

DOS ESTEREÓTIPOS À CONTESTAÇÃO:

Os embalos de sábado à noite, Alex Rivera e latinos na mídia

Isabella Regina Oliveira Goulart

Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Cinema, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora dos cursos de graduação em Rádio, TV e Vídeo e Tecnologia da Produção Audiovisual do Centro Universitário FIAM-FAAM. Currículo Lattes:

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4221863H4>.

Resumo: Este artigo pretende discutir o multiculturalismo, bem como os choques entre grupos étnico-nacionais na sociedade norte-americana a partir dos regimes de visibilidade da indústria hollywoodiana. Temos como objeto o blockbuster *Os embalos de sábado à noite* (John Badham, 1977) e produções atuais do cineasta Alex Rivera. Procuramos desenvolver um histórico da representação dos latinos no cinema de Hollywood desde os primeiros anos do silencioso, passando pela era da contestação retratada em filmes como o de Badham, discutindo, por fim, a prática definida por Robert Stam e Ella Shohat (1994) como “jiu-jitsu de mídia”: a reapropriação, pelo dominado, de aspectos da cultura dominante como uma estratégia de resistência.

Palavras-chaves: *Os embalos de sábado à noite*; Hollywood; identidade étnica; latinidade; Alex Rivera.

Abstract: This article intends to argue the multiculturalism, as well as the shocks between ethnic groups in American society from Hollywood's point of view. Our objects are the blockbuster *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977) and recent productions of the moviemaker Alex Rivera. We've tried to develop a description of Latino representation in Hollywood cinema since the first years of the silent era, evolving to the Era of Contestation portrayed in films such as Badham's, and, finally, discussing the practice defined by Robert Stam and Ella Shohat (1994) as “media jiu-jitsu”: the appropriation, by the dominated ones, of aspects of the dominant culture as a resistance strategy.

Keywords: *Saturday Night Fever*; Hollywood; ethnic identity; Latiness; Alex Rivera.

1 – Introdução

Há um clichê no senso comum sobre cinema que opõe (e sobrepõe) “filmes de autor” ou “de arte” a “filmes comerciais”, embora a própria ideia de cinema autoral tenha surgido nos anos 1950 nos textos da *Nouvelle Vague* para elogiar a produção hollywoodiana das duas décadas anteriores. Nos anos 1970, após aquela geração de jovens cineastas franceses ter transformado os rumos da narrativa cinematográfica e influenciado a Nova Hollywood do film art de diretores como Arthur Penn, Francis Ford Coppola, Robert Altman e Martin Scorsese, a indústria norte-americana se levantava da crise que levava o sistema de sua Era de Ouro ao esgotamento. Nascia o blockbuster high concept, com filmes como *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1975), *Tubarão* (Steven Spielberg, 1977) e *Os embalos de sábado à noite* (John Badham, 1977), que fazem Hollywood reencontrar a estabilidade financeira (MASCARELLO, 2006). 157

Era, ao mesmo tempo, um momento peculiar da realidade norte-americana, quando tensões sociais relacionadas, por exemplo, ao fim da Guerra do Vietnã e a reivindicações de minorias sociais (que aqui abordaremos como minorias étnicas, em vista do aspecto que desejamos destacar desses grupos) apareciam em filmes como o protagonizado por John Travolta em 1977 (OLIVEIRA, 2014), ainda que eclipsadas pela cultura de consumo e a música disco, no auge de sua popularidade. São os conflitos que perpassam os grupos étnicos naquela sociedade, em especial os latinos, que nos interessam nesse estudo e no filme de John Badham. Procuraremos pensar o multiculturalismo

e os choques entre os grupos no encontro social sob o ponto de vista da indústria hollywoodiana a partir deste blockbuster dos anos 1970, comparando-o com produções mais recentes do cineasta de ascendência latino-americana Alex Rivera.

Latinos em Hollywood: os primeiros anos

De acordo com autores como Antonio Rios-Bustamante (1992) e Clara E. Rodriguez (2008), o apogeu do cinema silencioso e os anos iniciais do sonoro podem ser vistos como o momento mais próspero para os atores latinos em Hollywood. Muitos apareciam como protagonistas em filmes significativos, interpretando papéis diversos, numa variedade de posições sociais, sobretudo durante o cinema mudo, e tinham apelo junto a um grande público (RODRIGUEZ, op. cit.). Trabalhamos então com a imagem de “latinidade”, compreendida como um conjunto de atributos elaborado a partir do olhar dos produtores hollywoodianos e vinculado a uma multiplicidade de grupos étnico-nacionais. Na era de ouro das Latin stars, tendia-se a acentuar as raízes latinas, pois elas eram tratadas como ídolos supremos e modelos de beleza. *Latin lovers* como o italiano Rodolfo Valentino (expressão máxima do fenômeno do amante latino, sendo frequentemente destacado em cena como objeto do olhar feminino¹), o mexicano Ramon Novarro, o espanhol Antonio Moreno, ou Ricardo Cortez (nascido na Áustria, mas cujo biotipo se adequava à imagem da latinidade) e latinas como a mexicana Dolores Del Rio estamparam as páginas de publicações brasileiras como *Cinearte*, *Correio da Manhã*, *Selecta*, *A Cena Muda*, e norte-americanas, como a *Photoplay*, a fan magazine de maior destaque à época. Graças aos filmes e à cobertura recebida pela imprensa popular, eles conquistaram legiões de fãs nos anos vinte (idem, ibidem).

