

---

## **Identidades e Marcadores Sociais da Diferença no Cinema: um Estudo das Relações entre Hollywood e a América Latina<sup>1</sup>**

Isabella Regina Oliveira Goulart<sup>2</sup>

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP  
Centro Universitário FMU | FIAM-FAAM, São Paulo, SP

### **Resumo**

Este trabalho busca compreender os processos pelos quais as comunidades latino-americanas foram representadas através do olhar da identidade normativa branca nos Estados Unidos e como tiveram sua imagem construída como uma oposição a ela. Temos como estudo de caso as versões em espanhol de filmes originais em inglês realizadas pelos estúdios hollywoodianos na passagem para o cinema falado, que foram exibidas no Brasil. Pensamos sobre as oposições entre os Estados Unidos e a América Latina nos termos da relação Ocidente-Oriente de Edward Said, enxergando a latinidade construída por Hollywood como uma imagem da América Latina inventada pelos Estados Unidos, que revela objetivos imperialistas.

### **Palavras-chave**

versões em espanhol; Hollywood; América Latina; orientalismo; latinismo

### **As versões em espanhol e o tripé Estados Unidos – América Latina – Brasil**

Em 1926, o som sincronizado à imagem foi lançado como uma inovação no mercado cinematográfico e a passagem do cinema silencioso para os filmes falados foi cercada de incertezas (CRAFTON, 2009). O Vitaphone, processo de sonorização em disco, tocado em uma plataforma giratória acoplada ao motor do projetor, e o Movietone, que permitia a sincronização ao gravar a banda sonora como uma faixa óptica no rolo do filme, foram os principais sistemas utilizados pelas companhias produtoras dos Estados Unidos. As mudanças na técnica e na linguagem cinematográfica tiveram impacto sobre o público e sobre a indústria, já que o som se tornou mais um elemento a ser pensado e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutora e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP. Professora e Coordenadora Adjunta na Escola de Comunicação do Centro Universitário FMU | FIAM-FAAM. Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Cinema, pela Universidade Federal Fluminense. Contato: isa.goulart@gmail.com / isabella.goulart@fiamfaam.br

---

controlado durante a produção. Além disso, o circuito exibidor precisou se adequar à nova experiência de consumo cinematográfico que surgia com o sonoro, equipando as salas com a tecnologia necessária. Acima dos efeitos sonoros, dos ruídos e da trilha musical, a cena dialogada passou a ser o centro da narrativa.

Enquanto no cinema mudo os letreiros que indicavam as falas eram intercalados aos planos e podiam facilmente ser trocados para o idioma local, o emprego da voz trouxe novas questões a serem pensadas para os mercados externos. Entre 1928, quando os filmes falados se estabeleceram no gosto do público, mas a técnica ainda precária da dublagem desconcertava a plateia, e 1933, quando os filmes dublados passaram a prevalecer, a grande aposta das companhias hollywoodianas foram as versões multilíngues, que adaptavam o texto dos *talkies* para diferentes mercados que não falavam inglês (VINCENDEAU, 1999).

As versões multilíngues foram produzidas de três formas: i. a mesma equipe gravava em diferentes idiomas; ii. a versão era refilmada pelo mesmo diretor do original, com atores estrangeiros, em diferentes idiomas; iii. equipes estrangeiras filmavam o roteiro em seus próprios idiomas. Um critério para a seleção dos filmes que teriam versões era dar preferência àqueles que poderiam ser feitos, em grande parte, em internas, nos sets já usados para os filmes originais, ou àqueles mais baseados em diálogos do que em ações (JARVINEN, 2012).

