



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**  
**ISABEL CRISTINA SCAFUTO**

**MITOS E IDENTIDADES NOS FILMES *JUSTIÇA VERMELHA, TURISTAS E GRAN TORINO***

**Palhoça**  
**2011**

**ISABEL CRISTINA SCAFUTO**

**MITOS E IDENTIDADES NOS FILMES *JUSTIÇA VERMELHA*, *TURISTAS* E *GRAN TORINO***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Fernando Simão Vugman, Dr.

Palhoça  
2011

S29

Scafuto, Isabel Cristina, 1976-

Mitos e identidades nos filmes Justiça Vermelha, Turistas e Gran Torino / Isabel Cristina Scafuto. – 2011.

91 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem.

Orientação: Prof. Dr. Fernando Simão Vugman.

1. Análise do discurso. 2. Identidade. 3. Mito. 4. Filme cinematográfico. I. Vugman, Fernando Simão. II. Universidade do Sul de Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 401.41

**ISABEL CRISTINA SCAFUTO**

**MITOS E IDENTIDADES NOS FILMES *JUSTIÇA VERMELHA, TURISTAS E GRAN TORINO***

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 10 de fevereiro de 2011.

---

Professor e orientador Fernando Simão Vugman, Dr.  
Universidade do Sul de Santa Catarina

---

Prof. Jorge Wolff, Dr.  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof<sup>a</sup>. Ramayana Lira de Sousa, Dra.  
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico esta dissertação a toda a minha família,  
pela paciência, incentivo, apoio e carinho para  
que eu completasse mais esta etapa da minha  
vida. Amo vocês!

## AGRADECIMENTOS

Início estes agradecimentos confessando que não é uma tarefa muito fácil escrever esta página, apesar de inicialmente achar que esta seria a parte mais fácil. Neste momento, sentada à frente do computador, com a página em branco sob meus olhos, me vejo muito insegura, pois, na verdade, são várias pessoas a quem devo agradecer e a insegurança está em me esquecer de alguém.

Quando meus pensamentos começaram a se voltar para meu ingresso no Mestrado em Ciências da Linguagem, percebi quantas pessoas, e foram muitas, estavam envolvidas nesta decisão. Primeiramente, eu mesma, ao encarar este desafio; à época, minha jornada de trabalho era intensa. Trabalhava na Universidade do Sul de Santa Catarina, como Assistente de Eventos, 44 horas por semana. Também ministrava 8 horas de aula, semanalmente, no Curso de Graduação em Turismo. Não era somente isto! Também cursava 4 horas de aulas entre Inglês e Espanhol, por semana. E isto, não era o fim! Não poderia deixar de me lembrar de minha família, principalmente de minha filha, Gabriela, que necessitava de meus cuidados e atenção. Então, eu sabia que, se a minha decisão fosse a de iniciar realmente o Mestrado, eu estaria abraçando um compromisso que não caberia em minhas horas de folga.

Para tomar esta decisão, conversei com a minha família, a quem devo meus agradecimentos mais intensos, por toda a força que me deram, mesmo sabendo que eu teria que os deixar um pouco de lado, e por toda a paciência dedicada a mim, sem deixar de mencionar a ajuda financeira que me deram. Meu noivo, atualmente meu marido, Leandro, me incentivou com todas as suas forças, ao me dizer sempre que eu deveria perseverar e que ele tinha certeza de que eu seria capaz. Amo intensamente todos vocês, meus amores!

Mas, minha decisão ainda não poderia ser tomada, pois faltava uma parte muito importante nesta história, o meu trabalho. As aulas iniciais do Mestrado coincidiam com meu horário de trabalho. Agradeço então, com todas as minhas forças, à Equipe de Eventos da UNISUL (Lisi, és meu par perfeito profissionalmente), pois sem eles nada disto teria sido possível. Eles sempre se desdoblaram em mil para cobrir as minhas ausências, nunca cobraram algo em troca, pelo contrário, me incentivaram cada vez mais a prosseguir com meu sonho.

Existe uma figura principal nessa equipe, o Coordenador de Eventos da Unisul, atual Assessor de Eventos, Geraldo Campos, Gera, o meu muito obrigada! por ter

flexibilizado minhas horas de trabalho e pelos conselhos; certamente, sem eles, eu não seria a metade da profissional que sou. Sem me esquecer de agradecer também a todos os amigos e colegas de trabalho que me deram a maior força para seguir em frente.

Bom, mas como entrar num Mestrado que não era da minha área, não fazia parte das minhas experiências? Surge então a figura do meu Orientador, o Prof. Fernando Vugman. Mesmo sabendo das minhas dificuldades, como falta de tempo, falta de conhecimento da área em Ciências da Linguagem, desde o início, confiou na minha capacidade e me acolheu como orientanda. Agradeço, de coração, todos os conhecimentos transmitidos, todos os seus conselhos, paciência e sua confiança na minha capacidade, meu muito obrigada!

Como me esquecer dos mestres que dedicaram seu tempo a me transmitir todos seus conhecimentos, vocês são minha inspiração!

Aos meus amigos, muito obrigada pelas palavras de incentivo e amizade!

Dedico esta minha conquista, especialmente, à minha mãe que é o meu porto seguro! Ao meu pai que é minha força em seguir em frente! Ao meu marido que é o amor da minha vida, meu companheiro! E mais que especialmente à minha filha que é tudo para mim, meu orgulho!

A minha jornada não foi fácil, foram muitas madrugadas, sentada à frente de um computador, para redigir trabalhos. Foram muitos finais de semana sem sair de casa, com leituras que pareciam não acabar mais. Todo este esforço me enche de orgulho ao saber que mais uma etapa de minha vida esta sendo cumprida.

Obrigada meu Deus por toda a força!

Isabel Cristina Scafuto

“É possível dizer que nações não possuem data de nascimento identificada num registro oficial e que a morte delas, quando ocorrem, nunca tem uma causa “natural”.

“Não há evento social que seja totalmente imune à história”. (Lilia Moritz Schwarcz).