Impulsionados pela popularidade do *Latin lover*, homens e mulheres aspirantes a estrelas (ou seus estúdios) valiam-se de biotipos favoráveis, ou de bigodes e vestimentas espanholas, mudavam seus nomes para soarem mais latinos, recuperavam antigos sobrenomes de família e parentescos distantes, tudo

1 A comoção pública por seu falecimento em 23 de agosto de 1926 é outra prova do interesse nos tipos latinos, embora se trate de um caso particular, que excedeu a reação a qualquer morte pública semelhante até então. Para Charles Ramirez-Berg (2003), o estereótipo do Latin lover deriva da combinação de características exibidas por Valentino: “erotismo, exotismo, ternura atingida com violência e perigo, tudo resultando na promessa romântica de que, sexualmente, as coisas poderiam muito bem sair do controle” (idem, ibidem, p. 217).

para enfatizar e capitalizar sua latinidade². Para Rodriguez, a latinidade era “inegável” e jamais poderia ser perdida. Podemos encará-la como uma síntese, devido à tendência de Hollywood de enxergar um complexo de comunidades étnico-nacionais – espanholas, mexicanas, brasileiras, outras latino-americanas e do centro e sul da Europa – como um grande grupo “latino”, separando as estrelas de suas identidades nacionais³. Além disto, ela se baseava em valores físicos e culturais muito vagos. Sob o ponto de vista da indústria, todos aqueles grupos – brasileiros, mexicanos, italianos, espanhóis – compartilhavam um conjunto de atributos que modelavam a latinidade e lhes permitia participar da mesma identidade étnica.

Conforme Rodriguez, atores latinos daquela época teriam encarado menos discriminação do que os de períodos posteriores devido, possivelmente, ao grande contraste nos filmes em preto-e-branco, onde as tonalidades de cor eram menos expressivas e, portanto, pelas bronzeadas pareciam mais brancas, e ao fato de os primeiros cineastas serem, em sua maioria, imigrantes europeus, que ainda não haviam sido contaminados pelo preconceito étnico-racial dos Estados Unidos. Todavia, enquanto no período silencioso o exotismo dos atores latinos era valorizado e visto como um acréscimo ao sucesso, o preconceito étnico se impôs mais fortemente a partir da década de trinta. Os filmes falados favoreceram atores cujas vozes ou sotaques eram considerados atraentes para o público e, durante a transição para o sonoro, as mulheres latinas saíram-se melhor do que os homens (idem, ibidem). Se, por um lado, o cinema falado levou a carreira de alguns aspirantes a *Latin lovers* a uma crise anunciada, o advento da voz trouxe nova possibilidade de atuação para as atrizes e atores latinos em Hollywood, com a produção de versões de filmes em língua espanhola para os mercados externos.

A aparência das estrelas latinas estava de acordo com o protótipo europeu, encaixando-se no que significava ser branco e de elite nos Estados Unidos naquela época (idem, ibidem). Os “morenos”, mar-

2 Além do exemplo de Ricardo Cortez, Rodríguez menciona os casos de Raquel Torres, nascida no México e batizada como Wilhelmina Von Osterman ou Paula Marie Osterman, e Don Alvarado, nascido no Novo México com o nome Joe Page.

3 Rodríguez observa que tanto Del Rio como Novarro atuaram numa grande variedade de papéis, incluindo europeus de diversos países, mas que não interpretaram mexicanos durante os anos vinte, quando suas carreiras estavam no auge. Segundo Del Rio, ela tentou chamar o interesse de seus produtores para histórias sobre o México e ela queria interpretar uma mexicana, mas eles preferiam escalá-la como francesa ou polinésia. Novarro só interpretaria um mexicano em 1949, em *O Cais da Maldição* (*The Big Steal*, Don Siegel), quando já havia perdido há muito seu status de grande estrela.

