

CINEMA, IDENTIDADE NACIONAL E IMPERIALISMO NORTE-AMERICANO: O FILME “BACURAU” COMO SÍMBOLO DE RESISTÊNCIA

Milena Barbosa Prado do Amor Divino¹

Prof. Me. Renato Candido Lima²

RESUMO

O presente trabalho buscou retratar de maneira crítica os impactos da hegemonia norte-americana sobre a América Latina, especialmente no Brasil, dentro do âmbito cultural. Evidenciamos os artigos de sétima arte com foco na análise de “Bacurau”, filme pautado em resistência e ancestralidade que suscita a valorização da cultura brasileira. Ademais, realizamos uma retomada histórica a fim de compreender os fenômenos por trás da trajetória do cinema nas Américas e debatemos a importância de “Bacurau” junto ao cinema de resistência para a formação de uma nova identidade nacional conduzida pelo desmonte de estigmas criados contra a população latino-americana.

PALAVRAS-CHAVE: imperialismo norte-americano; identidade nacional; cultura; cinema; Bacurau.

1. IDENTIDADE

¹Estudante de Bacharelado em Relações Públicas e pesquisadora vinculada ao Núcleo de Pesquisa da FAPCOM - Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação.

²Professor orientador do trabalho, pesquisador vinculado ao Núcleo de Pesquisa da FAPCOM, coordenador do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cultura e Identidade: Questões de Etnia, Raça e Gênero em processos comunicativos na contemporaneidade.

A palavra “identidade” tem sua etimologia oriunda do latim *idem*, que significa “o mesmo”. Pode-se interpretá-la, então, como a característica intrínseca e substancial de alguém, definindo-se como um conceito polissêmico que varia de acordo com a área do saber em que é aplicado. Na Psicologia Social, por exemplo, a identidade é um mecanismo utilizado para que um indivíduo possa se reconhecer no outro, gerando uma sensação de pertencimento. Já na Sociologia, a identidade constitui-se de elementos derivados do contexto social, ou seja, é um fenômeno que abrange não só aspectos individuais, tal qual a personalidade, mas também influências externas, como as relações interpessoais e a dinâmica social dos espaços em que o sujeito está inserido. De acordo com Moreira (2011, p. 40):

A identidade é tensão entre o eu e o outro, entre sujeito e objeto. É a resposta à necessidade de adaptação ao mundo objetivo e por isso é um *perpetuum*, quer dizer, é constitutivamente incompleta: daí a sua plasticidade, o seu dinamismo, a sua contingência, a sua impureza.

Posto isso, segundo o autor, a identidade não é estática ou permanente, mas um processo constante de construção complexa e dialógica que se dá por meio da socialização e da interação, uma vez que é baseada em semelhanças e diferenças entre os indivíduos de determinado contexto.

Em se tratando de identidade nacional, a Antropologia Social confere uma explicação orientada pelo desenvolvimento cultural, étnico, local e até linguístico de uma sociedade. Assim, o pesquisador e sociólogo jamaicano Stuart Hall coloca em seu livro “A identidade cultural na pós-modernidade” que a identidade nacional acaba por anular as diferenças entre as culturas em consequência da dominação de uma parcela da nação. Consoante Hall (2003, p. 59):

A maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural. “O povo britânico” é constituído por uma série desse tipo de conquistas - céltica, romana, saxônica, viking e normanda. Ao longo de toda a Europa, essa estória se repete *ad nauseam*. Cada conquista subjugou povos conquistados e suas culturas, costumes, línguas e tradições, e tentou impor uma hegemonia cultural mais unificada.

Visto que a identidade, sobretudo a nacional, é plural e mutável, entende-se que quando um país tenta unificar a cultura de outros para estabelecer hegemonia, uma das violências praticadas nesse processo é o apagamento cultural.

2. A BOA VIZINHANÇA

Para compreender o impacto do imperialismo norte-americano na expressão cultural latino-americana e especialmente brasileira, realizaremos uma retomada histórica a partir do século XX. Nessa conjuntura, os Estados Unidos da América se encontravam em pleno movimento de expansão de sua dominação, enquanto o cinema hollywoodiano da década de 1930 ascendia de forma proporcional. No Brasil, intelectuais da época disseminavam suas ideias sobre a estruturação e características do povo brasileiro.

O processo da formação da identidade nacional brasileira como conhecemos na atualidade se inicia nos anos 1930. Em 1933, o sociólogo e escritor Gilberto Freyre lança o clássico “Casa-Grande & Senzala”, livro que ajudou a propagar a miscigenação como uma virtude do povo brasileiro. Três anos depois, sob influência de Freyre, o historiador Sérgio Buarque de Holanda publica a obra “Raízes do Brasil”, que aborda os conceitos de *personalismo*³ e *patrimonialismo*⁴ como características inerentes aos brasileiros. Esse conjunto de narrativas fortaleceu a construção da autopercepção nacional como intelectualmente inferior e *cordial*⁵, noção facilmente aplicável em toda a América Latina. Souza (2015, p. 31) escreve:

Se dissemos acima que Freyre é o pai-fundador da concepção dominante de como o brasileiro se percebe no senso comum, então Sérgio Buarque é o pai-fundador das ciências sociais brasileiras do século XX e,

³Prática que envolve a formação de redes de favores entre indivíduos ligados a cargos políticos, influenciando o rumo da esfera pública de maneira partidária.

⁴Conceito relativo ao tratamento particular que autoridades políticas conferem aos bens de caráter público, colocando seus interesses privados acima da coletividade.

⁵A cordialidade de “Raízes do Brasil” significa agir colocando as relações afetuosas acima da racionalidade, o que frequentemente resulta em exploração e violência.

conseqüentemente – e muito mais importante -, o autor da forma dominante como a “sociedade brasileira” contemporânea se compreende até hoje com a chancela e a autoridade “científica”.

