

O OUTRO NO CINEMA

*Rosália Duarte*¹

RESUMO

Este artigo traz considerações sobre o modo propriamente cinematográfico de produzir “imagens do outro” e sobre a contraface desse processo, gestada no interior do próprio cinema, a partir das contradições que o atravessam: imagens que apresentam o outro pelo ponto de vista deste e contestam papéis e lugares sociais tradicionalmente estabelecidos.

Palavras-chave: cinema, imagens do outro.

INTRODUÇÃO

Este texto foi elaborado a partir de uma proposta apresentada pelos organizadores do V Seminário Internacional as Redes de Conhecimento e as Tecnologias, organizado pelo Programa de Pós-graduação em Educação da UERJ, cuja temática era “Os outros como legítimo outro”. O convite a mim dirigido propunha uma reflexão sobre o outro no cinema, para a qual tomei como ponto de partida a definição de “imagens do outro” proposta por Jorge Larrosa (1998).

De acordo com Larrosa & De Lara (1998), “imagens do outro” são as imagens dos loucos feitas pelas pessoas com uso da razão, que definem o sentido da razão e da sem-razão; as imagens das crianças feitas pelos adultos, que definem o que é maturidade e imaturidade; dos selvagens pelos civilizados, que determinam o que é civilização e o que é barbárie; imagens dos estrangeiros feitas pelos nativos, que definem o que é ser membro de uma comunidade; de delinqüentes, feitas pelas pessoas de bem, que estabelecem os parâmetros acerca do que é agir dentro da lei; dos marginalizados pelas pessoas integradas, que definem o que ser ou não corretamente socializado; dos deficientes pelas pessoas normais, que estabelecem os padrões de normalidade e assim por diante (p.8).

A produção dessas imagens é coletiva e multideterminada, e implica relações de poder historicamente estabelecidas em cada sociedade. Decorre de um processo complexo, ao qual não é possível atribuir uma única origem, causa ou agente e do qual os meios de comunicação, em especial o cinema, participam, amplamente, já que estão integrados às matrizes culturais nas quais se ancoram também alguns dos fatores determinantes dessa configuração.

Este texto traz algumas considerações sobre o modo propriamente cinematográfico de produzir “imagens do outro” e sobre a contraface desse processo, gestada no interior do próprio cinema, a partir das contradições que o atravessam: imagens que apresentam o outro pelo ponto de vista deste ou que contestam papéis e lugares sociais tradicionalmente estabelecidos.

¹ Professora do Departamento de Educação da PUC-Rio e Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Educação e Mídia

IMAGENS DO OUTRO NO CINEMA

A relação do espectador com os filmes é um processo complexo que envolve interpretação, significação, atribuição de sentido e ressignificação ao longo do tempo. Processo, esse, mediado por diferentes fatores: as características do emissor (suporte técnico, veículo, modos de endereçamento, linguagens, grau de confiabilidade e assim por diante); as características do espectador (nível sócio-econômico, grau de escolaridade, experiência prévia com a linguagem e a técnica); as instituições (família, escola, igreja); a situação de contato com o veículo e com a mensagem (casa, trabalho, escola, locais públicos, acompanhado, sozinho, em situação de aprendizagem etc.); o grupo de pares. Desse modo, crenças, pressupostos, valores e modos de ver construídos e compartilhados nos espaços de socialização informam a maneira pela qual o espectador lida com os significados das mensagens veiculadas no filme: para que estas façam “sentido” para ele é necessário que tenham algum vínculo com as matrizes culturais de sua sociedade; para que ele as incorpore, como verdade ou valor, ao seu sistema de crenças é necessário que sejam minimamente compatíveis com as visões de mundo construídas nos espaços de socialização pelos quais transita. Em vista disso, os filmes tendem a reproduzir representações mais ou menos hegemônicas nas culturas nas quais estão inscritos e/ou às quais se endereçam, para que sua comunicação com o espectador se dê de forma mais eficiente.

O cinema não é, portanto, o principal agente produtor de “imagens do outro”, mas desempenha um papel significativo no sistema no interior do qual elas são produzidas, na medida em que produz e reproduz modos de ver, de agir e de pensar. A impressão de realidade intrínseca à linguagem cinematográfica e o alcance social conquistado por filmes e personagens fazem com que representações construídas no cinema ganhem contornos de verdade muito convincentes e duradouros, contribuindo para a prevalência de certas formas de representar. Desse modo, mulheres fatais, crianças bonecas, negros violentos, latinos lascivos, índios cruéis, árabes terroristas, homossexuais *queer* foram “naturalizados” em filmes, ao longo da história do cinema.