ginalizados pelos códigos narrativos e cinematográficos, e afastados do centro da cena, eram relegados a papéis coadjuvantes ou de extras. É preciso sublinhar que nem eles, nem os latinos com peles mais claras tiveram poder sobre sua representação na tela. Numa Hollywood que forjou uma história monocultural anglo-americana (SHOHAT; STAM, 2006) e que barrou os latinos da esfera financeira e técnica da indústria (RIOS-BUSTAMENTE, op. cit.), não foi dada visibilidade à polifonia cultural daquele conjunto de grupos étnico-nacionais, por não interessar que os artistas latinos exibissem outras imagens, senão a que o sistema havia construído para eles. Como assinala Rodríguez, apesar do sucesso das estrelas latinas e da abertura para nomes, antecedentes e temas latinos, este período produziu filmes que incorporaram caracterizações estereotipadas: da imagem romântica e erótica do Latin lover aos caipiras, mulheres ardilosas e bandidos, que contrastavam com a inteligência inata e a equidade moral do herói anglo-americano superior (RAMÍREZ-BERG, 1990).

Do fim da era de ouro à contestação

Segundo Charles Ramírez-Berg (1990), o estereótipo exerce um papel importante para os anglo-americanos, pois tem o efeito de reforçar a limpeza, a sobriedade, a sanidade, a decência e a equidade moral do WASP (branco, anglo-saxão, protestante) em seu chapéu branco. Segundo ele, no cinema clássico de Hollywood, nobreza e sacrifício foram quase exclusivamente atributos dos WASP (como já se via em *O nascimento de uma nação*, de D. W. Griffith, 1915). Enquanto nestes filmes “toda latina é uma Jezebel” (idem, 2002, p. 77), ao homem latino era atribuída uma personalidade falha, uma desabilidade física (a apatia, por exemplo), ou ambas, tornando-o de alguma forma incompatível com a heroína, ao contrário do anglo-americano. Contrastando com a América civilizada, a América Latina era representada como um cenário indiferenciado, frequentemente habitado por selvagens, camponeses preguiçosos, Latin lovers e mulheres ardilosas (idem, ibidem).

Como apontam Robert Stam e Ella Shohat (2006), a narrativa-mestra hollywoodiana afirmou a América branca, legitimando as ligações com a Europa ao construir um retrato simpático do velho continente como terra de origem, em contrapartida às caricaturas da Ásia, África e América Latina. Por meio da estereotipia dos latinos e outros grupos étnicos, ou através dos espaços de não-representação ou invi-

sibilidade das minorias para os quais esses autores chamam a atenção, os filmes de Hollywood revelam “uma atração e repulsão ambivalentes em relação à diferença cultural” (SHOHAT; STAM, op. cit., p. 332).

Ao contrário, por exemplo, dos judeus, que, pela cor da pele, foram assimilados mais facilmente à sociedade norte-americana⁴ (o que não significa dizer que não houvesse antissemitismo), povos multiculturais como os latinos e os afro-americanos tiveram pouco poder sobre sua representação e sobre a dos outros grupos, já assinalamos. Stam e Shohat falam da “natureza exclusivista do sentimento de comunidade” (idem, ibidem, p. 319) nos Estados Unidos: conferido aos anglo-americanos, ou àqueles indivíduos ou grupos cuja cor da pele lhes permita mascarar a origem étnica e “passar para a etnia socialmente aceita” (idem, ibidem, p. 329), mas negado aos que, dentro dessa nação, são vistos como não americanos.

Abordamos no item anterior a era de ouro dos latinos em Hollywood, permanecendo até a década de 1930, quando latino-americanos, espanhóis, italianos e outros europeus eram todos representados como um grande grupo homogêneo, partilhando a mesma identidade étnica. Em *Os embalos de sábado à noite*, filme de 1977, está evidente uma outra configuração dos latinos na tela hollywoodiana. Trata-se de um momento chamado por Rodríguez de “era da contestação”, precedida pelas décadas da Política da Boa Vizinhança e as da Guerra Fria. No final dos anos trinta, enquanto a Grande Depressão se aprofundava e o mundo se envolvia na segunda Grande Guerra, os talkies e musicais imperavam, e os Latin lovers eram preteridos por protagonistas de aparência menos étnica⁵ em filmes que “pregavam uma filosofia assimilativa, muitas vezes sexista e racista”⁶ (RODRÍGUEZ, op. cit., p. 75), mesmo naqueles que tematizavam a América Latina.

Ao longo da década de 1940, não obstante os estereótipos alegres de latinos associados ao exotismo e, no âmbito da Boa Vizinhança, à música e a

4 Grupo ao qual pertenciam grande parte dos pioneiros e futuros magnatas da indústria cinematográfica.

5 Aceitamos aqui a premissa de Richard Dyer, que em *White* parte da ideia de que, na mídia ocidental, os brancos ocupam uma posição de regularidade – não uma raça em particular, apenas a raça humana. Com base nisso, embora reconheçamos que os anglo-americanos constituem igualmente uma etnia, chamamos aqui de “étnicos” aos grupos dentro da sociedade norte-americana que não compartilham da identidade de referência do branco anglo-saxão e protestante (WASP, a norma), como é o caso dos latinos.

