



Uma Terra de Clichês: A Construção de Uma Identidade Brasileira Pelo Olhar da Indústria Cinematográfica Estrangeira¹

Ricardo SÉKULA²
Unochapecó, Chapecó, SC

RESUMO

O presente artigo busca gerar uma reflexão sobre a construção identitária brasileira a partir dos estereótipos contidos nos discursos cinematográficos estrangeiros, os quais, em sua maioria, retrataram o Brasil do sexo, do samba, da alegria e da violência. Um país de impunidade e permissivo. Para isso terá como ponto de partida o documentário *Olhar estrangeiro*, de Lúcia Murat, buscando exemplos também em produções mais recentes, como *Rio e Velozes e Furiosos 5 - Operação Rio*, e aporte teórico nas ideias sobre cultura e identidade desenvolvidas por Roberto da Matta e Denys Cuche, além de autores como Felix Guattari, M.J. Pinto e J.L. Fiorin.

PALAVRAS-CHAVE: Brasil, cultura, identidade, cinema e discurso.

Terra do samba, do sexo e da alegria. Do futebol e do Carnaval. O Brasil é praia e floresta, onde as moças podem passear com os seios perfeitos amostra e os criminosos estrangeiros podem refugiar-se para permanecerem impunes. Um grande país tropical, permissivo, cuja capital continua sendo o Rio de Janeiro, onde cobras e macacos passeiam entre as pessoas e onde o casamento é um ritual que mistura danças indígenas com africanas. Pelo menos esse é o Brasil retratado durante muitos anos pelo cinema estrangeiro. Um amontoado de clichês utilizados para ressaltar e confirmar a idéia do exótico, do diferente.

Em seu documentário *Olhar estrangeiro* (2005), Lúcia Murat vai atrás de diretores, atores, produtores e roteiristas de filmes estrangeiros que retratam o Brasil para tentar entender de onde surgiram essas imagens sobre o maior país da América Latina. Baseado no livro *O Brasil dos gringos*, de Tunico Amâncio, o filme traz entrevistas coletadas na França (Lyon e Paris), Suécia (Estocolmo) e Estados Unidos (Nova Iorque e

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 30 de maio a 01 de junho de 2013.

² Docente na instituição de ensino Unochapecó. E-mail: rike@unochapeco.edu.br



Los Angeles)³. A intenção do documentário, segundo a própria Lúcia Murat, é ir além dos clichês, buscando os motivos que levaram a indústria cinematográfica a entender o Brasil dessa maneira, surpreendendo-se diante de realidades mais complexas que as retratadas em seus filmes.

O documentário é a intercessão de uma série de filmes que retratam o Brasil, as histórias de como eles foram feitos e as imagens que os espectadores atuais fazem do país a partir disso tudo. O que se percebe é a reprodução dos clichês em diferentes línguas por uma indústria mais interessada em registrar aquilo que é diferente ou estranho ao seu cotidiano, eliminando todo o resto a ponto de permitir-se ignorar aspectos correspondentes a própria realidade. Nesse sentido, o cinema estrangeiro, e principalmente Hollywood, faz do latino um sujeito único, inventando uma nova nacionalidade e ignorando todas as outras já existentes. Uma tentativa de reduzir a poucas fórmulas aquilo que, na verdade, é plural e multicultural.

Esse olhar estrangeiro acaba por delimitar a cultura brasileira como um simples referente que marca a hierarquia de uma civilização (norte-americana e européia) perante outra (latino-americana). Ele ignora completamente a “maneira de viver total de um grupo, sociedade, país ou pessoa”⁴ (DA MATTA, 1986). Isso faz com que a cultura passe de um mapa social que oferece aos seus integrantes elementos para que possam compreender, estudar e modificar o mundo a sua volta e a si mesmas, para um simples elemento classificatório do Brasil.