## RESUMO

O presente estudo teve como principal objetivo a análise dos aspectos ideológicos, mitológicos e identitários dos estadunidenses. Este verifica então de que maneira a mitologia estadunidense contemporânea está se adaptando às transformações históricas que se tem assistido, movidas por mais uma crise global do capitalismo. Também considera os filmes hollywoodianos como narrativas de mito. Para a realização deste estudo foram utilizados três filmes hollywoodianos: *Justiça Vermelha* (1995), *Turistas* (2006) e *Gran Torino* (2008), os quais serviram como base para a análise proposta. Neste sentido, buscou-se aqui focalizar a construção do “americano” em cada filme, seu discurso, sua relação com o Outro, em três diferentes situações que foram apresentadas neste estudo.

Palavras-chave: Filmes hollywoodianos. Mito. Identidade. *American way of life*.

## **ABSTRACT**

This study mainly intends to analyze the ideological, mythological and identity aspects of the Americans. It verifies how the contemporary American mythology is adapting itself to the historical transformations it has been passing through as well, generated by one more global crises. Besides, it also considers Hollywood movies as mythological narratives. Three Hollywood films have been selected for this study: *Red Corner* (1995), *Turistas* (2006) and *Gran Torino* (2008). They were used as basis to the purposed analysis. In this way, the focus here is on the representation of the American citizen in each film, his speech, his relationship with the Other (the non-American), in the three different situations presented in this study.

Keywords: Hollywood films. Myth. Identity. American way of life.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>UMA ABORDAGEM TEÓRICA .....</b>	<b>18</b>
2.1	IDENTIDADE E MITO .....	18
2.2	IDEOLOGIA.....	26
2.3	LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E MITO .....	28
<b>3</b>	<b>REFLEXÕES SOBRE O CIDADÃO ESTADUNIDENSE HOLLYWOODIANO: <i>JUSTIÇA VERMELHA, TURISTAS E GRAN TORINO</i> .....</b>	<b>32</b>
3.1	JACK MOORE: O HOMEM DE AÇÃO HOLLYWOODIANO .....	32
3.2	<i>TURISTAS</i> : UM EUA JÁ FRAGILIZADO .....	45
3.3	AS TRANSFORMAÇÕES MUNDIAIS ENFRENTADAS PELOS EUA VISTAS EM <i>GRAN TORINO</i> .....	60
<b>4</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>74</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>82</b>
	<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>85</b>
	<b>ANEXOS .....</b>	<b>87</b>
	<b>ANEXO A – CAPA FILME <i>JUSTIÇA VERMELHA</i>.....</b>	<b>88</b>
	<b>ANEXO B – CAPA FILME <i>TURISTAS</i>.....</b>	<b>89</b>
	<b>ANEXO C – CAPA FILME <i>GRAN TORINO</i> .....</b>	<b>90</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas a imagem estadunidense sofreu algumas mudanças; de um EUA que se define e se projeta para o mundo apoiado em valores ainda tidos como estáveis e universais, para um EUA cuja imagem sofreu um forte abalo no plano internacional, transformando tanto sua imagem, quanto sua própria auto-imagem, o que transparece em suas produções culturais em geral, e cinematográficas em particular. Assim, no presente estudo, serão analisados três filmes em particular - *Justiça Vermelha/Red Corner* (1995), de Jon Avnet, *Turistas* (2006), de John Stockwell, e *Gran Torino* (2008), dirigido por Clint Eastwood. Alguns são os motivos para esta seleção de filmes: 1º – são todos produções hollywoodianas; 2º – suas tramas giram em torno de cidadão(s) estadunidense(s) diante do estrangeiro, do Outro; 3º - No caso de *Justiça Vermelha*, tem-se um filme lançado nos anos 1990, período máximo da projeção do poder dos EUA sobre o mundo; no filme *Gran Torino*, tem-se um EUA já abalado com o acontecimento de importantes eventos como o “11 de setembro” (2001) e, em 2008, a grande crise financeira, cujos abalos no mundo e nos EUA ainda estão por ser compreendidos. Ambos os filmes parecem se debruçar sobre as relações com o oriente distante, problematizando a hegemonia estadunidense em relação ao crescimento de países como China, Coréia e Taiwan, revelando assim, facetas de um orientalismo contemporâneo; 4º - No filme *Turistas*, tem-se um estadunidense longe do seu país de origem em busca do prazer. O filme *O Albergue/Hostel* (2005), direção Eli Roth, também poderia ser utilizado como possível objeto, porque sugere o viés do consumo descomunal do exótico e do desconhecido em um lugar diferente do seu país de origem. Assim, no aspecto consumo, alguns trechos do filme *O Albergue* serão abordados.

De todo modo, é razoável imaginar que esses filmes selecionados exibam os abalos ideológicos, culturais e identitários relativos aos eventos históricos mencionados, como se espera demonstrar ao longo deste trabalho. Além disto, e mais especificamente, será focalizada a construção do “americano” em cada filme, seu discurso, sua relação com o Outro (não americano) e, tomando os filmes hollywoodianos como narrativas mitológicas dos EUA, examinar os efeitos das transformações em questão sobre alguns dos principais mitos americanos.

Certamente existem outros filmes que poderiam ser escolhidos para esta análise, pois é importante deixar claro que todos os filmes merecem ser analisados, sendo um sucesso de bilheteria ou não, aclamado pela crítica ou não, em termos de leitura, tudo convém. Mas a

escolha se deveu ao fato de se prestarem como exemplos de filmes hollywoodianos que de alguma forma expressam as questões ideológicas apontadas no trabalho, principalmente pelas suas datas de produção, que coincidem com o período histórico aqui abordado, e também pelo fato de as três tramas se construírem a partir do conflito entre cidadãos estadunidenses e representantes de outras culturas.