No contexto norte-americano, ainda em 1933, os Estados Unidos sofriam sequelas econômicas da Crise de 29, mas a eleição de Franklin D. Roosevelt para a presidência modificou esse cenário. Como estratégia para auxiliar na recuperação de seu país, Roosevelt implementou a Política da Boa Vizinhança, tática que visava a parceria com outros mercados, sobretudo com o latino-americano, que ostentava amplas oportunidades para investimento. Em período semelhante no Brasil, Getúlio Vargas assume o Governo Provisório (1930-1934), momento em que era cobrado para industrializar e modernizar o país, tornando propícias as propostas de Roosevelt. “Sendo assim, ambos os governos, tanto de Vargas como de Roosevelt, estavam começando suas relações diplomáticas e a parceria entre ambos era fundamental para uma melhora recíproca na economia dos países.” (MARTON, 2021, p. 6)

A Política da Boa Vizinhança também buscava aproximar culturalmente os Estados Unidos e a América Latina a fim de adquirir apoio durante a Segunda Guerra Mundial e garantir o domínio norte-americano sobre essa região. Essa estratégia corroborou para a criação de uma identidade nacional americanizada para o Brasil através da indústria cinematográfica, uma das principais ferramentas utilizadas para fomentar a hegemonia norte-americana no mundo. Nessa época, as narrativas filmicas de Hollywood pretendiam ditar aos países como eles deveriam enxergar a si mesmos e às outras nações. Consoante Mauad (2002, p. 7):

O segundo problema interfere de maneira direta na forma como as identidades nacionais foram redefinidas e atualizadas no bojo processo de internacionalização da cultura no durante e pós-2ª Guerra Mundial, estando assim, intimamente ligado ao projeto político dos anos de 1930 e 1940. A forma como os Estados Unidos construíram as alteridades culturais, principalmente, mas não exclusivamente, através do cinema, é fundamental para se avaliar a elaboração de um imaginário social que enseja práticas políticas claras, relacionadas tanto a aceitação de outros grupos étnico-culturais, como sua total rejeição. Por outro lado, o enquadramento do Outro através de lentes próprias, tinha como objetivo

estabelecer uma pedagogia do olhar, ensinando os Outros a olharem a si próprios a partir de um ângulo inusitado.

Em 1940, surge o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs - OCIAA* (Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos), cuja Divisão de Cinema ficaria responsável por estabelecer a supremacia das produções estadunidenses na América Latina, promovendo-as em todo o ocidente. Nesse contexto, figuras como Carmen Miranda e Zé Carioca foram cuidadosamente construídas para apresentar a nação da Casa Branca como amistosa, atraindo o consumo do público brasileiro. Tota (2005, p. 113) afirma que: “Na época, o Brasil era visto como um importante parceiro no hemisfério. Americanizar o Brasil, por vias pacíficas, era, pois, tido como o caminho mais seguro para garantir essa parceria.”

O fato da produção cinematográfica norte-americana da década de 1940 ter sido essencial para o projeto de aceitação dos padrões de vida dos EUA no Hemisfério Sul possui um contraponto: as representações escolhidas para estreitar a relação cultural entre as Américas foram calcadas em características superficiais e muitas vezes equivocadas dos latino-americanos. Nesse processo, a individualidade de cada país do Sul foi tolhida, uma vez que diversos símbolos utilizados por Hollywood juntavam toda a América Latina em uma única cultura homogênea, aborrecendo algumas nações. Segundo Leite (2004 apud MACEDO, 2013, p. 3):

Essa postura era percebida pela América Latina, que por vezes rechaçou os “filmes-bananas” de Carmen Miranda. Apesar dos esforços da Divisão de Cinema da OCIAA (*Motion Pictures*), algumas vezes as equivocadas representações filmicas causavam o efeito contrário ao pretendido, provocando o incômodo dos países que retratavam na tela.

Resultado desse aborrecimento, alguns filmes que violavam a imagem do povo latino tiveram sua circulação proibida. Foi o caso do longa “Serenata Tropical” (*Down Argentine Way*, 1940), que retratava a Argentina de maneira depreciativa. Após entrar em polêmica, uma série de mudanças foi realizada nas cenas do filme, que teve sua versão corrigida em exibição apenas em solo argentino, onde voltou a circular no ano de 1941. Segundo Castro (2005, s.p.):

O filme era um escândalo de ofensivo. Da primeira à última cena, só mostrava dois argentinos “dignos”: o personagem de Don Ameche, que fazia o galã, e o de seu pai, interpretado por Henry Stephenson — mas, afinal, eles “estudaram em Paris”. Todos os outros argentinos em cena (sempre interpretados por americanos) eram vigaristas, retardados ou dorminhocos — alguns, francamente repugnantes — e falavam um inglês de estraçalhar de rir.

3. CINEMA E CULTURA

A imposição implícita da cultura norte-americana que o povo latino sofreu ao longo do tempo colaborou para que os brasileiros consumissem cada vez mais itens culturais produzidos pelos EUA. Isso significa que nossos gostos e preferências foram extremamente condicionados, tanto pelos estereótipos de vida e consumo relacionados ao *american way of life*⁶, quanto pelos estigmas que foram compelidos à América Latina em sua totalidade. Referindo-se à conjuntura dos anos 1940, Mauad (2005, p. 49) aponta:

Foi nesse contexto que os brasileiros aprenderam a substituir os sucos de frutas tropicais onipresentes à mesa por uma bebida de gosto estranho e artificial chamada Coca-Cola. Começaram também a trocar sorvetes feitos em pequenas sorveterias por um sucedâneo industrial chamado *Kibon*, produzido por uma companhia que se deslocara às pressas da Ásia, por efeito da guerra. Aprenderam a mascar uma goma elástica chamada *chiclets* e incorporaram novas palavras que foram integradas à sua língua escrita. Passaram a ouvir o *fox-trot*, o *jazz* e o *boogie-woogie*, entre outros ritmos, e assistiam agora a muito mais filmes produzidos em Hollywood. Passaram a voar nas asas da PanAmerican, deixando para trás os “aeroplanos” da Lati e da Condor.