As dinâmicas sociais estabelecidas pela série de clichês reproduzidos nos filmes analisados e nas entrevistas feitas em *Olhar estrangeiro*, frente ao real contexto no qual essas imagens cinematográficas acontecem, trazem à tona as regras de um convívio social

³ O documentário traz entrevistas com: Bo Jonsson (produtor de dois filmes rodados no Brasil), Charlie Peters (diretor do filme *Feitiço no Rio*), David Weisman (que tentou produzir o filme *Samba*), Édouard Luntz (que filmou no Rio e outros estados brasileiros o filme *Le Grabuge*), Gerard Lauzier (diretor dos filmes *T'empêche tout le monde de dormir* e *O filho do francês*), Hope Davis (atriz principal do filme *Próxima Parada, Wonderland*), Jon Voight (ator de *O Campeão*, de Franco Zeffirelle e *Anaconda*, de Luis Llosa), Larry Gelbart (um dos roteiristas do filme *Feitiço no Rio*), Michael Caine (o protagonista de *Feitiço no Rio*), Philippe de Brocca (diretor de *L'homme de Rio*), Philippe Clair (autor e diretor de *Si tu vas à Rio, tu meurs*), Robert Ellis Miller (diretor do filme *Brenda Star*, estrelado por Brook Shield), Tony Plana (ator cubano americano que estrelou, com Raul Julia, o filme *Amazônia em Chamas*), Zalman King (diretor de *Orquídea Selvagem*).

⁴ A idéia de cultura é pensada aqui segundo Roberto Da Matta, o qual nos expõe que, em geral pensamos a cultura como algo individual, que as pessoas inventam e acrescentam na medida de sua criatividade e poder. Por isso falamos que uma pessoa é mais culta do que outra e distinguimos formas de “cultura” supostamente mais elaboradas que outras. A verdade, porém, é que todas as formas de cultura de uma sociedade são equivalentes e, em geral, aprofundam algum aspecto importante que não pode ser esgotado completamente por outra.



totalmente distorcido. A identidade do Brasil, que passa a ser aqui um personagem, fica totalmente atrelada e dependente de um sistema cinematográfico feito em escala industrial e que tem influência direta sobre como somos vistos e entendidos pelo resto do mundo e, numa instância maior, por nós mesmos. Para tanto, são escolhidos alguns aspectos considerados mais representativos da cultura nacional para representar o Brasil lá fora. Em sua maioria, esses aspectos acabam sendo aqueles com os quais o olhar estrangeiro já está acostumado, reforçando o estereótipo, ou os que diferem por completo de sua cultura, reforçando a imagem do exótico.

Via de regra, é isso que faz com que os filmes analisados por Lúcia Murat retratem o Brasil como um lugar onde Brooke Shields pode surfar sobre crocodilos, Michael Caine pode passear em Ipanema se deliciando com os seios amostra das brasileiras fazendo top-less (que é proibido na maioria das praias brasileiras) e brincando com seus macacos de estimação ou Jon Voight ser engolido vivo por uma cobra gigante em meio à floresta amazônica.



Frame de cena do filme Feitiço no Rio (1984), de Stanley Donen



Frame de cena do filme Anaconda (1997), de Luis Llosa



Obviamente não se pretende aqui entender o cinema como um mero reprodutor da realidade. É clara e histórica a relação dessa arte com o processo criativo que mais se aproxima daquilo que imaginamos do que daquilo que vemos. Além é claro, da possibilidade de se fazer escolhas narrativas mais por seu valor estético do que por sua aproximação verídica do cotidiano. Existe porém um papel social do cinema que não deve ser ignorado, enquanto um canal através do qual diferentes grupos e culturas podem ter acesso a outros grupos e culturas. Esse aspecto é fundamental no processo de confronto entre as ideias e os ideais dos diferentes grupos e a conseqüente construção das representações sociais que definem os mesmos.

Assim, a identidade de um determinado grupo pode ser considerada “uma construção que se elabora em uma relação que opõe um grupo aos outros grupos com os quais está em contato”⁵ (CUCHE, 1999). Isso porque, é no confronto dessas características que poderá se perceber quais são os diferenciais de cada um. A identidade aparece aqui como um meio termo entre a visão que o próprio grupo faz de si e a que os outros têm sobre ele. É o que Denys Cuche chama de “auto-identidade” e “hetero-identidade”. Para ele, uma terá maior ou menor importância em relação à outra, dependendo da situação e da realidade social na qual é analisada.