6 Shohat e Stam observam que os conflitos étnico-raciais são frequentemente sublimados nos musicais.

imagens positivas da América Latina que figuraram na tela a partir da década anterior, quase todas as estrelas latinas viram suas carreiras declinarem, como foi o caso de Carmen Miranda. Ao mesmo tempo, a “latina invisível” (idem, ibidem, p. 76) Rita Hayworth era alçada ao posto de deusa sob uma imagem de típica garota americana. Com o fim da guerra, há um ponto de virada e Hollywood, que até então focava os latino-americanos na América Latina ou em visita ao norte, começa a mostrar as áreas de fronteira e a comunidade latino-americana nos Estados Unidos (idem, ibidem). Durante a Guerra Fria, as opções seriam mais restritas para os atores latinos que iniciavam suas carreiras e para as antigas estrelas, que, com menos papéis em Hollywood, em alguns casos foram filmar fora, às vezes em seus países de origem (como Dolores Del Rio).

Sem a necessidade de agradar possíveis aliados de guerra que pautou a era anterior e com um “novo humor nacional” (idem, ibidem, p. 101) marcado pelo medo da ameaça comunista (com o Comitê de Atividades Antiamericanas comandado pelo senador Joseph McCarthy), Hollywood deu aos latinos duas escolhas, segundo Rodríguez: ocultar sua identidade étnica na construção de suas imagens e carreiras, ou incorporar os estereótipos “meramente eróticos ou exóticos” (idem, ibidem p. 111) de Latin lovers, latinas de sangue quente e vilões, “geralmente inferiores moralmente e que acabavam reforçando o confortável *status quo* norte-americano que relegava pessoas como eles ao banco de trás” (idem, ibidem, pp. 111-112). Consequentemente, a diferença entre latinos “visíveis” (Ricardo Montalban, Rita Moreno) e “invisíveis” (Raquel Welch, Anthony Quinn) se tornou mais forte nesse período, a ausência de posições intermediárias refletindo a intolerância para a ambiguidade característica dessa época (idem, ibidem).

Latinos cresciam em número nos Estados Unidos. Rodríguez aponta como causas o aumento da imigração a partir da década de 1920 (quando diminui o fluxo de europeus para o país) e após a Segunda Guerra Mundial para se tornarem força de trabalho, com uma migração substancial de porto-riquenhos nesse segundo momento, além de uma nova geração de filhos de imigrantes mexicanos nascidos nos Estados Unidos que atingiram a maturidade entre as décadas de 1930 e 1960, e a migração de cubanos após a tomada de poder de Fidel Castro. As barreiras sociais já estabelecidas na política, em vizinhanças, escolas, empregos e espaços públicos para latinos, afro-americanos e outras minorias que se concentravam em “prédios de muitos andares de áreas carentes da ci-

dade” (idem, ibidem, p. 106) aumentaram. Nos anos 1960, com J. F. Kennedy e Lyndon B. Johnson, que o sucedeu após seu assassinato em 1963, o país entrou numa onda de ativismo, novas iniciativas sociais – com o Corpo da Paz e a Aliança para o Progresso na América Latina – e maior envolvimento na Guerra do Vietnã. Rodríguez dá ênfase ao Ato de Imigração e Nacionalidade de 1965, que levaria muitos asiáticos e latino-americanos para o território estadunidense.

Aquela foi também a era da cultura hippie, do engajamento político e do questionamento de tradições sociais, à medida que os baby boomers da Segunda Guerra Mundial atingiam a maturidade no final da década de 1960 e início dos anos 1970 e protestavam contra o clima repressivo e conformista (idem, ibidem). No mesmo período, o movimento Black Power resultante do ativismo dos direitos civis da década de 1950 se intensificava. Latinos entravam num debate social que polarizava “o marxismo radical e a militância negra (principalmente os Panteras Negras e Malcolm X) de um lado e Martin Luther King Jr. do outro” (idem, ibidem, p. 149). A classe média branca povoava os subúrbios em crescimento, deixando os bairros no interior das cidades para os afro-americanos, latinos, imigrantes não europeus e brancos da classe trabalhadora (idem, ibidem). A década de 1970 traria o fim da Guerra do Vietnã, uma transformação na composição étnico-racial da nação e nas políticas sociais.