⁶Padrão de estilo de vida norte-americano baseado na felicidade advinda do trabalho, do progresso e principalmente, do consumo. Foi criado para influenciar outros países capitalistas a seguirem esse modo de vida.

Dessa forma, os EUA fizeram com que seus produtos culturais criassem e consolidassem estigmas – mais detalhados adiante - vinculados aos latinos, que frequentemente eram associados à preguiça, malandragem, comportamento violento, aspecto sujo e envolvimento com gangues. Também foram criados estereótipos de gênero problemáticos, especialmente em relação a corpos femininos, quase sempre hipersexualizados. Todos esses estereótipos racistas sobre a América Latina presentes nos filmes hollywoodianos geram um antagonismo que valoriza o Norte e diminui o Sul.

No âmbito da indústria cinematográfica, a negação dos direitos foi subsidiada pelo racismo, institucionalizado pelos mecanismos internos desse sistema e propagado pelas representações dos estereótipos. Nesse sentido, algo que sobressaía nas películas era a produção da diferença, manipulada pela estética, pelas atitudes e caracterização dos personagens e pela distribuição de papéis. (MACEDO, 2013, p. 5)

Devido a essa influência, a própria população latina começou a se situar em posição inferior, subestimando os artigos nacionais que fugissem dos modelos definidos pelos EUA como ideais. “Há, nesse complexo, o derrotismo, a ideia de que, por não se tratar de uma sociedade igual às estrangeiras, o que cá se tem é pior, quando, na contramão, ignora a realidade sociocultural ímpar que foi capaz de criar, bem como, o valor de tal.” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2019, p. 15)

Jessé Souza, em seu livro “A Elite do Atraso”, traz uma interessante perspectiva sobre esse complexo de inferioridade chamado “vira-latismo”. O autor defende que os maiores pensadores brasileiros do século XX discursavam sobre o Brasil de modo a colocá-lo em uma classe abaixo dos EUA e dos países europeus, o que afetou negativamente a autoimagem do país, sobretudo dentre a elite da época. Logo, se os Estados Unidos se projetavam para o mundo como a superior nação do progresso e da modernidade, o Brasil, em contrapartida, projetava-se como povo irracional, corrupto e arcaico, estigmas que perduram até o tempo presente e refletem na relação conturbada que o brasileiro tem com a própria cultura.

Está criada a ideologia do vira-lata brasileiro. Inferior, posto que percebido como afeto e, portanto, como corpo, opondo-se ao espírito do americano e

européu idealizado, como se não houvesse personalismo e relações pessoais fundando todo tipo de privilégio também nos EUA e na Europa. A emoção nos animalizaria, enquanto o espírito tornaria divinos americanos e europeus. Como seres divinos, os americanos seriam seres especiais que põem a impessoalidade acima de suas preferências, explicando com isso a excelência de sua democracia, assim como sua honestidade e incorruptibilidade. (SOUZA, 2017, p. 33)

Nos anos 1960, em resposta ao condicionamento cultural reforçado pelo cinema norte-americano, nasce o Cinema Novo, um movimento de resistência liderado pelo cineasta baiano Glauber Rocha. Esse movimento visava contrapor a indústria de cinema brasileira, na época baseada em comédias e musicais extremamente influenciados pelo estilo hollywoodiano, como no caso das populares chanchadas. O Cinema Novo foi um ciclo politizado e internacionalmente premiado, ao passo que evidenciava a pobreza, o racismo, a falta de recursos, a violência e a alienação sofridos pelo povo brasileiro por meio da estética da fome. Santos (2019, p. 58) afirma:

Há, no processo de formação do Cinema Novo, uma passagem que fica clara nos anos 1960, especialmente com *Deus e o diabo na terra do sol*, da ideia de uma nacionalização temática para uma nacionalização da forma. Eles passam a afirmar que um conteúdo novo requer também uma forma nova e adequada a ele, mantendo o princípio de representar temas nacionais. Esse duplo posicionamento se consolidou na chamada *estética da fome*, que abarca tanto uma “maneira de dizer”, um estilo, como a afirmação de que não se precisava de um aparato técnico industrial para realizar filmes de qualidade, expressão disso foi a famosa frase de Paulo César Saraceni de que bastava “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”.

Todavia, nos anos 1970, o Cinema Novo foi atingido pela censura do Regime Militar, o que fez, dentre outros fatores, com que suas produções começassem a declinar. Esse acontecimento abriu caminho para o surgimento do Cinema Marginal, movimento que também sofreu censura, mas que ao contrário do Cinema Novo, foi mais despreocupado com a elite intelectual, focando em conversar com o grande público. O modo de produção do Cinema Marginal dava ênfase a uma estética urbana marcada pela Boca do Lixo - região central paulistana – e pelas produções eróticas,

violentas e cômicas que protagonizaram no gênero pornochanchada, responsável por lotar bilheterias das salas de cinema com suas comédias eróticas de baixo custo.

Analisando a história do cinema brasileiro do século 20 com a distância que o século 21 permite, podemos concluir que as pornochanchadas, embora tenham conquistado um público considerável nas grandes cidades, deixaram uma cicatriz terrível no cinema nacional. Por envolver filmes com produção precária e altamente eróticos, acabaram estigmatizando todo o cinema nacional, a ponto de, em pleno século 21, ainda haver uma enorme quantidade de pessoas, em todas as partes do Brasil, dizendo que “filme brasileiro é ruim” ou “filme brasileiro é baixaria”. (BALLERINI, 2012, p. 32)

Apesar de as pornochanchadas terem estereotipado negativamente o cinema brasileiro para o mundo, neste trabalho acredita-se que ambas as fases (Cinema Novo e Cinema Marginal) foram imprescindíveis para a consolidação do cinema nacional, trazendo aspectos dissonantes e tangenciais entre si, mas sempre carregando a perspectiva da resistência contra o regime militar e consequentemente contra o imperialismo norte-americano.