Em meio a este cenário de transição, a América Latina constituía o mais importante dos mercados externos de Hollywood. De acordo com Jarvinen (2012), nos anos 1920, a ela representava 16% dos lucros estrangeiros da indústria hollywoodiana. Em 1928, a América Latina sozinha, incluindo o Brasil, contabilizava mais de 30% do mercado de Hollywood – em consequência, também, das legislações restritivas de filmes na Europa (JARVINEN, 2012). À época da passagem para o som sincronizado, as produções norte-americanas representavam 80 a 95% dos filmes exibidos na América Latina (GUNCKEL, 2008). Assim, a partir de 1929, os estúdios cinematográficos nos Estados Unidos produziram versões em espanhol com o objetivo de resolver um problema de mercado: a exportação e exibição dos filmes falados. Por uma questão de rentabilidade, foram produzidas mais versões em espanhol do que em outros idiomas (HEININK; DICKSON, 1990).

Na tentativa de ampliar a base de comunicação com o público latino<sup>3</sup>, uma vez que a indústria hollywoodiana se baseava em economias de escala que visavam incrementar suas fontes de lucro (JARVINEN, 2012), os produtores hollywoodianos elaboraram uma identidade latina na tela, que, pela primeira vez, foi diretamente endereçada às comunidades latino-americanas. Gunckel (2008) observa que, durante o cinema mudo, o conteúdo dos filmes produzidos em Hollywood não se destinava especificamente ao público de imigrantes mexicanos nos Estados Unidos e não sustentava um diálogo direto com sua experiência coletiva, observação que podemos estender também às comunidades nacionais latino-americanas além da fronteira dos Estados Unidos. Houve no episódio das versões em espanhol uma negociação entre Hollywood e os públicos-alvo desses filmes, grupo no qual o Brasil estava incluído, já que as versões circularam em nosso país e foram noticiadas aqui por jornais de grande circulação e revistas de cinema. Este fato nos permite pensar um tripé entre o Brasil, os Estados Unidos e a América Latina.

Como lembra Jean-Claude Bernardet (2009, p. 101), para o pensamento então reinante na cinematografia brasileira, “imitar o cinema americano, aproximar-se dos modelos que conquistaram as plateias, não quer dizer apenas imitar o cinema norte-americano, mas simplesmente fazer cinema”. A revista *Cinearte*, sucesso de público, com tiragem mensal de 60.000 exemplares no Brasil no final dos anos 1920, custava o preço de um ingresso de cinema de uma sala no subúrbio e tinha 80% de suas páginas dedicadas ao cinema estrangeiro (LUCAS, 2006). Como indicam as cartas enviadas à revista mencionadas na coluna Pergunte-me Outra, ela circulava pelo país, mas, sobretudo, no Sudeste, em meio a uma cultura cinematográfica que se destacava no Rio de Janeiro (LUCAS, 2006). A *Scena Muda*, outra importante revista de cinema carioca, tinha, igualmente, muita influência do cinema estrangeiro hollywoodiano e, embora procurasse incentivar o cinema nacional, afirmou o *star system* norte-americano (ADAMATTI, 2008).

Houve uma negociação simbólica entre Hollywood e a América Latina. Isto implica um circuito que perpassa a produção, as obras e a recepção, em uma disputa que se apresenta como assimétrica em termos de hegemonia cultural. Houve um conflito a respeito da representação das culturas e idiomas latinos na tela, bem como sobre a

---

<sup>3</sup> O termo “latino” se refere aqui aos latino-americanos, aos povos ibéricos e aos descendentes desses grupos nos Estados Unidos.

“sonoridade” que se aceitaria ouvir nos filmes (pensando não apenas a língua, mas, também, o sotaque). Na mesa de negociação, de um lado, estiveram os produtores hollywoodianos, de outro, os públicos latino-americanos, influenciados pelos padrões de qualidade cinematográficos já estabelecidos pelo cinema industrial. Os produtores deram um lance, ofertando as versões faladas em espanhol e as representações da latinidade. Descontentes, os consumidores as rejeitaram<sup>4</sup>. No limite, tendo sido repelidas pelos mercados externos, ou, se não pela totalidade do público, ao menos por grupos culturalmente influentes dentro daqueles países, os produtores voltaram atrás e cessaram a produção de versões. A síntese, dentro de pouco tempo, ante a recusa ao “imperialismo genérico” das versões, foi a exportação definitiva dos *talkies* em inglês, quando a tecnologia da dublagem já tinha se tornado operacional.