Em meio às mudanças e pressões das minorias étnicas, florescia a *street culture*, com artes visuais, literatura, música e companhias de teatro ligadas à diáspora, espalhando cultura e ideias nas áreas habitadas por imigrantes. Rodríguez destaca que muitas das principais organizações e instituições de latinos para lutar contra a discriminação do sistema nasceram nessa época, primeiramente num nível local e então, no final dos anos setenta, em escala nacional. Cineastas latinos começaram a expor e corrigir os estereótipos existentes sobre seus povos e culturas, e a criar imagens alternativas, contrapondo aquelas que eram projetadas na tela (JIMÉNEZ APUD RODRÍGUEZ, op. cit.). Estava em jogo a contestação entre a ordem estabelecida e aqueles que a desafiavam.

Italianos e latino-americanos em *Os embalos de sábado à noite*

É neste cenário que, em 1977, *Os embalos de sábado à noite* chega aos cinemas, trazendo as tensões do multiculturalismo no convívio urbano e a realidade social conturbada daquele momento. Como aponta

Sergio Eduardo Alpendre de Oliveira (2014), este foi o primeiro filme a explorar o estilo disco, marcado pela batida dançante, por melodias festivas e por um estado de espírito. O longa de John Badham:

[...] sabotava de certo modo a adesão automática da Hollywood de então aos *feel good movies* [...] e o retorno à fábrica dos sonhos da Hollywood de outrora. Sabotava por dois motivos: a) não era bem um *feel good movie* afinal, pois debaixo da música e da dança existia todo um contexto social, moral e econômico que insistia em aparecer; b) fez grande sucesso a despeito de seu teor adulto e do clima geral de barra pesada, mostrando que era possível, ainda, ser crítico e questionador, desde que esses elementos viessem em embalagens mais palatáveis (e contrabalançadas com sinais de alegria e esperança) (OLIVEIRA, 2014, p. 148).

Ainda que inegavelmente um veículo para John Travolta e a banda *Bee Gees*, responsável pela trilha, o filme se mostra crítico e realista já numa primeira camada. Oliveira destaca sua importância como documento de época. Canções icônicas atraíram um novo mercado jovem, pós-1960, como: *Satyin' Alive* (extra-diegética, iniciada quando o nome de Travolta aparece na tela na sequência de abertura e nos é apresentado o cenário da trama – o bairro do Brooklyn, em Nova York – e seu protagonista), *Night Fever* e *You Should Be Dancing* (que embalam as performances de Travolta na pista de dança do clube 2001 *Odyssey*), *More than a Woman* (que ouvimos nos ensaios e na apresentação de Tony Manero – Travolta – e seu interesse romântico, Stephanie Mangano – Karen Lynn Gorney – no concurso de dança da 2001) e *How Deep Is Your Love* (também não diegética, tocada em cenas mais intimistas e melancólicas compartilhadas pelo casal, e que fecha o filme). Mas elas também adquirem na tela a postura mais pesada do filme diante da crise social, econômica e moral que lhe era contemporânea.

Como assinalamos anteriormente, trata-se de um filme comercial, um *blockbuster high concept* – termo empregado para caracterizar filmes de Hollywood pós-1975 e uma ruptura com o cinema hollywoodiano clássico. Em resumo:

[...] modificações de estilo, narrativa e tratamento temático para atender às demandas das novas estratégias de marketing e venda ao longo da cadeia midiática, agora integrada horizontalmente (o circuito exibidor como mercado primário, o vídeo doméstico e as TVs fechada e aberta como mercado secundário e, por fim, o incomensurável mercado de negócios conexos) (MASCARELLO, 2006, p. 337).

Na realização de um blockbuster haveria uma maior motivação econômica do que estética. Quando lançado, Os embalos de sábado à noite alcançou o topo da bilheteria (OLIVEIRA, op. cit.). Tampouco seu diretor, John Badham, é identificado com um cinema autoral. Produziu e dirigiu filmes para TV e cinema, antes e depois do musical protagonizado por Travolta, além de séries como *Heroes* e *Supernatural*, sucessos recentes de audiência. Não se atribui ao conjunto de sua obra uma “visão de mundo”, característica de um “autor”, sendo aquele seu filme mais proeminente. Embalos é esteticamente refinado. Aproveitando uma decupagem (filmagem em externas, câmera na mão, etc.) deixada como legado pelo cinema moderno – inclusive pela Nova Hollywood –, construindo personagens ambíguos (também herança das décadas anteriores), uma atmosfera negativa e incômoda, ele exemplifica como um filme não autoral e dentro da lógica comercial de um blockbuster, “um divertimento à primeira vista inconseqüente” (idem, ibidem, p. 149), pode fazer crítica social.