A situação do estigma relacionado às produções audiovisuais brasileiras passa a ter maior desenlace nos anos 1990, com a queda do presidente Fernando Collor de Mello. Nesse momento, o Brasil passa a receber investimentos através de políticas de incentivo à produção cultural, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, aprovadas em 1991 e 1993, respectivamente.

O grande avanço alcançado na segunda metade da década [1990] deveu-se, em grande medida, aos diversos mecanismos de financiamento criados ou modernizados. As leis de incentivos fiscais, isto é, as Leis Rouanet (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991) e do Audiovisual (Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993), foram ajustadas ao longo da década e aportaram montantes significativos de recursos para o financiamento de projetos culturais, tanto recursos públicos provenientes da renúncia fiscal quanto aportes adicionais das empresas financiadoras. (IPEA, 2007, p. 15)

Na mesma década, produções de países latino-americanos começaram a ter seus atributos e complexidades estudados e valorizados, culminando na indicação de vários filmes brasileiros ao

Oscar na década seguinte. Produções nacionais como *Cidade de Deus* (2002) e *Carandiru* (2003), que fizeram muito sucesso no cinema internacional, ajudaram a construir uma identidade cultural cinematográfica que não se restringia somente a posicionamentos políticos como no Cinema Novo ou ao baixo investimento do Cinema Marginal, mas que detinha também o foco no indivíduo e na qualidade técnica. Em outras palavras, as produções dos anos 2000 se destacam pela boa qualidade técnica de imagem e som devido à alta nos investimentos ao setor (GOMES, 2009).

Ainda nos anos 1990, durante o período de retomada do cinema nacional, o Estado de Pernambuco foi berço de importantes correntes musicais e culturais como o *Manguebeat*. Esse movimento mesclava elementos tradicionais da cultura pernambucana com elementos da cultura *pop*, buscando denunciar os problemas sociais regionais da época. Apesar de ser uma cena musical, os precursores do *Manguebeat* (Chico Science, Fred Zero Quatro) foram intimamente ligados aos cineastas nordestinos que produziam nos anos 1990 e que fizeram parte da Geração da Retomada do cinema pernambucano. O marco dessa retomada foi o filme “Baile Perfumado” (1997), dirigido por Lírio Ferreira e Paulo Caldas, com participação de Science e Zero Quatro na composição da trilha sonora. Santos (2019, p. 84) afirma:

Tudo leva a crer que a afinidade do grupo de cineastas com os músicos da cena mangue nesse período extrapolaram essas relações de cooperação. Podemos dizer que houve a partilha de ideias e valores vividos ativamente, os quais são centrais para que possamos entender a similaridade de situação da geração da Retomada em Recife, emblematicamente presente no filme *Baile Perfumado*.

Na década seguinte, em meados dos anos 2000, os cineastas da chamada Segunda Geração (geração pós-retomada do cinema pernambucano) começaram a fazer cinema. Dentre eles está o diretor e roteirista recifense Juliano Dornelles, que junto ao diretor conterrâneo Kleber Mendonça Filho (considerado híbrido da primeira e segunda geração), dirigiu “Bacurau” (2019), filme a ser analisado neste trabalho. Fazem parte da nova geração os diretores atentos às heranças da cultura popular e preocupados com os conflitos de identidade de cada personagem criado. Santos (2019, p. 253), aponta:

Diferente da denúncia, acreditamos que o motor principal da *estrutura de sentimento* da segunda geração talvez seja a negação. Nega-se, por exemplo, um estilo de vida privatizado, o modo vigente de uso das cidades, as injustiças como espectros da desigualdade, a humanização das máquinas correlacionada à desumanização das pessoas, a predominância dos valores de mercado em detrimento das relações humanas e um presente destrutivo ao mesmo tempo em que destituído de memória.

4. ESTEREÓTIPOS

Antes de começar a explorar os estereótipos latinos presentes nas produções cinematográficas norte-americanas, é necessário elucidar brevemente dois conceitos: estereótipo e estigma. Primeiramente, os estereótipos são os rótulos e generalizações superficiais que permeiam na sociedade, os moldes fixos em que se classificam pessoas ou grupos. Já o estigma é o que se forma quando uma característica do estereótipo é considerada negativa, gerando uma marca no sujeito ou grupo que a possui. Os estereótipos fazem parte da construção dos estigmas, que resultam em preconceito, marginalização e discriminação contra quem os detém. Crochík (1996, p. 49) explica:

Assim, o preconceito se caracteriza por um conteúdo específico dirigido ao seu objeto e por um determinado tipo de reação frente a ele, em geral, de estranhamento ou de hostilidade. Ao conteúdo podemos chamar de estereótipo, cujo significado inicial pode ser remetido à máquina de reproduzir tipos utilizada pela imprensa, que deve portanto reproduzir fielmente as letras, mas que passou a ganhar o sentido também daquilo que é fixo, imutável. No caso do preconceito, é neste último sentido que ele deve ser entendido.

Um exemplo de filme que carrega estigmas sobre os latinos é o longa “As Ruas de Los Angeles” (*The Streets of L.A.*, 1979), que mostra bairros periféricos dos EUA repletos de personagens do estereótipo *greaser*. “O *greaser* é o antagonista, o mau, *el bandido*. Tem pele escura, é baixo, sujo, com roupas imundas, besuntado (gorduroso), com longa barba, é desdentado, despenteado, e tem cicatrizes e sobrancelhas espessas.” (RUSSO, 2012, p. 23)

Sobre a origem do termo *greaser*, Russo (2012, p. 22) explica:

Desde os primeiros filmes *western*, os mexicanos que se moviam no espaço da *frontier* tinham direito a seu próprio estereótipo, o *greaser*, do qual deriva a imagem do bandido mexicano e, mais tarde, latino. *Greaser* era a palavra com a qual eram chamados os mexicanos que trabalhavam como transportadores com carro puxado por uma mula. Esta definição (gordura/engordurado) deriva da gordura utilizada para lubrificar o eixo dos carrinhos, (principal instrumento de trabalho dos mexicanos), indicando que eles eram sujos e repugnantes.