O cinema, nesse sentido, passa a ser ponto de contato entre esses diferentes grupos, que poderão afirmar ou negar suas identidades a partir da possibilidade de utilização e manipulação do meio e seus recursos discursivos e de linguagem. Uma espécie de canal social através do qual esses grupos e realidades poderão ser vistos e analisados. Existe, porém, conforme já vimos, um certo distanciamento entre cinema e realidade que não é levado em consideração no momento em que essas informações são absorvidas. Além disso, o cinema está totalmente inserido dentro do processo da indústria cultural, podendo ser, portanto, interpretado como um “equipamento coletivo da enunciação”⁶, o

⁵ Aqui é utilizada a idéia de identidade segundo Denys Cuche, para quem todo e qualquer grupo é dotado de uma identidade que corresponde à sua definição social, a qual que permite situá-lo no conjunto social.

⁶ Os equipamentos coletivos de enunciação são descritos por Félix Guattari, sobretudo em *Revolução Molecular: Pulsões Políticas do Desejo*, como mecanismos de retomada das subjetividades pelos processos maquínicos e serializantes de subjetividades capitalísticos. O caso dos discursos cinematográficos se inscrevem, incidindo sutilmente no inconsciente dos sujeitos e demonstrando uma complexa e mutante maneira de agenciamento coletivo de enunciação.



qual será utilizado em favor de quem detém o poder dentro desse processo industrial, cuja representação máxima do nosso tempo é Hollywood.

Ao entendermos o cinema como um mecanismo gerador de discursos⁷, precisamos considerar também que, por mais ficcionais ou irrealis que sejam ou possam parecer tais discursos, eles são, sob determinados aspectos, recortes que se apresentam e, portanto, têm a capacidade de criar asserções pressupostas⁸ sobre uma determinada realidade, ou sobre uma possibilidade de realidade. Tais asserções, por sua vez, carregam em si aspectos ideológicos capazes de interferir nas representações simbólicas daquilo a que se referem. “Ideologia é uma visão de mundo e há tantas visões de mundo numa dada formação social quantas forem as classes sociais, sendo que cada uma das visões de mundo apresenta-se num discurso próprio” (FIORIN, 1988).

Se pensarmos nesse contexto, o processo de formação de identidade de um grupo em uma relação de dominação caracterizada se traduz através da estigmatização de grupos minoritários, levando ao que Cuche chama de “identidade negativa”. A partir do momento que são definidos como diferentes em relação aos grupos dominantes, os grupos minoritários acabam reconhecendo para si apenas as diferenças negativas, uma vez que essa é a única maneira de diferenciar-se diante daqueles.

Dessa forma, os sujeitos que participam da prática discursiva tendem a assumir comportamentos que dizem respeito ao propósito das relações sociais as quais participam. Ou seja, o discurso possui uma intenção por aquele que o profere, a qual está intimamente

⁷ Destacam-se duas vertentes das quais se nutre a Análise de Discursos: a Análise de Discurso Francesa (AD), proposta por Michel Foucault e Michel Pêcheux; e pelos estudos em Pragmática, de John Langshaw Austin. De acordo com Pinto (2002), “a análise de discurso procura descrever, explicar e avaliar criticamente os processos de produção, circulação e consumo de sentidos nos produtos discursivos da sociedade”. Tais produtos podem aparecer configurados em qualquer forma de uso da linguagem, seja ela oral, escrita ou visual, no interior de práticas sociais contextualizadas histórica e socialmente. Dessa maneira, o discurso aparece como um emaranhado de vestígios que permite contextualizar seu momento e compreender o sentido geral da cena. Além disso, é preciso ressaltar que dentro da Análise do Discurso, todo discurso nasce de um determinado contexto, em determinadas condições de produção e depende do momento, local, ideologia e temperamento dos sujeitos envolvidos.