A dança e a música entram como escape para o mal-estar da sociedade norte-americana naquele momento, que não se pode – e, nesse caso, não se quer – disfarçar e nos vem à tona no emprego, na casa, no círculo de amigos de Tony. O protagonista está sufocado por “um mundo pesado demais para ser suportado e compreendido por um jovem de 19 anos” (idem, ibidem). Isto fica claro nos primeiríssimos planos de John Travolta dentro do metrô, com os olhos lacrimejando. Atônito após o estupro de Annete (Donna Pescow) e a morte do amigo Bobby C. (Barry Miller, que, sentindo-se desesperado e sem saída por ter engravidado a namorada católica, joga-se da ponte do Brooklyn), os preconceitos, o sexismo e a falta de perspectivas de um microcosmo onde ele era rei aparecem irreversivelmente para Tony. A ponte, que abre o filme, ressurge nesse e noutros momentos, sempre com a função emblemática de marcar a separação entre dois mundos: a Nova York proletária e imigrante do Brooklyn, e a *upper class* de Manhattan. É ali que Tony, apoiado por Stephanie, consegue enxergar um futuro melhor e o filme termina então com um lampejo de esperança, o abraço de amigos do casal num apartamento em Manhattan, ao som dos Bee Gees. O final feliz está em um pertencimento que Stephanie e, agora, Tony desejam naquela Nova York meritocrática, “mais bonita”, “superior”.

Os questionamentos sobre a situação dos Estados Unidos atingem o espectador pelo olhar do protagonista. O pai desempregado há meses, a mãe ultra católica, o irmão mais velho e mais respeitado que

desiste da carreira de seminarista, os amigos cuja ambição de vida se resume a ter sexo e algum dinheiro para frequentarem a 2001 *Odissey* aos finais de semana – como Tony num primeiro momento, que chega a dizer a seu patrão “Fuck the future!”, ouvindo como resposta “You can’t fuck the future. The future fucks you!” – estão ali para nos lembrar que “não havia um mar de rosas fora das salas de cinema” (idem, *ibidem*, p. 150), mas um ambiente paranóico pós-Vietnã, numa sociedade multicultural com tensões latentes. O conflito entre o grupo liderado por Tony e uma gangue de latinos é o ponto de virada para que o protagonista entre em crise com seu mundo.

Pontuamos anteriormente que nas décadas após a Segunda Guerra Mundial os latinos cresceram em número nos Estados Unidos e muitos se concentraram nos bairros mais carentes das cidades, assim como afro-americanos e o proletariado branco. Também comentamos que, até os primeiros anos do cinema sonoro, italianos e latino-americanos faziam parte de um grande grupo homogêneo para Hollywood, compartilhando a mesma imagem de latinidade. Em *Embalos*, estes dois grupos étnicos estão claramente separados, embora obrigados a conviver no mesmo espaço. Tony e seu grupo são de origem italiana; a caracterização do ambiente da trama é marcada por signos associados aos italianos no repertório hollywoodiano, como os sobrenomes (Manero, Mangano), o comportamento expansivo de sua família, a importância do catolicismo na moral dos personagens (a mãe do protagonista, ou Bobby C., que vive um grande conflito ao engravidar a namorada)⁷. A afirmação do território é também uma afirmação das identidades étnico-nacionais e culturais dos grupos, entrando em negociação com a diáspora.

Assim, os conflitos no encontro social, agravados por uma atmosfera de crise que possivelmente afetava mais gravemente as minorias, parecem não precisar de nada além do que um engano para acontecer. Um dos amigos de Tony é espancado, acusa a gangue de latinos local e o grupo se articula para vingá-lo. Os jovens que tinham como saída para a atmosfera pesada em que estavam imersos o sexo, a bebida, a dança e brincadeiras perigosas na ponte do Brooklyn tem na violência um novo escape. Italianos e latinos (fica claro que se trata de latino-americanos, embora não haja uma preocupação em definir sua nacionalidade) então se enfrentam e as tensões do multiculturalismo que, durante quase toda a narrativa, estiveram silenciosas, invisíveis, – e talvez mais incômodas,

⁷ Caracterização semelhante à de filmes como os da franquia *O Poderoso Chefão*, de Francis Ford Coppola.

justamente por terem sido colocadas nos espaços de não-representação para os quais Stam e Shohat atentam – tornam-se físicas. É um episódio decisivo na trama, pois, ao ouvir do amigo vingado que ele não tinha certeza se haviam sido os latinos os responsáveis pelo espancamento, Tony começa a questionar decisivamente sua vida.