Os *greasers* de “As Ruas de Los Angeles”, são imigrantes mexicanos ilegais que traficam drogas, espanhol e não são polidos como Carol Schramm (Joanne Woodward), tradicional são violentos, moram em cortiços, não sabem ler, falam um inglês carregado de sotaque personagem “mocinha” norte-americana, branca e de classe média. Tudo isso deixa explícito a falta de intelecto e caráter duvidoso atribuídos pelos diretores norte-americanos aos imigrantes latinos.

Em 1986, Ronald Reagan aprovou a *Immigration Reform and Control Act* (IRCA), lei que marcou o processo de marginalização dos imigrantes, sobretudo latinos, a quem eram associadas crises como a desigualdade de renda e a estagnação de salários. Nesse cenário, junto ao medo de sobrecarregar o *Welfare State* (Estado de Bem-Estar Social), nasceu um sentimento de nacionalismo e de anti-imigração muito forte nos cidadãos norte-americanos, o que certamente contribuiu ainda mais para a estigmatização da figura latina no imaginário estadunidense. Lopes (2003, s.p.) aponta:

Segundo dados do relatório “*Missing in action: latinos in and out of Hollywood*”, realizado pelo *The Tomás Rivera Policy Institute* (UCLA), de 1999, encomendado pela SAG (*The Screen Actors Guild*), grande parte dos latinos concorda que a maior parte das representações de latinos nas mídias televisivas e cinematográficas era negativa e marcada por uma série de estereótipos.

Inclusive, não há como debater estereótipos latinos sem fazer menção a Rudolph Valentino, ator italiano que imigrou para os EUA e deu origem aos *latin lovers* (amantes latinos) no filme

“Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse” (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921), onde interpretou um ousado jovem argentino.

Os *latin lovers* representam galanteadores latinos no cinema, costumeiramente interpretados por atores próximos aos padrões de beleza norte-americanos. É comum encontrá-los até hoje caracterizando-se como personagens que devem atrair os olhares femininos, tal qual Tony Ramirez (Antonio Banderas) no filme “Nunca Fale com Estranhos” (*Never Talk to Strangers*, 1995). O professor e pesquisador de cinema Charles Ramírez Berg escreve sobre esse e outros estereótipos latinos no cinema em seu livro *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion & Resistance*, sendo que alguns deles serão exemplificados a seguir.

Nestes papéis, os atores reiteram, infelizmente, a combinação erótica de características instituídas por Valentino: erotismo, exotismo, ternura tingida de violência e perigo, tudo isto somado à promessa romântica de que, sexualmente, as coisas poderiam muito bem ficar fora de controle. BERG (2002, p. 76, tradução nossa)

Outrossim, a trilogia “Um Drink no Inferno” (*From Dusk till Dawn*, 1996), em seu primeiro filme, retrata o México a partir dos mesmos pressupostos de violência e agressividade colocados como inatos aos latinos. As cenas gravadas em um clube noturno para caminhoneiros e motoqueiros, que contam com diversas brigas e demonstrações exageradas de virilidade masculina reafirmam esses estigmas.

Além disso, há também o elemento da hipersexualização da mulher latina na figura de *Satanico Pandemonium*, personagem interpretada pela atriz mexicana Salma Hayek no primeiro filme. É válido ressaltar que nos outros dois filmes da trilogia, *Satanico Pandemonium* foi interpretada por uma atriz mexicana e outra texana, que mantiveram o perfil de *spicy latina* (latina apimentada), estereótipo muito próximo da *harlot* (prostituta) mencionada na literatura de Berg.

Uma vez que a prostituta é uma escrava de suas paixões, sua conduta é simplesmente atribuída à sua ninfomania inerente. De maneira verdadeiramente estereotipada nunca recebemos nenhuma motivação mais profunda para suas ações – ela é basicamente uma máquina de sexo

inatamente desejando um homem branco. (BERG, 2002, p. 71, tradução nossa.)

Todos os filmes citados têm algo em comum além da estereotipação do povo latino: a representação da superioridade norte-americana na figura dos personagens brancos, externalizada por meio da oposição de valores no enredo dos longas. De um lado, há os antagonistas latinos com todos os estigmas aplicados; do outro, os protagonistas estadunidenses que frequentemente têm os privilégios de pertencer ao *WASP - White Anglo-Saxon Protestants* (Branco, Anglo-Saxão e Protestante), termo comumente utilizado para fazer referência aos tradicionais norte-americanos brancos de família classe alta. De acordo com Berg (2002, p. 67, tradução nossa):

O status quo apresentado nos filmes como o melhor de todos os mundos é aquele que é seguro, pacífico e próspero. Mas é também branco, de classe média alta, protestante, de língua inglesa, que está em conformidade com as normas Anglo de beleza, saúde, inteligência e assim por diante. Este estilo de vida WASP é afirmado como uma norma pela qual vale a pena lutar, como o que deve ser reconquistado se o filme quiser ter um final feliz. Nesse esquema, não apenas os latinos, mas todas as pessoas de cor representam uma ameaça inerente ao status quo simplesmente porque são marcadamente diferentes da norma WASP estabelecida.

No contexto brasileiro, a partir da década de 1950, pode-se verificar que um dos estereótipos predominantes no cinema nacional foi a figura do cangaceiro, personagem advindo dos filmes de Cangaço ou *Nordestern*. Esse gênero cinematográfico foi fortemente influenciado pelos filmes *Western* (Faroeste) norte-americanos, e apesar de ter sido muito importante para a construção da identidade do sertão, carrega uma problemática: muitos desses filmes foram dirigidos por sulistas ou sudestinos, resultando na atribuição de estigmas que marginalizavam os nordestinos dentro do cinema. “Os cangaceiros, para o Centro-Sul, seriam os vilões da construção de uma nação civilizada, moderna, corroborando a ideia de que o Norte do Brasil representava uma ameaça para a integração do país.” (VELASCO, 2017, s.p.)