A escolha dos títulos selecionados se justifica por serem filmes que parecem expressar esse processo de transição histórica de alcance mundial em termos das transformações culturais sentidas pelos estadunidenses, principalmente na representação de sua auto-imagem, construída culturalmente ao longo de séculos, em um momento histórico em que uma adaptação de sua mitologia se faz necessária diante do seu confronto com um Outro (o estrangeiro, outra cultura); são filmes que permitem examinar como reage a cultura estadunidense em narrativas que situam o cidadão estadunidense e seus valores diante do Outro em três diferentes momentos da história recente.

Em *Justiça Vermelha*, lançado em 1995, vive-se o sucesso dos anos Clinton, do auge do chamado Consenso de *Washington*, quando o protagonista Jack Moore (Richard Gere) faz o papel do “herói americano<sup>1</sup>” tentando vender para a China uma série televisiva, que ele oferece afirmando, cinicamente, que pelo teor consumista e pornográfico constituiria bom material para o Partido criticar o Ocidente e sua cultura. Vale lembrar que o governo Clinton deu importantes passos no sentido do reatamento comercial e diplomático com a China. Jack Moore, um típico “homem de ação” hollywoodiano (conforme Robin Wood, mais adiante) que ainda se situa em um mundo unipolar, dominado pelos EUA como única e inquestionável superpotência, isto é, ao definir-se como cidadão estadunidense, apóia-se sem conflitos pessoais nos valores que ainda crê como universais e inquestionáveis, como Democracia, Livre Mercado, Liberdades Individuais, Direitos Civis, por serem, justamente, valores que se encontram na base da narrativa mitológica estadunidense e que tem sido sustentados pelo inigualável poderio econômico e militar dos EUA, poderio este que justamente agora se encontra em questão, considerando-se seus recentes abalos econômicos e financeiros e suas dificuldades militares no Iraque e no Afeganistão.

Em *Turistas*, vê-se um grupo de jovens estadunidenses que viajam para “consumir” um mundo exótico, que se revela extremamente hostil e caótico; em contraste com Jack Moore, não estão viajando a negócios, mas apenas como consumidores de uma

---

<sup>1</sup> Para focalizar e analisar os modos como esse “herói americano” é representado nos três filmes, se recorrerá a autores como Slotkin, Vugman, entre outros. Mais adiante, uma definição mais detalhada da noção de “herói americano”

cultura exótica; nenhum de seus personagens consegue exibir algum padrão de valores definidos, a não ser o desejo do consumo ilimitado. Incapazes de se apresentarem como representantes de uma sociedade possuidora de um código de princípios definidos, seus personagens não conseguem ir além de um confronto com o Outro (no caso, o brasileiro), como alguém diante de um universo violento, desconhecido e inexplicável. No plano histórico, o governo de George W Bush já se revela politicamente fragilizado com as guerras do Iraque e do Afeganistão, que se arrastam sem solução e perdem prestígio internacional, ao passo que o ideário neoliberal atinge seu auge, pouco antes dos problemas econômicos e financeiros se instalarem a partir de 2007 e, principalmente, com a quebra do Banco Lehman Brothers em 15 de setembro de 2008. De outro modo, pode-se dizer que em *Justiça Vermelha* o protagonista se move dentro de um tabuleiro político e ideológico onde jogam forças antagônicas bem definidas, que podem ser entendidas como as forças repressivas do Estado Comunista, contra as forças capitalistas do “mundo livre”; em *Turistas*, personagens vindo de uma sociedade cujo valor e objetivo último é o consumismo desmesurado, somente conseguem se relacionar com os membros de outra cultura como num jogo entre consumir ou ser consumido. Vale ainda acrescentar que nesse embate de quem “consome” quem, o filme de Jon Avnet inclui um personagem que será analisado sob a noção de “monstro” desenvolvida por Fernando Vugman, a ser detalhada mais adiante.

Finalmente, *Gran Torino* nos apresenta o “herói americano” diante de um Outro que ele não precisa buscar em terras estrangeiras, mas que se instala em sua própria vizinhança, quando o país já experimenta o forte abalo econômico decorrente da quebra de boa parte do seu sistema financeiro e de seu mercado imobiliário; um momento em que seus cidadãos experimentam o conflito entre uma ideologia do consumo e a falta de dinheiro, crédito e a necessidade de poupar.

Para que se possa entender melhor a importância do momento atual para a construção da imagem que os EUA projetam sobre o resto do mundo é importante recorrer à história; assim, no terceiro capítulo será apresentada com mais detalhes a história dos EUA. Neste momento se pode adiantar que, segundo Fuser (2009), os EUA são um país relativamente jovem, colonizado por britânicos que faziam parte de uma seita religiosa radical para a época – os Puritanos - e partiram aos EUA com a idéia de estarem chegando a uma terra prometida, um novo Éden. Esses primeiros colonizadores já carregavam uma idéia de nação que apontava para a criação de um de seus mitos fundadores, desde então conhecido como “Destino Manifesto”, ou seja, por determinação divina o povo daquela nova terra tinha por destino “iluminar” o mundo com a palavra de Deus.

Com a guerra de independência da coroa Inglesa em 1776, criou-se a primeira nação livre do continente, que trazia consigo o ideal de liberdade e de direito individual e o conceito de soberania popular, representando uma síntese da mentalidade democrática e liberal da época. No final do século XIX, o país já possuía a maior economia do planeta e uma das maiores forças navais. Já no século XX, os EUA saíram como os grandes vitoriosos nas duas guerras mundiais, firmando-se como a grande potência mundial daquele século. Este breve resumo da história dos EUA, a ser mais detalhado no terceiro capítulo, servirá de pequena contextualização histórica para a discussão e análise que serão feitos ao longo desta dissertação, com base nos três filmes já mencionados.

Para analisar os filmes sob o ponto de vista das questões de identidade nacional (a imagem de um país diante do mundo e de si mesmo) e de identidade individual (no plano individual, o que significa definir-se, por exemplo, como cidadão americano), serão utilizados principalmente dois autores: Stuart Hall, um dos fundadores dos Estudos Culturais, e que dedica parte de seus estudos justamente às transformações da noção de identidade consoante as transformações históricas recentes (modernidade, pós-modernidade, etc.), e Benedict Anderson, que em *Comunidades imaginadas* apresenta um estudo seminal sobre como se constituíram os atuais Estados-nação.