Ao mesmo tempo, profissionais e estudiosos do cinema denunciam e desconstruem essas representações. *O outro lado de Hollywood (The celluloid closet/O celulóide secreto*, documentário lançado em 2005, produzido nos EUA e dirigido por Jeffrey Friedman e Robert Epstein, faz uma análise minuciosa de personagens homossexuais (apresentados explícita ou implicitamente como tal) e das situações em que estão envolvidos em mais de cem filmes hollywoodianos. Narrado em *off*, o documentário apresenta e comenta sequências dos filmes selecionados e traz entrevistas nas quais militantes da causa GBTL (Gays, Bissexuais, Travestis e Lésbicas), atores, roteiristas e diretores denunciam o modo grotesco com que os homossexuais, travestis e transexuais são apresentados em narrativas fílmicas. Na maior parte das vezes em que aparecem nos filmes, os homossexuais são retratados como perversos, emocionalmente instáveis, ridículos e ressentidos, capazes de tecer as tramas mais sórdidas para atingir seus intentos e prejudicar aqueles que são objeto de seu desejo, que, não sem razão, frequentemente, os desprezam.

Tela de bronze (Bronze screen, 2003, Susan Racho e Alberto Domínguez, EUA), analisa e critica duramente o modo como os latinos foram apresentados por Hollywood ao mundo, ao longo de mais de cem anos. Com uma estrutura convencional, narrado também em *off*, com depoimentos de atores (Cesar Romero, Henry Silva, John Leguizamo, Rita Moreno, Cheech Marin), astros, cineastas, produtores e técnicos de origem latina, o filme “traça um histórico da imagem francamente racista dos latinos imposta por Hollywood ao mercado internacional, lembrando que nos primórdios do

cinema hollywoodiano em Los Angeles, cidade que 60 anos antes pertencia aos mexicanos, os latinos foram transformados em vilões estupradores, suados e ignorantes, xingados oficialmente nas cartelas dos filmes mudos de *greasers* (sebosos)” (MENDONÇA FILHO, 2001, texto digital/sem paginação). Da análise empreendida pelos documentaristas emerge outro estereótipo amplamente difundido, ao longo dos anos, o do "Amante Latino", que apresenta homens latino-americanos como sexualmente mais impulsivos e *calientes* do que os demais (idem).

No livro *O Brasil dos gringos* (2000), Tunico Amancio descreve e analisa o modo como o cinema estrangeiro tradicionalmente apresentou, e ainda apresenta, o Brasil ao mundo. O autor identificou referências ao Brasil, ao Rio de Janeiro e ao brasileiro em sinopses de cento e setenta filmes, de diferentes nacionalidades e após fazer uma classificação destes focou sua análise em dez filmes — entre os quais *Voando para o Rio* (Thornton Freeland, 1933, EUA), *Orquídea selvagem* (Zalman King, 1990, EUA), *Feitiço no Rio* (Stalen Donen, 1984, EUA), *Brenda Starr* (Robert Ellis Miller, 1989, EUA), *T'empêches tout le monde de dormir* (Gérard Lauzier, 1982, França) e *Amazônia em chamas* (*The Burning Season*, John Frankenheimer, 1994, EUA) — considerados por ele emblemáticos de um modo de nos representar que se tornou hegemônico no cinema mundial. Amâncio assinala que as imagens do Brasil que prevalecem nos filmes são as que descrevem o país como paraíso tropical, exótico, de natureza exuberante, sem lei e sem ordem, para onde fogem todos os criminosos perseguidos pela justiça do “mundo civilizado”; nesse país onde tudo pode, habita um povo feliz, místico, sensual, preguiçoso, corrupto e inculto.

Baseado em *O Brasil dos gringos*, o documentário *O olhar estrangeiro*, de Lucia Murat, lançado em 2007, entrevista os diretores, roteiristas e atores dos filmes analisados por Amâncio, buscando saber, nas palavras da diretora, “o que se passava na cabeça deles quando filmaram aquelas barbaridades” (Lúcia Murat, em entrevista a Sylvia Colombo, *Folha online*, 2006). Assim se expressa Lúcia Murat, na página que apresenta o filme na internet:

Como cineasta, convidada para festivais internacionais, passei a ter um contato muito direto com os “clichês” do olhar estrangeiro em relação ao Brasil. Um olhar que se espanta diante do raciocínio, diante de uma mulher que não significa apenas sensualidade, que insiste ou no paraíso ou na pobreza, sem saber muito bem como juntar essas coisas, que repete, com algumas variações, até hoje a Carta de Caminha. E que nós, brasileiros, lá fora, muitas vezes ajudamos a construir, pois é mais fácil se submeter a um desejo do que enfrentá-lo apresentando realidades mais complexas².