⁸ A noção de “cinema de asserção pressuposta” é sugerida por Noël Carroll em seu artigo “Ficção, não-ficção e cinema de realidade pressuposta: uma análise conceitual”, a qual baseia-se na ideia de que existe, por parte do cineasta, uma intenção, a qual será determinante no processo de criação e produção do filme como um todo, e a qual irá concebê-lo como ficcional ou não-ficcional. Recursos como o tipo de fotografia, montagem, edição de som, etc., serão utilizados para dar indícios dessa intenção, embora não dêem conta de identificá-la. Essa fórmula só está completa, contudo, quando o público percebe tal intenção expressa no filme e a decodifica em sinais capazes de imprimir tal interpretação. Considerando, porém, o cinema como uma obra em aberto, onde aos significantes podem sempre ser atribuídos diferentes significados, dependendo para isso da bagagem e do número de informações que o público possui para perceber aquilo que está sendo referenciado como o indício de uma intenção autoral, sempre contamos com a possibilidade da ambigüidade, da dúvida, ou mesmo, de uma confusão acerca da obra e sua real intenção.



ligada a sua própria proposta de “consumo” por um destinatário, a quem cabe a interpretação final. Assim, a percepção daquilo que costumamos chamar de realidade dá-se a partir de um jogo de aparências e simulações onde as ideologias se confrontam principalmente a partir dos usos e das manipulações das linguagens. Cada um dará finalidade a seu discurso e fará seu próprio uso da linguagem. No caso do olhar do cinema estrangeiro sobre o Brasil e o brasileiro, isso se dá muitas vezes a partir dos discursos estereotipados dos clichês. Afinal, enquanto linguagem, o cinema indústria tem mais a ganhar com as ideias já internalizadas pelo público do que com a desconstrução das mesmas.

Ética, estética e cosmética

E se, conforme aponta o documentário de Lúcia Murat, o cinema estrangeiro até a década de 90 recorre a imagem de um Brasil marcado pela sensualidade, diversão e permissividade, a partir dos anos 2000 é possível inserir mais um elemento a essa fórmula: a favela. Símbolo das problemáticas sociais, especialmente a pobreza e a violência, a favela passa a aparecer nas produções gringas não apenas por seu valor discursivo dentro do contexto da narrativa, mas principalmente por suas possibilidades estéticas. Por mais que a questão da violência já estivesse presente em várias produções do passado, ela tinha antes seu valor muito mais próximo à ideia da impunidade e da malandragem do que em um apelo visual característico.

Produções nacionais como o filme cidade Cidade de Deus (2002), de Fernando Meirelles, ao explorarem novas possibilidades de linguagem para recursos cinematográficos como a fotografia, a edição e os enquadramentos, chamaram a atenção para construção dos discursos em torno da violência, da pobreza e do tráfico de drogas também a partir de seu valor estético. Aspecto esse que influenciou inclusive, produções hollywoodianas, a por exemplo do filme vencedor do Oscar em 2009, *Quem quer ser um milionário?*, de Danny Boyle. A partir disso, é comum a inclusão do Brasil nos roteiros de filmagens de um número significativo de produções estrangeiras de ação ou com forte apelo à violência.

Filmados parcial ou totalmente em território nacional esses filmes têm como destino principal o Rio de Janeiro, cidade que, de certa forma, concentra entre seus



atributos todas as visões historicamente construídas sobre o Brasil. Da exuberância da natureza à sensualidade das mulheres, da alegria e cores carnavalescas à ameaça constante da violência, tudo no Rio, ou melhor, nas possibilidades de representação do Rio, apontam para a confirmação dos clichês sobre a nação brasileira, revisitados agora a partir do seu valor estético e, porque não dizer, “cosméticos”⁹.