No gênero Cangaço, os povos do Nordeste eram geralmente caracterizados como pistoleiros e/ou bandidos excessivamente cruéis e violentos, como no caso do longa “A Morte

Comanda o Cangaço”, de 1960. Referindo-se a esse filme, Vieira (2007, p. 101), aponta que: “Figuras e costumes do imaginário popular nordestino são trabalhados de forma caricatural, estereotipando-os de forma negativa”.

Desse modo, verifica-se que todos os estereótipos mencionados anteriormente, apesar de terem sido consolidados e difundidos no século XX, ainda permeiam a arte, os veículos midiáticos e os meios de comunicação do século XXI, o que valida o senso comum e a opinião pública a manterem esses estigmas no imaginário coletivo e a permanecerem com o tratamento discriminatório aos latinos dentro e fora do campo cinematográfico.

5. BACURAU

A história de “Bacurau”, filme dirigido pelos cineastas pernambucanos Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, é inserida em um futuro distópico onde um povoado nordestino passa a sofrer atentados violentos de invasores norte-americanos, mas consegue sobreviver reagindo à situação. No início do filme, a médica Teresa (Bárbara Colen), retorna a Bacurau em razão do funeral de sua avó, Dona Carmelita (Lia de Itamaracá), importante figura para a cidade. Vale notar nesse primeiro momento as mazelas do lugar, como o abandono e a falta de água, que começam a ser expostas. Após o enterro de Dona Carmelita, o vilarejo tem sua localização retirada dos satélites e perde o sinal de internet, ao passo que ataques como assassinatos e quedas de eletricidade vão acontecendo.

Um curioso personagem do longa é o prefeito Tony Júnior (Thardelly Lima), que pode representar muito bem o patrimonialismo de Sérgio Buarque no livro “Raízes do Brasil”. O conceito fica explícito quando, ao fim do filme, o prefeito aparece com um veículo novo e aparentemente expansivo, deixando subentendido que Bacurau foi vendida para o bando de atiradores. No entanto, desconforme ocorre na realidade, Tony Júnior é punido por seus atos quando a população, em um instinto de sobrevivência, captura-o, amarra-o em um burro e o manda, nu e vendado, sertão adentro.

Em dado momento da trama, um dos invasores assassina uma criança em meio a um matagal. Então, um casal branco de meia idade, ligeiramente mais abastado que os demais cidadãos, foge em seu carro ao perceber que o lugarejo está comprometido, mas acaba também assassinado. Essa cena é tão relevante para discutir relações de privilégios quanto a famosa parte do filme em que, estando à mesa com os atiradores norte-americanos, os motoqueiros sulistas tentam se afirmar como semelhantes a eles, porém acabam recebendo o mesmo tratamento que os nordestinos de Bacurau: a morte a tiros. Ambas as cenas retratam casais privilegiados em diferentes níveis, mas que não utilizaram de suas condições para resistir, e sim para fugir, ou ainda pior, apoiar a violência a opressão que começam a se instaurar.

Ademais, “Bacurau” consegue representar os subcidadãos (população rural, negra, indígena) de maneira diferente dos filmes de Hollywood, quebrando estereótipos de cor, classe e gênero que geralmente são atribuídos a quem foge ao padrão *WASP*. Tomaremos como exemplo três personagens negros que são símbolo de luta e sabedoria: Plínio (Wilson Rabelo), Dona Carmelita e Damiano (Carlos Francisco).

Plínio, professor da região, sustenta conhecimento acadêmico, mostrando-se perspicaz nas cenas em que aparece. Dona Carmelita é a matriarca que tem respeito e admiração suficientes para reunir todo o povoado em seu sepultamento, dando sua contribuição para a insurgência de Bacurau contra os norte-americanos ao irromper em alma encarnada para Michael (Udo Kier), líder dos invasores, provocando sua distração, e por consequência, sua rendição. Por fim, Damiano carrega forte sabedoria ancestral, o que o leva a ser o primeiro a conseguir perceber os impostores e enfrentá-los de fato, assassinando dois deles junto a Deisy (Ingrid Trigueiro), sua companheira.

Ainda, as mulheres presentes no longa passam longe de serem subservientes, visto que todas elas possuem extrema força e ímpeto, incluindo as antagonistas norte-americanas. Teresa, Domingas (Sônia Braga), Deisy e as demais mulheres que empunham as armas no momento da empreitada para vencer os invasores são retratadas como verdadeiras guerreiras, o que dificilmente acontece em filmes comerciais sem o acompanhamento da hipersexualização. Na linha da desconstrução de estereótipos de gênero, entra o memorável personagem Lunga (Silvero Pereira),

que se destaca ao misturar elementos tidos como femininos (unhas pintadas, extensão de cabelos, entre outros) com postura imponente e agressiva, marcando o caráter subversivo do filme.

“Bacurau” foi ovacionado pela crítica na época de seu lançamento, o que levou o longa a ser o primeiro filme brasileiro premiado na categoria “Prêmio do Júri” do Festival de Cannes. Entretanto, apesar de ter uma avaliação de 7.4 no IMDb⁷ (*Internet Movie Database*), nota considerada boa para o site de críticas populares, copiosos comentários de pessoas estrangeiras e até mesmo brasileiras reduzem o longa a um *Western* de ficção científica com violência gratuita digna de filmes de Tarantino.

No entanto, a violência presente em “Bacurau” tem motivações distintas das de Tarantino. No enredo, ela serve para fazer referência aos longas de terror norte-americanos conhecidos por suas cenas repletas de sangue, visto que o nome de John Carpenter⁸ aparece na fachada da escola do município de modo abrasileirado, virando “João Carpinteiro”.