O que chama mais a atenção nas entrevistas que Lucia Murat apresenta em seu documentário é que apenas uma pequena parte dos entrevistados, em geral os atores, de fato acredita que o Brasil é aquilo que o filme mostra. Diretores e roteiristas fazem pesquisas antes de realizar um filme e, com isso, têm informações relativamente precisas sobre as realidades desejam retratar; no entanto, acreditam que imagens que refletem estereótipos são mais bem aceitas pelo público. Na opinião deles, os espectadores são mais receptivos aos filmes que reproduzem o que está estabelecido e padronizado do que àqueles que procuram apresentar o tema a partir de novas perspectivas. A esse respeito, o filme apresenta uma entrevista impressionante com o

² *O olhar estrangeiro*, página oficial: <http://www.taigafilmes.com/olhar/port.html>.

diretor de *O filho de francês* (2000), Gerard Lauzier que, tendo residido oito anos no Brasil e, com isso, conhecido o país relativamente bem, fez um filme repleto de estereótipos. Diante do questionamento interposto pela diretora, durante a entrevista, Lauzier justifica as escolhas estéticas e narrativas que fez mencionando o poder da indústria cinematográfica, focada no lucro, e afirmando que o Brasil que ele apresenta em seu filme é o Brasil que vende: exótico, rural e sensual.

Há, sem dúvida, razões econômicas e ideológicas para o cinema reproduzir, *ad nauseum*, “imagens do outro”, pois, como assinalaram Adorno e Horkheimer (1985) em seu clássico ensaio sobre a indústria cultural, publicado em 1947, o papel fundamental da indústria de bens culturais é a preservação dos interesses dos dominantes, que são, em última instância, os que definem o papel e o lugar do “outro”.

No entanto, há no estudo de Amâncio e nos documentários acima mencionados pistas que sugerem a intervenção de outros fatores nesse processo: imagens tornadas padrão, que são reconhecidas e interpretadas sem esforço pelos espectadores, fazem com que o filme seja mais bem aceito pela maioria do público porque esta prefere reconhecer o conhecido a desacomodar-se frente ao novo. A reprodução de *clichês* — entendidos como formas mais ou menos padronizadas de apresentar determinadas temáticas, personagens, problemas, culturas — é, portanto, também uma opção estético-narrativa orientada pela necessidade de atender ao desejo da maioria do público de não ter questionados ou problematizados na tela pressupostos e visões de mundo tradicionalmente instaurados em sua cultura. Trata-se, assim, de uma via de mão dupla, um círculo vicioso no qual prevalece o “sempre mais do mesmo”. Orientados por essa opção, os filmes contribuem para a preservação de hierarquias sociais e para a difusão e permanência de valores instituídos, ainda que, em muitos casos, possam não ser produzidos com essa intenção.

O CINEMA PENSA

Mas o cinema não é só indústria e filmes não são apenas mera repetição de fórmulas padronizadas. Há contradições e diversidade no mundo do cinema que, como outros espaços sociais, é atravessado pelas disputas por idéias e posições. O cinema é múltiplo, diversificado e questionador.

Segundo Julio Cabrera (2006), o cinema também filosofa: reflete sobre distintos problemas humanos, a partir de diferentes ângulos e perspectivas, desenvolvendo questões que não são especificamente fílmicas. Para isso, lança mão de conceitos-imagens, que têm valor e funcionamento próprios, complementares, mas distintos dos conceitos discursivos. Para o autor, conceitos-imagem são um tipo de conceito visual construído pela filosofia, pela literatura e pelo cinema para expor reflexões e intuições. Na perspectiva defendida por Cabrera, o que distingue os conceitos-imagem do cinema dos conceitos-imagem da filosofia e da literatura é a técnica cinematográfica, que possibilita a instauração da experiência logopática (cognitiva e afetiva ao mesmo tempo) “e seu tipo peculiar de verdade e universalidade, assim como sua articulação — também peculiar — entre o literal e o metafórico” (idem: 32). A técnica cinematográfica “superpotencializa” as possibilidades conceituais na medida em que intensifica a impressão de realidade e, com isso, aumenta o impacto emocional e faz intervir um elemento afetivo-cognitivo no processo de compreensão da realidade.

Para Cabrera, a eficácia cognitiva dos conceitos-imagem do cinema advém das particularidades de sua técnica: a) pluriperspectiva — capacidade de saltar da primeira para a terceira pessoa e para outras pessoas da narrativa; b) sua quase infinita capacidade de manipular tempos e espaços, avançar, retroceder, impor tipos distintos de

espacialidade e temporalidade; c) o corte – maneira particular de conectar as imagens umas com as outras, montagem, “fraseado cinematográfico” (idem:idem).