É perceptível que a pele branca de Tony e de seus amigos lhes dá vantagens sociais, pois lhes permite participar da identidade étnica positivada como a norma. Isto fica evidente no microcosmo da 2001 *Odissey*, quando, logo após a briga com os latinos, Tony participa do concurso de dança e, apesar de sua apresentação ser inferior à do casal porto-riquenho, ele e Stephanie levam o primeiro lugar. Não incomoda a ninguém – nem mesmo aos porto-riquenhos – que o melhor casal não tenha vencido por ser latino, apenas a Tony, já em grande conflito com sua realidade social. Vale lembrar que, ainda que o grupo do protagonista fosse descendente de imigrantes e vivesse em situação de desvantagem econômica, trata-se de imigrantes europeus, assimiláveis socialmente, enquanto os latinos, com suas peles morenas, encontraram barreiras maiores para que fossem integrados à sociedade. Quando Tony verbaliza a crítica de que o governo desconta em seu pai, o pai desconta nele, e ele e seu grupo nos latinos, ele resume de forma simples todo o mal-estar social – econômico, moral, étnico-racial – do filme. Surpreendentemente, ele entrega o prêmio ao casal porto-riquenho – mas, notemos, essa atitude simbólica de revalorização da latinidade e inversão do estigma social não vem da América WASP, mas de um personagem que, assim como os latinos, faz parte de uma minoria social, ainda que branca, de origem europeia e mais facilmente integrada à identidade anglo-americana e monocultural da “nação americana hegemonicamente imaginada” (STAM, SHOHAT, 2006, p. 323).

Alex Rivera e o jiu-jitsu de mídia

Mencionamos anteriormente uma era de contestação, em meados dos anos 1970, quando latinos se munem da câmera para auto-representarem seus povos, criando imagens alternativas na contramão dos estereótipos existentes sobre suas culturas e desafiando a ordem estabelecida. Para encerrar nossa discussão e levá-la mais adiante no tempo, analisaremos o exemplo do cineasta de origem sul-americana Alex Rivera. Ele nasceu em Nova York, filho de um imigrante peruano e uma norte-americana, em 1973 – em plena efervescência das tensões sociais

contemporâneas a *Os embalos de sábado à noite*, das reivindicações de minorias étnicas e sua contestação na mídia. Estudou Ciências Políticas e Teoria da Mídia na *Hampshire College* e realizou seus primeiros filmes na faculdade para expressar seus estudos em política. Segundo Rivera, todo seu trabalho tem a ver com imigração⁸. Seus vídeos iniciais foram os *mockumentaries Papapapá* (1995), *Dia de la Independencia* (1997) e *Why cybraceros* (1997), que colocam em debate problemáticas transnacionais da migração de latino-americanos para os Estados Unidos, uma “atração e repulsão ambivalentes” (para citar novamente as palavras de Stam e Shohat) respectivamente por seu trabalho e sua incorporação à sociedade como cidadãos.

Em *Papapapá*, seu trabalho de conclusão em Ciências Políticas, ele se propõe a contar a história da imigração através da vida do pai, criando o trocadilho do título com duas palavras de origem inca, na língua paterna de origem: “papa”, que significa batata, e “papá”, papai em espanhol. A batata vem dos Andes, que é hoje o Peru, de onde imigrou seu pai. De comida inca na América do Sul, ela entrou na negociação cultural, sendo reelaborada e “americanizada” como *potato chips* ou *french fries*. O pai, que foi de Lima para os Estados Unidos e escalou o sonho americano, trabalhou em fábricas, frequentou o Exército e chegou a classe média, passa horas do dia vendo programas em espanhol na TV para fazer contato com o lugar de onde veio. No olhar do filho que ele conseguiu mandar para a faculdade, ele também foi americanizado: tornou-se um couch potato peruano – mais um trocadilho com a batata, agora remetendo ao comportamento típico do estadunidense de gastar longas horas sentado no sofá, assistindo à TV.

Em *Dia de la Independencia*, uma paródia em formato de trailer do blockbuster catástrofe hollywoodiano *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), Rivera propõe uma reconquista de parte dos Estados Unidos pelo México. Nesta inversão, a narração inicial explica que: “17 de setembro é o dia da independência do México e da América Central. Em 17 de setembro você desejará ter sido mais legal com eles”. O território norte-americano é então invadido por sombrios voadores, a Casa Branca é explodida por um deles e o narrador avisa: “a próxima vez que você chamá-los de aliens pode ser sua última”. Em *Why cybraceros*, ele retoma o programa de braceros dos anos 1950, que levava lavradores mexicanos para os campos estadunidenses e, sem torná-los cidadãos,

⁸ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fkthaljncqE>

findo o trabalho, mandava-os de volta a seu país, propondo uma atualização – a ideia do *cyber*: como seria se os Estados Unidos pudessem ter o trabalho desses imigrantes, sem sua presença física no território? São vídeos sobre política, que apontam a dificuldade e incômodo da sociedade norte-americana em incorporar os imigrantes latino-americanos, que ajudaram a construí-la.