Para Hall,

[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (2002, p. 07)

Se Hall contribui com análises sobre as transformações no próprio conceito de identidade individual, não se pode ignorar o trabalho de Benedict Anderson sobre a questão dos Estados nacionais, ou modernos. Os principais motivos para se recorrer a este autor em seu livro *Comunidades Imaginadas* é que Anderson conta a história do surgimento dessas formas contemporâneas de organização política e social. O autor demonstra que apesar de se tratar sempre de formações nacionais historicamente jovens, todas rapidamente criam uma narrativa nacional fundadora bastante antiga, que justifique historicamente a existência daquela nação; em outras palavras, os Estados-nação dependem da criação de um Mito Fundador, (posteriormente se discorrerá com mais vagar sobre a importância dos mitos fundadores do EUA). Uma segunda observação significativa de Anderson é que a combinação

do aparecimento da imprensa (criada por Johannes Gutenberg em 1450) e o desenvolvimento do capitalismo (criando um mercado editorial e um público leitor) foram fundamentais para a criação de narrativas nacionais, fosse através dos veículos de imprensa, como jornais e revistas, fosse através do surgimento de uma “literatura nacional”, no sentido em que as histórias ali narradas se passavam nalgum determinado “país”. Esta segunda constatação de Anderson permite que se trate da importância de certo conjunto de narrativas na construção de uma identidade nacional e, além disto, justifica a opção neste trabalho por filmes como narrativas mitológicas que fornecem brechas para a compreensão não apenas da construção simbólica dos EUA, mas também, e principalmente, das transformações por que estão a passar essas representações diante dos acontecimentos econômicos acima citados.

Com base nos instrumentos teóricos apresentados acima, o presente estudo pretende examinar algumas questões referentes a como se dá a representação da identidade do estadunidense nos filmes *Justiça Vermelha*, *Turistas* e *Gran Torino*. A quais eventos históricos essas diferenças na representação do estadunidense em um e outro filme podem ser relacionadas? Quais os mitos estadunidenses se encontram em cada filme? Quais os mitos dos estadunidenses sobre o Outro?

O principal objetivo deste trabalho é por meio de três filmes hollywoodianos, *Justiça Vermelha* (1995), *Turistas* (2006) e *Gran Torino* (2008), analisar aspectos ideológicos, mitológicos e identitários dos estadunidenses, verificando de que maneira a mitologia estadunidense contemporânea está se adaptando às transformações históricas que se assistem movidas por mais uma crise global do capitalismo, considerando os filmes hollywoodianos como narrativas de mito (no sentido de Richard Slotkin)<sup>2</sup>.

O objetivo que se pretende em *Justiça Vermelha* é demonstrar que este filme ainda se enquadra na tradicional representação hollywoodiana da cultura estadunidense como hegemônica e inquestionável, apresentando como protagonista um herói convencional<sup>3</sup>, ou como um típico homem de ação, na acepção de Robin Wood; não obstante seu próprio desconforto com o *American way of life*, Jack Moore ainda faz o papel do agente civilizatório solitário da tradição hollywoodiana.

---

<sup>2</sup> Mitos são histórias com uma estrutura narrativa (equilíbrio inicial-crise-novo equilíbrio), estrutura esta que é importante para o caráter conservador, conquanto sugere a possibilidade de um mundo organizado, em meio ao caos, ao final da narrativa. O caráter conservador do mito é ainda reforçado pelo fato de que, mesmo partindo de fatos históricos, o mito sofre, no processo de sua construção, por uma condensação em que os conflitos históricos originais são apagados, sobrando uma história “cada vez mais convencionalizada e abstrata, até ser reduzido a um conjunto de símbolos, ícones, clichês e palavras chave profundamente codificada e ressonante”. (Slotkin, 1998).

<sup>3</sup> (ver Slotkin, no Capítulo 2)

Já o objetivo pretendido no filme *Turistas* é verificar que a própria ausência do herói americano/homem de ação exprime a crise do *American way of life*; além disto, se afirmará que a crise de valores experimentada pelos turistas estadunidenses também se revelará não como um embate entre uma cultura superior contra outra inferior (como em *Justiça Vermelha*), mas como um encontro com o Mal insuperável e indestrutível, na figura do monstro<sup>4</sup>, segundo a definição de Vugman; os mitos da Fronteira e do Destino Manifesto já não encontram mais suporte e sucumbem diante do Outro. Um objetivo secundário é também analisar a maneira com que o cinema hollywoodiano tem representado o Brasil em seus filmes.

E o objetivo pretendido em *Gran Torino* é o de averiguar que a evolução das relações do herói americano/homem de ação com os imigrantes que vão tomando sua vizinhança prenuncia justamente o fim do *American way of life*, apontando para a necessidade de alguma nova e importante readaptação cultural (mais adiante será abordado sobre o fim do *American way of life*, como também a questão do multiculturalismo), bem como da necessidade daquela sociedade de produzir uma nova narrativa mitológica que dê conta das transformações históricas por que passam os EUA e o resto do mundo.

Conforme será visto adiante, o chamado “herói americano” encontrado em *Justiça Vermelha* e em *Gran Torino*, constitui figura mitológica essencial desde as primeiras narrativas mitológicas genuinamente norte-americanas<sup>5</sup>, compondo uma útil chave interpretativa para os próprios valores que norteiam aquela sociedade/cultura.

No segundo capítulo desta pesquisa, estabelece-se a base para o presente estudo através da noção de “identidade cultural” de Stuart Hall. Hall afirma que as sociedades modernas estão passando por um processo de deslocamento ou fragmentação, com um tipo diferente de mudança estrutural a partir da segunda metade do século XX. Essa noção de identidade contempla também a “identidade nacional”, estudada por Benedict Anderson (2008, p. 32), que define o moderno Estado nacional como sendo “uma comunidade política imaginada, e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”.