No cinema que pensa e faz pensar, conceitos-imagem desestabilizam o instituído, desacomodam, inquietam e questionam, apresentando soluções abertas e quase sempre contraditórias para os problemas dos quais trata. Quando o cinema apresenta o outro pelo ponto de vista dele ou possibilita que ele próprio fale de si desestabiliza a recepção e problematiza valores, na medida em que oferece ao espectador elementos para refletir sobre um determinada questão a partir de diferentes ângulos e perspectivas.

Essa é a opção adotada, por exemplo, em filmes como *Gohatto* (Nagisa Oshima), *Transamérica* (Duncan Tucker, 2005, EUA), *Paradise now* (Hany Abu-Assad, 2006, Palestina), *Onibus 174*, entre centenas de outros que rompem com a lógica própria da produção de “imagens do outro”.

Gohatto fala de experiências homossexuais no interior de instituições militares, através da história de um guerreiro samurai, de dezoito anos, membro da tropa de elite do regime do Shogun, que, sem querer, torna-se o pivô de um crime envolvendo dois companheiros que se apaixonam por ele. *Transamérica* tematiza a construção de identidades de gênero, ao narrar a história de um travesti que, na véspera de fazer a cirurgia de mudança de sexo, descobre que tem um filho e que, em razão da morte da mãe deste, havia se tornado o único responsável legal pelo rapaz e precisa, portanto, ser pai. Temáticas extremamente polêmicas, abordadas com sensibilidade, considerando a complexidade que lhes é intrínseca.

Paradise now aborda um tema ainda mais polêmico, os conflitos entre judeus e muçumanos na região de Israel, a partir da história de dois jovens palestinos que decidem fazer parte de um grupo radical e, no interior deste, acabam por se tornar homens-bomba. O filme apresenta o terrorismo, problema tradicionalmente abordado pelo cinema, de um ponto de vista jamais adotado antes.

Ônibus 174 é um documentário, lançado em 2002, dirigido por José Padilha, que trata do seqüestro de um ônibus por um jovem, ocorrido na cidade do Rio de Janeiro, em 2000, no qual morreram uma passageira do ônibus e também o sequestrador. O filme faz muito mais do que apresentar pontos de vista: identifica, descreve e analisa um conjunto de fatores que teriam provocado aquela situação e constrói uma reflexão teórica em torno da “invisibilidade”, condição a que são submetidos os que não têm acesso aos recursos mínimos de que necessitam para viver. O diretor partiu de imagens do seqüestro, filmado e transmitido ao vivo ao vivo pela televisão, para a construção de um texto fílmico denso e argumentativo, que aborda os muitos e complexos fatores envolvidos na origem e no desfecho daquela situação.

Esses filmes não são exceção no contexto do cinema mundial; ao contrário, integram um imenso acervo de obras que expressam, na escolha dos temas abordados tanto quanto na maneira de abordá-los, a riqueza, a beleza da arte cinematográfica, mais diversificada, complexa e questionadora do que supõem os que afirmam que sua única finalidade é impor às massas a ideologia dos dominantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações apresentadas nesse texto não são fruto de pesquisa sistemática sobre a produção de imagens do outro no cinema e não têm qualquer pretensão de produzir teoria. Trata-se apenas de reflexões oriundas da experiência de ver filmes e de pensar sobre eles, na qual aprendi que se o cinema é um poderoso instrumento de reprodução de hierarquias e manutenção de valores, é também, ao mesmo tempo, um

dos mais profícuos e democráticos espaços de expressão da diversidade que constitui povos e culturas. Reduzi-lo a apenas uma de suas dimensões empobrece e compartimenta o conhecimento que pode ser produzido sobre o papel que ele desempenha em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Teodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos*. Niterói: Editora Intertexto, 2000.

CABRERA, Julio. *O cinema pensa*: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2006.

COLOMBO, Sylvia. *Folha online* - Ilustrada, 1/12/2006, "Olhar Estrangeiro" expõe na tela clichês gringos sobre o Brasil. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u66584.shtml>. Acesso em: 30 maio 2009.

LARROSA, Jorge & DE LARA, Nuria (Orgs.) *Imagens do outro*. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1998.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Institucional cinematográfico de uma raça. 2001. Disponível em: <http://cf.uol.com.br/cinemascopio/criticaf.cfm?CodCritica=688>. Acesso em: 30 maio 2009.

ABSTRACT

This article discusses both images of others and the ones from the others' points of view in which social roles and social places traditionally established in the pictures are questioned.

Keywords: *picture, images of others.*