Nesse contexto, os labirintos formais construídos pela arquitetura das favelas e a iminência de uma explosão de violência, são cenários perfeitos para cenas de ação altamente elaboradas. Uma câmera frenética que confere ao espaço uma tensão “natural” e uma composição visual que reforça sensações de grande apelo dramático fazem desses espaços uma ótima alternativa para tiroteios, fugas em alta velocidade, saltos perigosos, etc. Além disso, também chamam a atenção do olhar estrangeiro pelo seu caráter exótico. O morro, além de cartão postal do Brasil, também virou cult.

Produções como *Velozes e Furiosos 5 - Operação Rio* (2011) e *O incrível Hulk* (2008) são bons exemplos da exploração desse tipo de apelo visual e do elemento favela alinhado a antigos estereótipos sobre o país. Em ambos destaca-se a imagem do Brasil como uma rota de fuga aconselhável, discurso esse que aponta para uma ideia de um país onde as leis não funcionam e os criminosos podem se dar bem. Alinhado a isso somos bombardeados com cenas extremamente bem produzidas que aproveitam-se tanto das belezas naturais da cidade como da sinuosidade das favelas, sempre com o intuito de proporcionar uma experiência visual compensadora ao público. *Velozes e Furiosos* possui ainda a curiosidade de ter boa parte de suas filmagens feitas na Costa Rica e em Porto Rico, o que remete a ideia de uma unidade cultural entre países latino americanos.



Frames do filme Velozes e Furiosos 5 (2011)

⁹ A ideia atribuída a valores cosméticos, conforme nos coloca Ivana Bentes em seu artigo “Estéticas da violência no cinema” (2003), remete a concepção de um discurso que valoriza o belo, a qualidade da imagem. Esse conceito será melhor trabalhado mais adiante no presente artigo.



Frames do filme O incrível Hulk (2008). No início do filme o protagonista vive escondido em uma favela do Rio de Janeiro

Além disso, duas animações também são bastante representativas nesse sentido: *Os Simpsons* (episódio 284, 2003) e *Rio* (2011). No episódio 284 de *Os Simpsons*, intitulado “*O feitiço de Lisa*” (2003), a família Simpson vem para o Brasil atrás de Ronaldo, um órfão que Lisa estava ajudando e que desapareceu. Ao pegar um táxi não licenciado Homer é sequestrado e levado para Amazônia. Enquanto isso Marge, Lisa e Bart tentam conseguir o dinheiro do resgate e encontrar Ronaldo, que aparece durante um desfile de Carnaval com o dinheiro para salvar Homer. Durante a narrativa, além das incitações óbvias à violência, o episódio apresenta inúmeros clichês a cerca do Brasil.

Existe, por exemplo, uma constante confusão entre a língua falada no país, se o português ou o espanhol, reforçando uma ideia da própria América Latina como uma coisa só. Outro exemplo é quando a conga, dança popular cubana, aparece como uma manifestação popular brasileira. Na cidade, macacos e cobras gigantes circulam soltos por entre as pessoas, numa evidente alusão exagerada à biodiversidade brasileira, bastante conhecida no exterior. Como não poderia deixar de ser, as favelas e as praias também aparecem, fazendo alusões diretas a dois dos cartões postais mais famosos do Brasil em terras estrangeiras.

Por ser uma série produzida nos Estados Unidos, é preciso considerar que *Os Simpsons* aborda uma visão ideológica dos norte-americanos sobre o Brasil, além de ser



um desenho exibido em mais de cem países, o que propicia um maior uso de lugares-comuns para descrever seus costumes e dinâmicas sociais.

Em *Rio*, longa de animação, que conta a história de Blue, uma arara azul que , quando pequena, foi capturada e levada para o exterior. Depois de adulta, vem ao país para acasalar e é, novamente, aprisionada por caçadores. Todos os clichês criados pelo cinema estrangeiro para retratar o Brasil estão presentes. A floresta, a biodiversidade, as praias, o Carnaval, o samba, o gingado, a sensualidade e, é claro, a favela, acompanhada de seus problemas de pobreza e criminalidade. Tudo isso explorado ao melhor estilo Carmem Miranda, com direito a música e um visual alegre e colorido.



