros discursos cognatos que circulam socialmente – jornalismo,

literatura, noticiários, programas de televisão, discursos políticos, ensaios acadêmicos e canções.<sup>46</sup>

Uma análise discursiva também pode nos alertar sobre os perigos do discurso falsamente polifônico, que marginaliza e enfraquece certas vozes para em seguida fingir um diálogo com uma entidade-fantoches já enfraquecida por diversas falsificações. O filme ou comercial televisivo no qual um em cada oito rostos é negro, por exemplo, tem mais a ver com questões demográficas apontadas pelas pesquisas de mercado e a consciência pesada do liberalismo do que com uma polifonia real, pois nesses casos a voz negra é arrancada do seu contexto e esvaziada de cor e entonação. A polifonia não consiste no mero aparecimento de um representante de um certo grupo, mas na criação de um arranjo textual onde a voz daquele grupo pode ser ouvida com força e ressonância. A questão não se resume ao pluralismo, mas ao conjunto múltiplo de vozes, em uma abordagem que procura cultivar e frisar as diferenças culturais enquanto suprime as desigualdades sociais.

46 A análise que James Naremore faz de *Cabin in the Sky* utiliza esse tipo de abordagem discursiva com grande precisão e sutileza. Naremore argumenta que o filme se situa desconfortavelmente entre “quatro discursos e posturas conflitantes sobre o negro e o entretenimento na América”: um discurso residual “folclórico” sobre os negros nas áreas rurais; uma crítica da NAACP à imagem produzida por Hollywood; uma colaboração entre a indústria do entretenimento e o governo; e um “Africanismo chique dos grandes musicais da Broadway”. Ver James Naremore, *The Films of Vincent Minelli*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.