---

<sup>4</sup>Segundo Vugman (2005), o monstro é aquela figura criada em todas as culturas humanas para incorporar todo o Mal, tudo o que é monstruoso, e cuja eventual destruição ou expulsão representaria a derrota final do Mal no plano simbólico.

<sup>5</sup> De acordo com Slotkin (1996, *passim*), os primeiros colonos nos Estados Unidos experimentaram a tensão de não possuírem uma narrativa mitológica própria, sendo que o pouco que era publicado por lá ainda se baseava na mitologia européia, com forte base na mitologia greco-romana. A primeira narrativa de cativo, *The Sovereignty & Goodness of God... A Narrative of Captivity and Restoration* (1682), em que Mary Rowlandson descreve sua experiência como cativa dos indígenas e seu resgate por um homem branco, acaba por servir de modelo para a estrutura básica das narrativas de mito genuinamente americanas, ao incluir pela primeira vez elementos nativos, bem como elementos religiosos dos puritanos.

Esse capítulo recorre também à noção de mito de Richard Slotkin, particularmente quanto a alguns mitos fundamentais para a identidade estadunidense, como o Mito da Fronteira, que explica e justifica, no plano simbólico, a expansão territorial estadunidense, e o Mito do Destino Manifesto, bem como as noções de Roland Barthes (conforme apresentadas em *Mitologias*, onde se tem o conceito de mito em seu sentido corrente de falsa evidência, de mentira aceita por uma comunidade), que revelam os mitos que permeiam nosso dia a dia e conformam inúmeros aspectos de uma realidade constantemente mascarada pelo cinema e também pelos demais meios de comunicação, O homem passa a ser e a viver uma vida sonhada e idealizada, na qual a ficção se mistura à realidade.

Nesse mesmo capítulo, será abordada a noção de ideologia de Eagleton (filósofo e crítico literário britânico), como também será estudada a maneira que o Brasil tem sido representado pelo cinema estrangeiro na visão de Amâncio (2000). Portanto, essa relação entre os filmes analisados e as transformações da sociedade estadunidense, será estudada a seguir.

Neste estudo, também se tratará de algumas noções básicas sobre a linguagem cinematográfica, que será apoiado principalmente nos textos de Robert Stam, que diz que:

O cinema é uma linguagem, em resumo, não apenas em um sentido metafórico mais amplo, mas também como um conjunto de mensagens formuladas com base em um determinado material de expressão, e ainda como uma linguagem artística, um discurso ou prática significante caracterizado por codificações e procedimentos ordenatórios específicos. (STAM 2003, p. 132).

Conforme o mesmo autor, a linguagem cinematográfica “é o conjunto das mensagens cujo material de expressão compõe-se de cinco pistas ou canais: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos gravados, o som musical gravado e a escrita (créditos, intertítulos, materiais escritos no interior do plano)”. (*apud* STAM, 2003, p. 132). Considerando a complexidade e o caráter multifacetado da linguagem cinematográfica, a análise que se seguirá dos filmes selecionados levará em consideração os variados elementos da linguagem cinematográfica, como roteiro, mise-en-scène, diálogos, figurino, trilha sonora e demais elementos narrativos e estilísticos.

No terceiro capítulo, com base nas proposições teóricas apresentadas, serão feitas as análises mais detalhadas dos filmes *Justiça Vermelha*, *Turistas* e *Gran Torino*. É necessário ressaltar que o objetivo do trabalho não é fazer uma discussão sobre gênero cinematográfico, pois a menção de gênero será feita de modo superficial, apenas para aludir aos elementos de convenções amplamente aceitos como características de gêneros de ação e terror. No entanto,

segundo Jullier; Marie (2009, p.65), “não existe nenhuma regra para saber se um filme pertence a um determinado gênero. O melhor é compará-lo a um protótipo”. Portanto, o mais adequado é comparar o filme em questão, a outro que todos concordam em dizer que constitui um modelo indiscutível do gênero e buscar em que medida o filme se parece com ele. Ainda segundo os autores, “a noção de gênero permanece um rótulo popular e útil, sem dúvida mais ainda para o cinema do que para todas as outras artes”. Tanto que as locadoras não se esquecem de mencionar os gêneros fílmicos. Ainda conforme os autores, (2009, p. 98) “Os gêneros, na verdade, funcionam como paradigma de expectativas, cujas cláusulas às vezes compreendem elementos de estilo e técnica narrativa”.

Pretende-se também oferecer uma discussão sobre as eventuais mudanças e adaptações na representação hollywoodiana da identidade estadunidense nas últimas décadas e nos mitos em que suas narrativas se assentam, lembrando que as narrativas de mito são ideologicamente conservadoras. Para bem entendê-las, tem-se que considerar com cuidado suas origens históricas, de que maneiras seus significados se transformaram ao longo do tempo. Pretende-se também fazer uma relação entre os filmes hollywoodianos, o *American way of life* e a crise dos EUA que atualmente assola política e economicamente o mundo.

## 2 UMA ABORDAGEM TEÓRICA

### 2.1 IDENTIDADE E MITO

Deve-se esclarecer nessa pesquisa o conceito de “identidade” que será utilizado aqui e que tipos de mudanças estão acontecendo. Assim, serão focadas com mais detalhes algumas idéias desenvolvidas por Stuart Hall.

Hall (2002) afirma que as sociedades modernas estão sendo deslocadas ou fragmentadas em um tipo diferente de mudança estrutural no final do século XX; estruturas que no passado forneciam sólidas localizações como indivíduos sociais tornaram-se menos sólidas. Este deslocamento se dá nas paisagens culturais, de gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Esse “descentramento” que abala a idéia que se tem de nós mesmos e tira o indivíduo de seu lugar no mundo social e cultural, constitui uma “crise de identidade”. Esse processo de mudança nos faz pensar se não é a própria modernidade que está sendo transformada.