### **As versões no Brasil e as relações desiguais de poder**

Entre 1929 e 1939, Heinink e Dickson (1990) contabilizam 175 longas-metragens em espanhol realizados por estúdios norte-americanos. Essa produção atingiu seu pico no biênio 1930-1931: entre versões e produções originais em espanhol, os autores listam 160 longas-metragens hollywoodianos em língua espanhola lançados no período de 1929 a 1935, sendo 114 entre 1929 e 1931. Segundo John King (2011), com base no levantamento de Heinink e Dickson, 63 versões foram lançadas em 1930 e 48 em 1931. Já entre 1932 e 1939, Heinink e Dickson contabilizam 161 filmes no total. Ou seja, cerca de 40% dessa produção em espanhol foi lançada nos anos de 1930 e 1931.

No período 1930-1935, *Cinearte*, *A Scena Muda*, *Correio da Manhã* e *O Estado de São Paulo*, veículos de imprensa mapeados nesta pesquisa, mencionaram 39 versões em espanhol realizadas por companhias norte-americanas. Deste total, duas foram produzidas em 1929, 31 em 1930, quatro em 1931 e outras duas em 1932. 25 delas estrearam no mercado doméstico (Estados Unidos), na América Latina ou na Europa em 1930. Em 1931, esse número caiu pela metade, com o lançamento de 12 desses filmes. Em relação a quanto dessa produção foi exibida aqui, obtivemos dados de exibição de 22 versões em língua espanhola no Rio de Janeiro e/ou São Paulo. A imensa maioria estreou em 1930-1931, totalizando 19 versões que circularam por nossas salas de cinema nesses dois anos

---

<sup>4</sup> Agradeço ao professor e pesquisador Bruno Casalotti por esta interlocução.

---

(11 em 1930 e oito em 1931), acompanhando, portanto, o *boom* da produção de versões em espanhol. Embora esses filmes tenham sido exibidos também nos anos subsequentes, houve a estreia de apenas uma versão por ano em 1932, 1933 e 1935<sup>5</sup>.

A fala encerrou a carreira de atores e atrizes imigrantes em Hollywood. Entretanto, as versões em espanhol criaram um mercado adicional para atores latinos e para trabalhadores de língua espanhola que já se encontravam na indústria cinematográfica em Los Angeles, além de uma demanda dos estúdios por profissionais latino-americanos e espanhóis (RIOS-BUSTAMANTE, 1992). King (2011, p. 620) se refere a “centenas de atores e aspirantes a roteiristas da Espanha e da América Latina” que participaram das versões.

Na medida em que elas eram uma forma de tradução dos filmes falados em inglês (JARVINEN, 2012), pela visão dos estúdios norte-americanos, o componente étnico operou aqui como parte importante da qualificação desses artistas e podemos encará-lo como um marcador social da diferença. Gunckel (2008) e Jarvinen (2012) observam que o cinema hollywoodiano em língua espanhola arquitetou uma interpretação WASP<sup>6</sup> da moralidade e da sensibilidade cultural latino-americanas. Esta construção histórico-cultural se constituiu ao longo do tempo, passando por algumas transformações, mas ainda se mantém nos marcos de relações desiguais de poder. Nas versões, isso foi praticado com a inserção de atores latinos de nacionalidades variadas em ambientes claramente WASP, a tradução literal dos roteiros em inglês, a contratação de diretores que não eram latinos e não falavam o idioma desses filmes, a escolha de atores inadequados para representar certas comunidades étnico-nacionais, a mistura de sotaques que incomodava o público, etc.