Nestas obras, Rivera usa recursos como imagens digitais e colagens de material de arquivo para recuperar a memória desta imigração e falar do lugar central que ela ocupa agora, transformando o país hoje. Se, em sua era de ouro em Hollywood e até as décadas da contestação referidas por Rodríguez, foi negado aos latinos o poder de se auto-representar na tela, Rivera faz parte de uma geração de descendente de imigrantes beneficiada por um contexto mais favorável (estudo, bens de consumo) e que tem as novas tecnologias de produção e exibição de imagens a seu favor. Tratamos de *Os embalos de sábado à noite* como uma representação do multiculturalismo – ainda que contendo crítica social – elaborada a partir do olhar da indústria hollywoodiana, dentro de um cinema que traçou as origens de sua narrativa na Europa branca. Alex Rivera cria imagens alternativas sobre um grupo étnico ao qual pertence, pelo olhar da diáspora.

A ficção-científica *Sleep dealer* (2008), ainda que inserida numa estrutura de exibição comercial de longa-metragem, mantém o debate em torno da fronteira (*cross border*) entre a América Latina e os Estados Unidos e de um lugar pós-nacional que os imigrantes estão construindo. No futuro onde se passa a trama, jovens mexicanos sonham com o vizinho do norte num mundo militarizado, com rígido comércio de recursos naturais (água) e controle das fronteiras, então fechadas. Assim como proposto em *Why cybraceros*, em *Sleep dealer* o México dá “aos EUA o que sempre quiseram: todo o trabalho sem os trabalhadores”, como resume um dos personagens, que contrata empregados virtuais – os “negociantes do sono” – para uma rede digital global em Tijuana. Rivera marca os afetos com o lugar de origem, os desníveis da globalização e do imperialismo tecnológico, a exploração da mão de obra imigrante – que, aqui, escala o sonho americano sem atravessar a fronteira, sendo mantida, através da conexão virtual com o local de trabalho, no lugar de estigma real que ocupa naquela sociedade. O diretor continua a questionar quem controla o sistema onde vivemos e concordamos em viver. No campo da identidade e da alteridade, o lugar de onde ele fala talvez lhe dê maior autori-

dade para falar sobre seu grupo.

A prática de Rivera de se apropriar dos discursos dominantes em relação aos latinos na mídia norte-americana para se contrapor à dominação configura o que Stam e Shohat definem como “jiu-jitsu de mídia”: “roubando elementos da cultura dominante e transferindo sua posição para o interesse da praxis oposta” (1994, p. 328). Estas estratégias estéticas de resistência contra a dominação discursiva estão frequentemente presentes nos cinemas de borda. Filmes como *Sleep Dealer* e *Why cybracers* (ou mesmo *Dia de la Independencia*) chamam a atenção para o violento conflito da fronteira com México (e, por extensão, com a América Latina), dominada geopoliticamente pelos Estados Unidos, e mostram – literal e figurativamente – a relação problemática entre os dois países, baseada na opressão e na exploração do trabalho. O jiu-jitsu de mídia subverte os estereótipos imperialistas veiculados pelo cinema clássico, empregando-os para combater as representações que construíram imagens superiores do dominador e estigmas para os dominados. Para que esse “jiu-jitsu” faça sentido, é necessário uma bagagem cognitiva compartilhada entre os dois lados, capaz de reconhecer estereótipos e mitos de fundação (como o emblemático 4 de julho nos Estados Unidos, subvertido em *Dia de la Independencia*). Como afirma Ramírez-Berg (2002), a reversão de estereótipos funciona porque está baseada no conhecimento compartilhado do estereótipo pelos cineastas, os personagens nos filmes e os espectadores. Por fim, eles podem ensinar que avaliações simples e estereotipadas não são confiáveis (idem, ibidem).

Referências bibliográficas

GOULART, Isabella Regina Oliveira. *A ilusão da imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood*. 2013. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06052014-104345/>>. Acesso em: 2014-07-01.

MASCARELLO, Fernando. “Cinema hollywoodiano contemporâneo”. In: ____ (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

OLIVEIRA, Sergio Eduardo Alpendre de. *O mal-estar da sociedade americana e sua representação no cinema (1975-1978)*. 2013. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-28012014-153707/>>. Acesso em: 2014-07-03.

RAMÍREZ-BERG, Charles. “A crash course on

Hollywood’s Latino imagery”. In: SCHWATZ, Thomas (ed). *Hollywood: critical concepts in media and cultural studies*. Londres: Routledge, 2003, pp. 211-226.

_____. “Stereotyping in films in general and of the Hispanic in particular”. *The Howard Journal of Communications*, vol. 2, n. 3, 1990, pp. 286-300.

RÍOS-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, p 19-28.

RODRÍGUEZ, Clara E. *Heroes, lovers and others: the story of Latinos in Hollywood*. 2 ed. Nova York: Oxford University Press, 2008.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. “Etnicidades-em-relação”. In: _____. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006 (pp. 313-353).

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge, 1994.

[Artigo recebido em 10 de janeiro de 2015 e aprovado em 23 de janeiro de 2015.]