Dessa forma, essa mudança está bem definida por Hall (2002) em três concepções da identidade, que são: sujeito do iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno. Para o autor, o sujeito do iluminismo é aquele centrado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação. Segundo esta visão, o centro consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, permanecendo o mesmo, um sujeito descrito como masculino e com uma concepção individualista. Já para a noção de sujeito sociológico, a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. Isso se dá porque o sujeito sociológico percebeu que ele não era autônomo e auto-suficiente, mas sim, formado pela relação com outras pessoas importantes para ele. Este sujeito ainda preserva um eu real, que é modificado continuamente, num diálogo com os mundos culturais exteriores e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade preenche um espaço entre o mundo pessoal e o público (HALL, 2002).

Essas afirmações vistas em Hall (2002) corroboram com as de Anderson (2008); o homem individual teve que dar lugar a uma nova estrutura, ainda em formação, da sociedade moderna. Concepção que já não considera o sujeito como algo individual e imutável, mas sim que este era formado subjetivamente a partir de suas relações sociais.

E Hall (2002) argumenta que é justamente isso que está mudando; o sujeito com uma identidade unificada está se fragmentando em um processo cujo fim ainda não está claro, composto de várias identidades, que muitas vezes são contraditórias e não resolvidas. Assim é produzido o sujeito pós-moderno, como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade é formada e transformada da maneira que somos representados e interpretados nos sistemas culturais que nos cercam. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos e contextos. Passa-se a perceber como identidades contraditórias empurrando em diferentes direções, e nossas identificações estão sendo deslocadas. Somos confrontados por possíveis identidades e poderíamos nos identificar com cada uma delas, ao menos temporariamente.

Outro aspecto importante que Hall (2002) traz em relação à identidade, “está relacionado ao caráter de mudança na modernidade tardia; em particular, ao processo de mudança conhecido como globalização e seu impacto sobre a identidade cultural” (p.14). As sociedades hodiernas estão em constante mudança, uma mudança rápida e permanente. Estão sendo descentradas ou deslocadas por forças fora de si próprias. Para Hall (2002)

[...] uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença. (p.20).

Assim, Hall (2002), afirma que

A identidade é algo realmente formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Ela permanece sempre incompleta, está sempre em processo, sempre sendo formada. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a identidade e construindo biografias que tecem as diferentes partes dos nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (p. 38 e 39).

Não se pode deixar de mencionar como as identidades culturais nacionais estão sendo afetadas ou deslocadas pelo processo de globalização. Hall (2002) afirma que, os sujeitos ao se definirem, acabam falando que são ingleses, ou indianos ou jamaicanos, como se essas identidades estivessem literalmente impressas em seus genes, como se fossem parte de sua natureza essencial. Sem um sentimento de identificação nacional, o sujeito moderno experimentaria um profundo sentimento de perda subjetiva. Portanto, e consoante com as idéias de Anderson, Hall afirma que “uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu poder de gerar um sentimento de identidade e lealdade” (2002, p. 49).

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2002, p. 50 e 51).

Essa argumentação aproxima-se daquela de Anderson (2008), quando este ressalta que a identidade nacional se constitui como uma comunidade imaginada, em que as diferenças entre as nações residem nas formas pelas quais elas são imaginadas. E elas são imaginadas porque “mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p. 32).

Para o autor (2008, p. 82)

A convergência do capitalismo e da tecnologia da imprensa sobre a fatal diversidade da linguagem humana criou a possibilidade de uma nova forma de comunidade imaginada, a qual, em sua morfologia básica, montou o cenário para a nação moderna. A extensão potencial dessas comunidades era intrinsecamente limitada, e, ao mesmo tempo, não mantinha senão a mais fortuita relação com as fronteiras políticas existentes.

Esta consciência nacional, essa crença de que os indivíduos compartilham origens comuns, associou-se amplamente às ficções cinematográficas (os modelos narrativos cinematográficos exercem um papel de matrizes ou padrões empíricos nos quais a identidade nacional pode ser representada e a história moldada). Anderson (2008) acredita que o que viabilizou esta consciência coletiva, no período moderno, foi por existência de uma língua comum, ou seja, em virtude dos veículos impressos de difusão no contexto do capitalismo. Antes do cinema, o livro e o jornal representavam comunidades a partir de relações que integravam tempo e espaço no plano simbólico da língua impressa.

Neste estudo, será feita uma associação entre narrativas que constituem nações e identidades e certa noção de mito. Conforme a Introdução, o conceito de mito é passível de ser definido de variadas maneiras. Das várias interpretações expostas por muitos autores, recorre-se neste trabalho às definições, em particular, de Roland Barthes e de Richard Slotkin, cujo trabalho enfoca os mitos fundadores dos EUA como nação.

Roland Barthes, na década de 50, mais precisamente em 1957 escreveu inúmeros textos reunidos em livro, que ele mesmo denominou de *Mitologias*, e uma das definições de mito que ele traz, concorda plenamente com a etimologia, “mito é uma fala”. Claro que ele

explica que não é uma fala qualquer: são necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito. Em uma das inúmeras edições deste livro, segundo Barthes (1993), deve-se ter em mente desde o início que mito é um sistema de comunicação, uma mensagem. Por isso, o autor julga que tudo pode ser mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso.

Neste ponto é interessante ressaltar um dos aspectos do mito que Barthes (1993) destaca: não existe uma manifestação simultânea de todos os mitos; certos objetos permanecem por algum tempo, depois desaparecem, outros o substituem. Este aspecto interessa na presente pesquisa ao permitir a pergunta sobre se, e como, a mitologia estadunidense está passando por um evento histórico que exigirá uma readaptação de seus mitos. Pois, “[...] pode-se dizer que existem mitos muito antigos, mas nunca eternos, pois é a história que transforma o real em discurso, é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica” (BARTHES, 1993, p. 132). Ainda conforme Barthes, o mito é uma fala escolhida pela história; não poderia de maneira alguma surgir da natureza das coisas, na verdade, o que Barthes quer dizer é que o (p. 131) “mito é um sistema de comunicação, uma mensagem”, ele “não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere”. Então, para Barthes (1993), tudo pode ser um mito, e esta perspectiva nos permite buscar significados míticos no modo como cada filme constrói sua narrativa, como cada filme “profere” sua mensagem. Já Richard Slotkin apresenta uma noção de mito que também preserva seu caráter “histórico”, ao afirmar que mitos são “histórias criadas a partir da história de uma sociedade que, repetidas ao longo do tempo, adquiriram o poder de simbolizar a ideologia daquela sociedade e de dramatizar sua consciência moral”. (SLOTKIN 1998, p. 5) (tradução minha).