Embora possamos destacar latino-americanos, como os chilenos Adelqui Millar e Carlos F Borcosque, ou o mexicano Enrique Tovar Ávalos, a maior parte das versões em espanhol mencionadas pela imprensa carioca e paulistana entre 1929 e 1935 foi dirigida por norte-americanos<sup>7</sup>. Em relação aos roteiristas que trabalharam com maior frequência nas produções em língua espanhola mencionadas nos periódicos consultados, os

---

<sup>5</sup> O mapeamento em detalhes da produção em língua espanhola mencionada pelos periódicos citados acima se encontra em GOULART (2018).

<sup>6</sup> Acrônimo de White, Anglo-Saxon and Protestant – Branco, Anglo-Saxão e Protestante.

<sup>7</sup> Os mais recorrentes foram James Parrot e James W. Horne, diretores das versões de Stan Laurel e Oliver Hardy, David Howard, William C. McGann e George Melford.

---

espanhóis se sobressaíram<sup>8</sup>. Por fim, a nacionalidade de alguns dos intérpretes desses filmes indica a preferência da indústria pelos espanhóis, como Carlos Villarías, Antonio Moreno, Luana Alcañiz e Conchita Montenegro.

Segundo Ríos-Bustamente (1992), nos anos 1920, ainda no cinema mudo, cresceram os empecilhos à participação de estrangeiros não anglo-europeus em Hollywood e os latinos foram barrados da esfera financeira e técnica da produção cinematográfica. Mas, como explica Gunckel (2008), em meio às “práticas discriminatórias de trabalho” dentro da indústria, os latino-americanos tiveram ação ainda mais limitada. As práticas discriminatórias envolveram a contratação de trabalhadores espanhóis em número maior do que o de latino-americanos, mas, também, o olhar simplificado que os profissionais de Hollywood lançaram sobre a América Latina e a Espanha.

Os estúdios hollywoodianos não se referiam à nacionalidade específica dos atores nas versões, caracterizando-os como “hispanicos”, “latinos”, “povos que falam espanhol” (JARVINEN, 2012)<sup>9</sup>. Uma variedade de grupos étnico-nacionais foi sintetizada pelos produtores das versões como “latinos”, assim como aconteceu em outros momentos da história do cinema norte-americano. Não identificamos produtores latino-americanos ou espanhóis que participaram das realizações em língua espanhola dos grandes estúdios, o que nos permite concluir, como indica Jarvinen (2012), que a equipe criativa de latinos envolvidos nas versões não teve maior controle sobre os resultados desses filmes.

Robert Stam e Ella Shohat (2006, p. 329) afirmam que o sentimento de pertencimento à comunidade nos Estados Unidos é exclusivista: conferido aos anglo-americanos, ou àqueles indivíduos ou grupos cuja cor da pele lhes afira o poder de mascarar sua origem e “‘passar’ para a etnia socialmente aceita”, mas negado aos que, dentro dessa nação, são vistos como não americanos. Compreendemos que os latino-

---

<sup>8</sup> José Lopez Rubio, Salvador de Alberich, Miguel de Zárraga e Josep Carner Ribalta. Além deles, destacam-se o norte-americano Paul Perez e Francisco Moré de la Torre, cujo país de origem não conseguimos confirmar.

<sup>9</sup> Essa referência aos atores das versões como hispanicos, latinos, ou mesmo como mexicanos, não escapou também a Alfred Charles Richard (1992). Em seu amplo levantamento, que inclui mais de 1800 filmes norte-americanos associados à imagem da latinidade, ele apresenta um breve resumo do roteiro do melodrama da Fox *Del mismo barro* (dirigido por David Howard, versão de *The common clay*, de Victor Flemming), mas afirma incorretamente que o elenco da versão em espanhol era, em sua maioria, de mexicanos, citando Mona Maris e Vicente Padula, na verdade, argentinos, Luana Alcañiz, Carlos Villarías e María Calvo, espanhóis, Juan Torená, filipino, e René Cardona, cubano. O único mexicano no grupo era Roberto E. Guzmán.