Essa violência inspirada em filmes de terror é ressignificada para representar a pobreza e o abandono do Estado para com aquela comunidade; o olhar desumanizado que os estrangeiros, as autoridades políticas e os próprios sulistas/sudestinos projetam naquele povoado; para manifestar a chacina iniciada pelos norte-americanos e a contrapartida “bacurauense” de assassinar os antagonistas para sobreviver. Ou seja, de longe, a violência é um recurso nevrálgico para a construção de sentido do filme, diferente da condição estritamente estética em que o sangue é explorado pelos filmes de Tarantino. Fagundes (2019 apud SOARES, 2020, p. 175), aponta:

Enquanto nos filmes do diretor de *Pulp Fiction* a violência é puramente estética, em Bacurau, tal qual obras cinemanovistas como *O Deus e o Diabo* e *O Dragão da Maldade*, há a virtude na violência. Ela é justificável, possui argumentos e propósito. Em uma entrevista aqui mesmo no Brasil, Tarantino disse que seus filmes são como uma tela em branco que ele pinta com sangue. Já Bacurau, é uma tela pegando fogo em que o sangue apaga as chamas.

⁷Pontuação atualizada na data em que o presente artigo foi entregue.

⁸Diretor de cinema estadunidense famoso por produzir filmes de terror e suspense.

Outra parte das críticas negativas direcionadas para “Bacurau” versam sobre sua suposta estrutura maniqueísta que retrata os norte-americanos exclusivamente como “vilões”, ao passo que os “bacurauenses” seriam lidos como a parcela dos “mocinhos” da trama. Esse ponto de vista sobre a dualidade do filme também perpassa alguns artigos científicos que a justificam defendendo a existência de uma movimentação antropofágica por trás da obra.

Todavia, neste trabalho acreditamos que não existe maniqueísmo na narrativa filmica de “Bacurau”, já que os personagens são edificados de maneira complexa e despolarizada. Toma-se como exemplo Domingas, a médica da comunidade, que apesar de sempre prestar socorro a quem necessita, é alcoólatra e imprudente. O personagem Pacote (Thomas Aquino), “Rei do teco-teco”, apresenta-se como um anti-herói conhecido e respeitado pelos assassinatos que já cometeu.

Já Lunga, o cangaceiro andrógino que vive afastado de Bacurau, demonstra muito bem a profundidade da construção dos personagens do filme em vários aspectos. Sua vontade de combater os ataques coexiste com seu desejo de fazer justiça com as próprias mãos, atitude considerada imoral pelo senso comum, mas que permeia a comunidade “bacurauense”. No início do filme, quando Teresa e Erivaldo (Rubens Santos) afirmam que não entregariam Lunga às autoridades, deixam implícito o valor que o bandido tem para o lugarejo. Em outro momento, Damiano diz a Pacote a seguinte frase: “Lunga... o homem vale mais pelo mal que pelo bem que pode fazer”, demonstrando que o temor e o respeito pela figura são síncronos.

Ainda, se o maniqueísmo pressupõe a existência de um lado bom e de outro mau, e que o polo negativo do enredo seria o composto pelos norte-americanos, haveria uma interpretação de que os invasores consideram algum escrúpulo nos habitantes de Bacurau. Porém, para que pudessem ser julgados como malfeitores, os atiradores deveriam saber que estão cometendo crimes, quando de fato, eles enxergam aquele povoado apenas como animais de caça, mero entretenimento. No contexto do longa, os antagonistas não reconhecem seus próprios atos como ruins ou errados - ao contrário do que aconteceria em filmes do gênero *Western* -, mas simplesmente como atitudes a serem tomadas dentro de um jogo de tiros que envolve uma cidade de existência indiferente.

O maniqueísmo de “Bacurau”, consoante artigos científicos que o defendem, baseia-se no argumento de que tal recurso seria aproveitado para transmitir a inversão das posições de invasor e invadido, consumando o ritual antropofágico ao deglutir o elemento do maniqueísmo típico de Hollywood e utilizá-lo para construir uma nova representação das relações culturais entre o sul e o norte globais. Em outras palavras, mexicanos, latinos e indígenas, geralmente retratados nos filmes hollywoodianos como invasores “malvados”, estariam agora substituídos em Bacurau pelos invasores norte-americanos tidos como os “bandidos” do longa, o que traria a subversão desses papéis.

Porém, a perspectiva antropofágica não caberia ao contexto do filme, visto que o movimento antropofágico dos modernistas de 1922 presume o aproveitamento mútuo como efeito da inter-relação entre os elementos culturais. Esse entendimento não se sustenta, pois mesmo que o longa tivesse o elemento maniqueísta para subverter os papéis de dominação, o lado dominante (EUA) não se beneficiaria deste processo.

Além disso, os moradores de Bacurau possuem um elevado senso de coletividade e uma mentalidade progressista no tocante a vários assuntos considerados tabus, características que incomodaram alguns críticos do IMDb por serem demasiadamente utópicas. Entretanto, elas fazem com que a mensagem de enaltecimento da cultura ancestral seja transmitida com muita clareza. A importância da ancestralidade também se expressa como resistência quando os habitantes do lugarejo buscam as armas para enfrentar os invasores dentro do Museu Histórico de Bacurau, local que simboliza a valorização da história daquela comunidade.

Ao fim do filme, a busca pela preservação da memória da luta contra os estrangeiros é evidenciada na cena em que pessoas estão limpando o chão após o tiroteio, momento em que a personagem responsável pelo Museu pede para que o sangue das paredes seja mantido. As cabeças dos norte-americanos que ficam em exposição no Museu também simbolizam uma resposta ao complexo de vira-lata e à truculência sofrida no povoado. Logo, os “bacurauenses” retratam um povo que encontra, no entendimento de sua própria história, instrumentos para resistir à violência e à opressão.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fim de reafirmar sua soberania político-ideológica sob uma conjuntura de Guerra Fria, os norte-americanos estrategicamente projetaram nos meios de comunicação, sobretudo no cinema, uma imagem de superioridade dos EUA em relação aos demais países do mundo. As decisões políticas tomadas nessa época refletiram imensamente no modo como vários grupos minoritários são encarados na sociedade, que ainda repete padrões violentos e discriminatórios de leitura e de tratamento desses grupos.