Para Barthes,

Esta fala é uma mensagem. Pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou por representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir como suporte à fala mítica. O mito não pode definir-se nem pelo seu objeto, nem pela sua matéria, pois qualquer matéria pode ser arbitrariamente dotada de significação: a flecha apresentada para significar uma provocação é também uma fala. (1993, p. 132)

Barthes (1993) esclarece a posição dele de que toda unidade ou síntese significativa, verbal ou visual, deve ser tratada como fala, com argumentos vindos da história das escritas. “Muito antes da invenção do nosso alfabeto, objetos ou desenhos eram falas normais. Isto não quer dizer que se deva tratar a fala mítica como a língua: na verdade, o mito

depende de uma ciência geral extensiva à lingüística, que é a semiologia.” (BARTHES 1993, p. 133).

Como linguagem, o mito constrói um espaço de conciliação com os aspectos caóticos da realidade. O mito possibilita acesso à compreensão de inúmeros aspectos da cultura. Através do mito pode-se ter acesso ao conjunto de valores e aspirações de um grupo ou de uma época, e estes valores são determinantes do modo de ser e de se expressar de uma cultura, o que torna seu estudo fundamental – por remeter a categorias fundamentais do modo de ser do homem no mundo .

Segundo Barthes (1993), no mito se pode encontrar o mesmo esquema transcendental descrito por Saussure: significado (o conceito), significante (a imagem acústica) e o signo (a relação entre o significado e o significante, como exemplo, a palavra). Mas o mito é um sistema particular. Para o autor, no mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro. Segundo Barthes (1993, p. 138),

Sabemos que o significante pode ser encarado, no mito, sob dois pontos de vista: como termo final no sistema lingüístico, ou como termo inicial no sistema mítico: precisamos, portanto, de dois nomes: no plano da língua, isto é, como termo final do primeiro sistema, chamarei ao significante: sentido; no plano do mito, chamarei: forma. Quanto ao significado não há ambigüidade possível: continuaremos a chamar-lhe conceito. O terceiro termo é a correlação dos dois primeiros: no sistema da língua, é o signo; mas não se pode retomar esta palavra sem ambigüidade, visto que, no mito (e isto constitui a sua particularidade principal), o significante já é formado pelos signos da língua. Chamarei ao terceiro termo do mito, significação: e a palavra é tanto mais apropriada aqui, porque o mito tem efetivamente uma dupla função: designa e notifica, faz compreender e impõe.

Barthes (1993) ressalta também que o mito é sempre um roubo de linguagem. A função específica do mito é transformar um sentido em forma, uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade. Para Barthes “o mito é formalmente o instrumento mais apropriado para a inversão ideológica que a define” (1993, p. 163).

Outra abordagem interessante que Barthes (1993, p. 176) apresenta é que “a mitologia é uma concordância com o mundo, não tal como ele é, mas tal como pretende sê-lo” para o autor, o mito é uma verdade que esconde outra verdade. Talvez fosse mais exato defini-lo como uma verdade profunda de nossa mente. Realmente para o autor, a sociedade se encontra imerso em uma “falsa” Natureza. Vugman (2005) cita Slotkin e nos traz uma passagem interessante para a definição de mito que corrobora com Barthes:

Richard Slotkin define mitos como histórias criadas a partir de eventos históricos de uma sociedade que, através do uso persistente, adquiriram o poder de simbolizar a ideologia daquela sociedade e de dramatizar sua consciência moral – com todas as

complexidades e contradições que essa consciência possa ter. Com a repetição ao longo do tempo destas histórias e do seu emprego como uma fonte de metáforas interpretativas, a história mítica original vai sendo tornada cada vez mais convencional e abstrata, até que seja reduzida a um conjunto de símbolos, ícones, palavras-chave ou clichês históricos. (VUGMAN, 2005, p. 95 – 96).

Tanto as noções de mito de Barthes e de Slotkin se assemelham por preservarem o caráter “histórico” da humanidade, da “civilização”. Para ambos, o mito se dá quando a história começa a tratar não de eventos particulares e indivíduos específicos, mas como parte de processos macro.

Ainda conforme Vugman (2005, p. 96 – 97),

Uma outra característica importante do mito, conforme observam Roland Barthes e o próprio Slotkin, é sua tendência a ser ideologicamente conservador, pois no processo mesmo em que apaga a complexidade dos eventos históricos que o originaram, reforça os valores estabelecidos. Por exemplo, os complexos acontecimentos históricos envolvidos no enfrentamento entre o exército norte-americano e os índios nativos daquela terra vão sendo simplificados até se resumirem à argúcia e coragem individuais do famoso General Custer, tantas vezes retratado por Hollywood. Neste processo, o Índio fica reduzido à figura do selvagem, do inimigo da civilização, ao passo que a destruição desse povo é justificada, nas narrativas do mito, pelas qualidades de Custer, que já não são apenas qualidades individuais, mas que representam as próprias qualidades do homem branco americano e da civilização que este lidera e defende.

O mito parte de fatos históricos, reduzindo sua complexidade a um conjunto de clichês históricos e culturais, processo esse de simplificação que se assemelha muito com o que Barthes chama de “naturalização”. Outra característica importante é sua função de expressar e reforçar a ideologia dominante da sociedade.