---

americanos, assim como os ibéricos, foram colocados na berlinda dessa identidade normativa. Tendo em conta a oposição binária que Richard Dyer (1997) percebe no ocidente entre “brancos” e “não brancos” (aqueles cuja alteridade escapa à branquitude: negros, asiáticos, índios, latinos), compreendemos que os roteiristas e diretores latino-americanos trabalharam para uma indústria cinematográfica controlada por produtores que faziam parte da identidade branca hegemônica.

### **Orientalismo e latinismo**

Jarvinen (2012) pontua que, em 1931, as versões entraram no debate existente sobre identidades culturais, abrangendo o contexto das relações pós-coloniais entre a Europa e a América Latina, bem como o das relações interamericanas. Neste ponto da discussão, nos aproximamos dos estudos culturais e do pós-colonialismo, sobretudo do pensamento de Edward Said, refletindo sobre as oposições entre os Estados Unidos e a América Latina nos termos da relação Ocidente-Oriente consagrada por ele. Abordamos a latinidade construída pelo cinema hollywoodiano como uma imagem da América Latina inventada pelos Estados Unidos.

Said (1990, p. 13) compreende o Oriente como uma invenção europeia e o orientalismo como “um modo de resolver o Oriente que está baseado no lugar especial ocupado [por ele] na experiência ocidental europeia”. Além de estar geograficamente próximo à Europa, o Oriente “é também [...] seu concorrente cultural e uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro” (SAID, 1990, p. 13). O orientalismo de Said é uma instituição organizada para negociar com o Oriente, acolhida em teorias e textos diversos sobre os costumes e o caráter desse Outro, que “lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente” (SAID, 1990, p. 15). Nessa negociação, não foi o Oriente que falou ou que representou a si mesmo. O Ocidente, que sempre teve uma força comparativa maior, investiu-se de autoridade para falar, opinar, dominar e construir um conhecimento sobre o Oriente.

Said explica que a exterioridade da representação parte do princípio de que se o Outro (o Oriente) pudesse representar a si mesmo, ele o faria, mas, como não pode, a representação cumpre esta tarefa para o Ocidente e para o próprio Oriente. Ele enfatiza a relação de poder, dominação e os variados graus de uma hegemonia complexa que existe entre Oriente e Ocidente. O orientalismo como discurso produziu um imaginário sobre o



Oriente, ao mesmo tempo em que fortaleceu a identidade e a cultura do Ocidente na comparação com o Outro “como uma espécie de identidade substituta e até mesmo subterrânea, clandestina” (SAID, 1990, p. 15). Oriente e Ocidente como entidades geográficas são ideias que se apoiam e refletem uma à outra. Mas Said observa que o orientalismo se trata da consistência interna desta instituição organizada e suas ideias sobre o Oriente, e não de uma correspondência entre o orientalismo e o Oriente (ou um Oriente “real”) – ou seja, ele tem menos a ver com o Oriente do que com o Ocidente. Podemos acrescentar que, para que essas imagens se tornem familiares e consistentes, é necessário que haja uma repetição regular.

Para Said, a cultura pode ser definida como um teatro, ou mesmo um campo de batalha, onde causas políticas e ideológicas reciprocamente se compelem e lutam entre si. Deriva disso o problema da incapacidade de:

estabelecer uma conexão entre, de um lado, a longa e sórdida crueldade de práticas como a escravidão, a opressão racial e colonialista, o domínio imperial e, de outro, a poesia, a ficção e a filosofia da sociedade que adota tais práticas. (SAID, 2011, p. 12)

Tendo em vista a relação imperialista entre os Estados Unidos e a América Latina/Brasil, procuramos enxergar o cinema hollywoodiano nos modos em que Said percebeu o romance em suas ligações com a sociedade: como um objeto estético de enorme importância na formação das atitudes, referências e experiências imperiais. Para ele, as formas culturais do império, exemplificadas pelo romance ou por filmes:

[...] sustentam que a fonte da ação e da vida significativa do mundo se encontra no Ocidente, cujos representantes parecem estar à vontade para impor suas fantasias e filantropias num Terceiro Mundo retardado mental. Nessa visão, as regiões distantes do mundo não possuem vida, história ou cultura dignas de menção, nenhuma independência ou identidade dignas de representação sem o Ocidente. (SAID, 2011, p. 21)

As culturas imperialistas definiram suas identidades com base em um “nós” e um “eles” de forma clara, evidente e intocável (SAID, 2011). Ele compreende a produção e circulação de representações como o artefato essencial da cultura e esclarece que aquilo que costuma circular sobre o Outro não é “verdade”, mas representação: o Ocidente constrói sua caracterização do Oriente (SAID, 1990). Said compreende as imagens



oriundas da representação cultural como essencialmente políticas e defende que o estudo da representação deve ser situado em seu contexto político e imperial. Neste sentido, embora, geograficamente, a América Latina faça parte do Ocidente, compreendemos em nosso estudo do cinema hollywoodiano que, pelo olhar do norte, ela foi vista como um território diferente.

Em pesquisas que envolvem identidade e representação nos estudos de mídia, Charles Ramírez-Berg recorre ao orientalismo de Said para falar em um “latinismo”, referindo-se ao sistema discursivo que construiu estereótipos da América Latina e de seus povos na mídia de massa para justificar os objetivos imperialistas dos Estados Unidos. Ele pontua que a representação cinematográfica deve ser compreendida dentro de um contexto social e histórico, pois as imagens de latinos no cinema norte-americano não existem em um vácuo. Elas são parte de um discurso mais amplo sobre alteridade nos Estados Unidos e revelam as atitudes dominantes sobre os outros (RAMÍREZ BERG, 2002).

João Feres Júnior (2017) analisa a semântica da oposição entre *Latin America*, associada a uma existência pré-industrial e pré-moderna, e os Estados Unidos, representantes da imagem de autocontrole, racionalidade e industrialização protestantes. Segundo o autor, o conceito de *Latin America* tem sido historicamente empregado como um “contraconceito assimétrico” de *America*, compreendida como Estados Unidos. Trata-se de:

[...] díades conceituais dicotômicas, utilizadas para denotar identidades coletivas nas quais um elemento da díade é adotado por um grupo como sua identidade, e construído na forma de um conjunto de atributos positivos, enquanto o outro elemento é utilizado para se referir àqueles que não pertencem ao grupo nomeador, dotando-os de características diametralmente opostas àquelas autoatribuídas pelos nomeadores. (FERES JÚNIOR, 2017, p. 16)

É “assimétrico” porque apenas um dos grupos pode nomear, enquanto os nomeados estão à margem da comunidade nomeadora ou excluídos dela. Chamando atenção para a estrutura semântica arraigada nos conceitos assimétricos, o autor aponta três núcleos temáticos que denotam formas de oposição assimétrica e percebe todas elas no campo semântico de *Latin America* nos Estados Unidos.:

---

oposição assimétrica cultural: o outro é definido como possuidor de hábitos, valores e instituições que são o oposto (negação) daqueles do eu coletivo; oposição assimétrica temporal: o outro é definido como pertencente a um tempo diferente daquele do eu coletivo nomeador, ou como não sendo sincrônico ao seu próprio presente [...]; oposição assimétrica racial: o outro é definido como sendo inferior ou deficiente, em aspectos físicos e/ou psicológicos, em relação ao eu coletivo nomeador. [...] o elemento racial é tomado como marca indelével que determina o outro” (FERES JÚNIOR, 2017, p. 16)

De forma análoga ao Oriente, que “ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente), como sua imagem, ideia, personalidade e experiência de contraste” (SAID, 1990, p. 13, 14), *Latin America e America* foram, frequentemente, percebidas como um par oposto. As imagens no cinema de uma América Latina que foi imaginada como o oposto dos Estados Unidos fazem parte de um complexo representativo que operou na história de suas relações transnacionais.