Frames de cenas do episódio O feitiço de Lisa, de Os Simpsons (2003). Um Brasil permissivo e violento



Frames da animação Rio (2010), de Carlos Saldanha . Um Rio de Janeiro pautado nas ideias do Carnaval, da favela, do exótico e da sensualidade

Existem, nesse contexto, três grandes questões que interferem diretamente na produção dos discursos e em suas linguagens. A primeira delas diz respeito a ética, ou seja,



como retratar manifestações e visões universalmente difundidas do Brasil, ou mesmo as problemáticas sociais existentes no país, sem cair nos clichês, no folclore ou, num outro extremo, numa espécie de humanismo conformista. Afinal, a praia, a selva, a violência e a sensualidade fazem parte do imaginário do e sobre o brasileiro. Não são manifestações a serem simplesmente descartadas ou ignoradas, uma vez que apresentam-se, em última instância, elementos significativos da cultura nacional. Até que ponto o cinema estrangeiro ajudou a consolidar essa imagem é difícil mensurar com exatidão, porém, é inegável que tais aspectos passaram a fazer parte das representações que o próprio Brasil faz de si mesmo.

Outro aspecto é definido pela questão estética, de como criar novas formas de expressão e representação para essas dinâmicas culturais. Qual o papel da linguagem na desconstrução dos clichês sociais, políticos, culturais e comportamentais sobre o Brasil? Tal questão possui uma resposta nebulosa para o próprio cinema nacional, que desde o período do cinema novo, com Glauber Rocha, busca gerar um sobressalto ético a partir de uma violência que é evidenciada pela estética, pelos movimentos de câmera, pela montagem que interfere diretamente no discurso da narrativa. No que compete ao olhar do cinema estrangeiro sobre o Brasil, contudo, essa não parecer ser uma intenção, uma vez que a exploração dos estereótipos ganha novo fôlego a partir da própria estética.

Dessa forma, passamos da problemática da estética para a da cosmética, a qual está caracterizada justamente numa exploração de imagem do belo, da qualidade técnica da cena e em suas possibilidades enquanto experiência sensorial, ao melhor estilo Huxley¹⁰. Um artifício que cria novas possibilidades para indústria cinematográfica sem a necessidade de explorar realidades mais profundas e complexas. E as coisas que se entendem de verdade, conforme nos coloca Eduardo Galeano, são aquelas que vemos de dentro e de baixo. “Se a gente olha de cima, com a típica arrogância dos nossos professores de democracia dos Estados Unidos ou da Europa, e se além de olhar de cima a gente olhar de fora, não entende nada”¹¹. Segundo o escritor, isso acontece porque, provavelmente, a América Latina é uma das regiões mais diversas do mundo. Uma espécie de “pátria das diversidades humanas”.

¹⁰ Em “Admirável mundo novo”, Aldous Huxley explora a ideia dos cinemas sensíveis, caracterizados pelo total esvaziamentos do discurso em prol de experiências puramente sensoriais.

¹¹ Em entrevista ao programa Sangue Latino, disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=w8rOUoc_xKc, acessado em 17/04/2013 às 23:40.



Referências bibliográficas

BENTES, Ivana. **Estéticas da violência.** In: Interseções: Revista de Estudos interdisciplinares. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais –UERJ ANO 5 número 1 – 2003 pg. 217-237. Rio de Janeiro. 2003

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sócias.** Bauru: Edusc, 1999.

DA MATTA, Roberto. **Você tem cultura?** In: Explorações – ensaios de sociologia interpretativa. Rio de Janeiro : Ed. Rocco, 1986.

FIORIN, J.L. **Linguagem e ideologia.** São Paulo: Ática, 1988.

GUATTARI, F. **Revolução Molecular:** Pulsações Políticas do Desejo. Editora Brasiliense, 1987

PINTO, M. J. **Comunicação e discurso:** introdução à análise de discursos. São Paulo: Hacker Editores, 2002.