Na América Latina, o impacto sofrido pelo imperialismo norte-americano fez com que a identidade nacional dos países sucumbisse a esses estereótipos impostos pelos EUA sobre a cultura latina. Por consequência, especialmente no Brasil, nasce uma identidade nacional baseada em estigmas animalescos e cordiais que engendraram em nosso imaginário o complexo do vira-lata em relação a tudo que é criado e produzido por brasileiros, particularmente no campo da cultura e das artes.

No entanto, filmes como “Bacurau”, bem como seus antecessores “Aquarius” e “O Som ao Redor”, são frutos de diretores que fazem parte de uma geração de cineastas focada em entregar produções que destacam a resistência contra a opressão política. Nesse sentido, a autopercepção do brasileiro como “vira-lata” é questionada, dado que os personagens do longa utilizam da potência de sua ancestralidade e de sua cultura para reagir à situação de violência forçada no local.

O cinema de resistência que gerou “Bacurau” enfrenta o imperialismo norte-americano que ainda perdura na atualidade ao fomentar uma nova identidade nacional que desconstrói estereótipos estigmatizados de região, classe, cor e gênero. “Bacurau” atribui nova forma aos papéis que figuram minorias políticas, exercendo uma militância assertiva e contemporânea.

Em síntese, o filme configura a cultura nacional popular e a ancestralidade brasileira como armas para o enfrentamento da violência norte-americana projetada no Brasil, e por isso, a notoriedade de “Bacurau” fica marcada para além de premiações.

REFERÊNCIAS

BALLERINI, Franthiesco. **Cinema brasileiro no século 21**: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional. São Paulo. Summus Editorial, 2012.

BERG, Charles Ramírez. **Latino images in film**: Stereotypes, subversion, and resistance. University of Texas Press, 2002.

CASTRO, Ruy. **A Vida de Carmen Miranda, a Brasileira mais Famosa do Século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CROCHÍK, José. Preconceito, indivíduo e sociedade. **Temas em psicologia**. Ribeirão Preto, v. 4, n. 3, p. 47-70, dez, 1996.

GOMES, Regina. A Crítica de Cinema Como Objeto Histórico e Retórico: o Caso do Filme Carandiru de Hector Babenco. *In*: IX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORDESTE. 2009, Salvador, p. 120-145.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IPEA. **Balanco das Políticas Culturais na Década de 90**. *In*: Cadernos de Políticas Culturais - Política Cultural no Brasil, 2002-2006: acompanhamento e análise (volume 2). Brasília: Ministério da Economia, 2007.

LOPES, Mariana. O olhar da filmografia norte-americana recente acerca dos imigrantes latinos em fins do século XX. **VI Congresso Internacional de História**, online, s.p., set. 2013.

MACEDO, Kárita. Formas de desrespeito na representação latino-americana de Hollywood, através de Carmen Miranda (1940-1945). *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 10. 2013, Florianópolis. 13 p.

MARTON, Giulia. **Soft Power**: A Política de Boa Vizinhança no governo Roosevelt e o cinema como meio propagador do pan-americanismo no Brasil. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Relações Internacionais) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2021.

MAUAD, Ana Maria. As três Américas de Carmem Miranda: cultura política e cinema no contexto da política da boa vizinhança. **Transit Circle**, v. 1, p. p. 52-p. 77, 2002.

MAUAD, Ana Maria. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 25, n. 49, p. 43-75, jan. / jun. 2005.

MOREIRA, Carlos Diogo. **Identidade e pluralismo**. Identidade Nacional: Entre o discurso e a prática. Porto: Fronteira da Caos Editores & CEPES, 2011.

OLIVEIRA JR, Eduardo. Do complexo de vira-lata ao multiculturalismo cru. **Revista Científica Doctum Multidisciplinar**. Caratinga, v. 1, n. 2, 2019.

PRYSTHON, Angela. Rearticulando a tradição: rápido panorama do audiovisual brasileiro nos anos 90. **Revista Contracampo**, n. 07, 2002.

RUSSO, Maurizio. Feios, sujos e muito, muitos malvados: Migrantes italianos e latinos entre as sombras de Hollywood – breve introdução. **Travessia – Revista do Migrante**. Nº 71, jul. / dez. 2012.

SANTOS, Márcia. **O cinema contemporâneo de Pernambuco**. 2019. Tese de Doutorado em Sociologia - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SOARES, José. Da experiência do cinema novo ao novo cinema brasileiro do século XXI: uma abordagem sociológica e política do filme Bacurau. **Wamon-Revista dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFAM**, v. 5, n. 1, p. 165-190, 2020.

SOUZA, Jessé. **A Elite do Atraso**. Rio de Janeiro: Sextante/Estação Brasil, 2019.

SOUZA, Jessé. **A Tolice da Inteligência Brasileira**. Ou como o país se deixa manipular pela elite. São Paulo: LeYa, 2015.

TOTA, Antônio. Cultura e dominação: relações culturais entre o Brasil e os Estados Unidos durante a Guerra Fria. **Perspectivas: Revista de Ciências Sociais**. São Paulo, v. 27, p. 111 – 122, jan. / jun. 2005.

VELASCO, Diogo. Genealogia das imagens do Sertão Nordeste no cinema brasileiro: uma breve história. **Revista ComSertões**, v. 5, n. 1, 2017.

VIEIRA, Marcelo. **O cangaço no cinema brasileiro**. 2007. Tese de Doutorado em Multimeios – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.