## Conclusão

No episódio das versões em espanhol, por uma lógica contraditória, que se baseava na racionalização da produção cinematográfica e, ao mesmo tempo, em uma tentativa de diferenciação cultural para negociar com os mercados externos, a indústria hollywoodiana apostou que o público brasileiro aceitaria consumir filmes em língua espanhola. A circulação dessas versões no Brasil indica nosso vínculo com uma identidade latina sintetizada por Hollywood. Ao mesmo tempo, ao tratar um mercado multicultural como homogêneo e padronizar a latinidade como um produto de massa para uma economia de larga escala, os elementos adicionados às versões que procuraram oferecer aos públicos nacionais uma representação da latinidade inevitavelmente esbarraram na negligência, na incompreensão de aspectos culturais específicos, ou na manutenção dos ambientes, características e valores WASP nas histórias refilmadas em espanhol. As versões foram ineficazes em termos de mercado e se perderam na tradução.

Rogelio de la Mora Valencia (2008) observa que, embora no final da década de 1910, a América Latina, em sua maioria, estivesse sob o comando governos ditatoriais ou militares, ela se encontrava em trânsito para uma modernidade baseada em processos de construção identitária. Estava em jogo como os sujeitos representavam a si mesmos e seu contexto. Mora Valencia pontua que esse processo teve um caráter nacionalista, contra a

imitação, a intervenção estrangeira e a penetração econômica. Na década de 1930, a resistência ao imperialismo cultural dos Estados Unidos influenciou a recepção tanto dos *talkies* em inglês como dos filmes hollywoodianos falados em espanhol nos países latino-americanos. Ao mesmo tempo, Ricardo D. Salvatore (1998, p. 70) aponta para o poder hegemônico que os Estados Unidos exerceram no continente, construído em torno de 1890-1920, no contexto do pan-americanismo, e fala em um “império informal”: “uma coleção de discursos diversos, múltiplas mediações ou agentes, e várias, e às vezes, contraditórias representações”.

No episódio analisado neste trabalho, ao fim da negociação entre os estúdios de Hollywood e os públicos latino-americanos na produção das versões em espanhol, que esteve baseada em uma disputa assimétrica em termos de hegemonia cultural, imperaram no continente os filmes em língua inglesa. Retomando a relação que procuramos estabelecer com a ideia de orientalismo, Said afirma que:

[O orientalismo] é, em vez de expressar, uma certa *vontade* ou *intenção* de entender, e em alguns casos controlar, manipular e até incorporar, aquilo que é um mundo manifestadamente diferente (ou alternativo e novo); é, acima de tudo, um discurso que não está de maneira alguma em relação direta, correspondente, ao poder político em si mesmo, mas que antes é produzido e existe em um intercâmbio desigual com vários tipos de poder, moldado em certa medida pelo intercâmbio com o poder político (como uma ordem colonial ou imperial), [...] com o poder cultural (como as ortodoxias e cânones de gosto, textos e valores), com o poder moral (como as ideias sobre o que “nós” fazemos e o que “eles” não podem fazer ou entender como “nós” fazemos). (SAID, 1990, p. 23, 24)

Ao recorrermos ao orientalismo para compreender as relações imperialistas entre os Estados Unidos e América Latina, não estamos discorrendo *ipsis litteris* sobre as relações entre Ocidente e Oriente elaboradas por Said, ou encaixando sua teoria em um objeto que guarda particularidades e, sabemos, diferenças em relação ao Oriente. Partindo do cinema hollywoodiano hegemônico, procuramos com isso identificar que a América Latina foi representada como uma espécie de “alter-território”<sup>10</sup> dos Estados Unidos, em termos análogos ao argumento de Said. Na materialidade das relações transnacionais entre ambos, que incluem o Brasil, estamos falando de uma visão elaborada pelos Estados Unidos sobre a história, a cultura e a subjetividade dos povos latino-americanos, que nos

---

<sup>10</sup> Agradeço novamente ao Bruno Casalotti, que cunhou esse termo.

---

é colocada por intermédio do cinema ficcional, e que consumimos, repetidamente, há mais de um século.

### Referências bibliográficas

ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)**. Dissertação em Ciência da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro - propostas para uma historia**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

DYER, Richard. **White: Essays on Race and Culture**. Londres: Routledge, 1997.

FAZIO, Andréa de. **Viva Zapata: cultura, política e representações do México no cinema norte-americano**. Belo Horizonte: Estronho, 2016.

FERES JÚNIOR, João. **“Representando a América Latina por meio da arte pré-colombiana: a semântica estrutural e histórica da alterização”**. In: REALIS, v.7, n. 01, Jan-Jun 201, p. 19.

\_\_\_\_\_. **“Spanish America como o outro da América”**. In: Lua Nova Revista de Cultura e Política, n.62, São Paulo, 2004.

FREIRE, R. L. **“A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930”**. In: Significação, v. 40, n. 40, 2013.

\_\_\_\_\_. **“A febre dos sincronizados: os primeiros meses da exibição de filmes sonoros no Rio e em São Paulo em 1929”**. In: SOUZA, G. et al (orgs.). **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine**. São Paulo: Socine, 2012. 2v

GOULART, Isabella. **Perdidos na tradução: as representações da latinidade e as versões em espanhol de Hollywood no Brasil (1929-1935)**. Tese de doutorado em Meios e Processos Audiovisuais. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018

GUNCKEL, Colin. **Mexico on Main Street: Transnational Film Culture in Los Angeles before World War II**. New Jersey: Rutgers University Press, 2015.

\_\_\_\_\_. **“The War of the Accents: Spanish Language Hollywood Films in Mexican Los Angeles”**. In: Film History 20.3, 2008, p. 325-343.

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. **Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español**. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

JARVINEN, Lisa. **The Rise of Spanish-Language Filmmaking: Out from Hollywood's Shadow, 1929-1939**. New Jersey: Rutgers University Press, 2012.

---

KING, John. “O cinema latino-americano”. In: BETHELL, Leslie (org.). **História da América Latina Vol. VIII - A América Latina após 1930: Ideias, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Edusp, 2011.

LÉNÁRT, András. “Hispanic Hollywood. Spanish-language American Films in the 1920s and 1930s”. In: *Americana*, v. IX, n. 2, Fall, outono de 2013.

MORA VALENCIA, Rogelio de la. “Las películas estadounidenses denigrantes para México proyectadas en Argentina y Brasil, 1919-1924”. In: *Ulúa*, julio-diciembre 2008, v. 6, no. 12.

LUCAS, Taís Campelo. **Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)**. Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

PRADO, Maria Ligia Coelho. “Davi e Golias: as relações entre Brasil e Estados Unidos no século XX”. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). **Viagem incompleta: a experiência brasileira. A grande transação**. São Paulo: SENAC, 2000.

RAMÍREZ BERG, Charles. **Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, Resistance**. Austin: University of Texas Press, 2002.

\_\_\_\_\_. “Stereotyping in films in general and of the Hispanic in particular”. In: *The Howard Journal of Communications*, vol. 2, n. 3, 1990.

RICHARD, Alfred Charles. **The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935**. Westport: Greenwood Press, 1992.

RIOS-BUSTAMANTE, Antonio. “Latino participation in Hollywood: 1911-45”. In: NORIEGA, Chon A. (ed.). **Chicanos and film: representation and resistance**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALVATORE, Ricardo D. “The enterprise of knowledge: Representational machines of informal empire”. GILBERT, Joseph et al. (editors). **Close encounters of empire: writing the cultural history of U.S. - Latin America relations**. Durham/London: Duke University Press, 1998.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VINCENDEAU, Ginette. “Hollywood Babel: The coming of sound and the Multiple-Language versions”. In: HIGSON, Andrew e MALTBY, Richard (ed.). “Film Europe” and “Film America – Cinema, commerce and cultural exchange 1920-1939”. Exeter (Inglaterra): University of Exeter Press, 1999.