Uns dos textos que Barthes escreveu na década de 50, “Continente perdido”, será útil para a reflexão dos filmes propostos ao que se refere ao exotismo; segundo Barthes (1993, p. 104 - 106):

Um filme, *Continente Perdido*, esclarece bem o mito atual do exotismo. Trata-se de um documentário sobre o “Oriente”, cujo pretexto é uma vaga expedição etnográfica, aliás, visivelmente falsa, levada a cabo na Insulândia por três ou quatro italianos barbudos. O filme é eufórico, nele tudo é fácil e inocente. [...] A penetração no Oriente é para eles apenas um passeio de barco sobre um mar azul e sob um sol essencial. E este Oriente, que hoje precisamente se tornou o centro político do mundo, é visto aqui totalmente plano, polido e colorido como nos velhos postais ilustrados. [...] O processo de irresponsabilidade é claro: colorir o mundo é sempre um meio de o negar. O Oriente, desprovido de toda a sua substância, rechaçado na cor, desencarnado pelo próprio luxo das “imagens”, está enfim pronto para que o filme o escamoteie devidamente, operação que lhe estava já reservada. [...] Os nossos etnólogos de estúdio não tiveram nenhuma dificuldade em postular um Oriente formalmente exótico [...] Em suma, o exotismo revela perfeitamente a sua justificação profunda, que consiste em negar qualquer situação da História. [...] Um pouco de “situação”, o mais superficial possível, fornece o álibi necessário e

dispensa uma situação mais profunda. Face ao estrangeiro, a Ordem apresenta apenas dois tipos de comportamentos, ambos mutilantes: ou reconhece-a como fantochada, ou considera-a um puro reflexo do Ocidente, tirando-lhe assim toda a força. De qualquer modo, o essencial é retirar-lhe a sua história. Vê-se pois que as “belas imagens” do Continente Perdido não são absolutamente inocentes.

Barthes explica que o Oriente é demonstrado através do documentário de forma fantasiosa, com a ajuda de muitos clichês (entendidos como formas mais ou menos padronizadas de apresentar determinadas temáticas, personagens, problemas, culturas) e estereótipos. O aventureiro viaja para confirmar uma imagem predominante em sua mente. Da mesma forma, pode-se observar a maneira que os estadunidenses têm representando o Brasil no cinema estrangeiro. Fato que será abordado no filme *Turistas* também com a ajuda do autor Tunico Amâncio, doutor em cinema. Para Amâncio,

O elemento mais revelador da distinção interposta entre o olhar euro-americano nos filmes contemporâneos e o Brasil é exatamente a distância. Distância física e distância cultural. E é na representação desse além, desse alhures, desse Outro Mundo tropical e subdesenvolvido que se projeta a apropriação imaginária de uma alteridade construída por fontes diversas e ao mesmo tempo estritamente interconectadas. (2000, p.192).

O estereótipo anunciado por Amâncio significa uma imagem ou opinião aceita sem muita reflexão por um cidadão ou uma comunidade que exprime um julgamento não confirmado e muitas vezes não verdadeiro sobre determinado acontecimento ou grupo. Para o autor, o estereótipo é fruto de um desequilíbrio das trocas simbólicas entre os países.

Essa imagem estereotipada que Amâncio trás, pode-se observar também nas críticas feitas por Barthes nos anos 50 ao documentário *Continente Perdido*. E para as análises fílmicas, serão usadas algumas considerações relevantes de Amâncio, principalmente no que se refere a esse imaginário cinematográfico vistos em inúmeros filmes que representam o Brasil nessa imagem do Outro.

Tema também importante para este estudo é o multiculturalismo, que será utilizado nas análises fílmicas. Assim, urge a necessidade de uma breve explicação de como o assunto será abordado. Para tal, Stuart Hall (jamaicano com cidadania britânica), um dos escritores que mais tem escrito sobre o assunto, refere-se ao multiculturalismo como sendo “estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiculturalidade gerados pelas sociedades multiculturais. É normalmente utilizado no singular significando a filosofia específica ou a doutrina que sustenta estratégias multiculturais” (HALL, 2003, p. 52). Multiculturalidade, que Hall diferencia de multicultural, porque para o autor, multicultural “descreve as características sociais e os problemas de

governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade ‘original’” (2003, p. 52). Dessa forma, o multiculturalismo será abordado de maneira a observar como a diversidade é vista pelo cinema hollywoodiano em relação à cultura dos estadunidenses. Para Hall, existem multiculturalismos bastante diversos:

**O multiculturalismo conservador** segue Hume (Goldberg, 1994) ao insistir na assimilação da diferença às tradições e costumes da maioria. **O multiculturalismo liberal** busca integrar os diferentes grupos culturais o mais rápido possível ao *mainstream*, ou sociedade majoritária, baseado em uma cidadania individual universal, tolerando certas práticas culturais particularistas apenas no domínio privado. **O multiculturalismo pluralista**, por sua vez, avalia diferenças grupais em termos culturais e concede direitos de grupo distintos a diferentes comunidades dentro de uma ordem política comunitária ou mais comunal. **O multiculturalismo comercial** pressupõe que, se a diversidade dos indivíduos de distintas comunidades for publicamente reconhecida, então os problemas de diferença cultural serão resolvidos no consumo privado, sem qualquer necessidade de redistribuição do poder e dos recursos. **O multiculturalismo corporativo** (público ou privado) busca “administrar” as diferenças culturais da minoria, visando os interesses do centro. O multiculturalismo crítico ou “revolucionário” enfoca o poder, o privilégio, a hierarquia das opressões e os movimentos de resistência (McLaren, 1997) (2003, p.53) [grifo do autor].

Hall afirma que o multiculturalismo não é uma doutrina estabelecida, mas sim uma idéia questionada, o que não significa que não se devam encontrar formas de manifestar a importância da diversidade cultural. Na verdade, questões de multiculturalismo devem ser discutidas de modo integrado. “Comunidades, sociedades, nações e mesmo continentes inteiros não existem de modo autônomo [...]” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 86). Ainda conforme os mesmos autores:

Mesmo que a palavra multiculturalismo logo saia de moda, as discussões para as quais ela aponta não desaparecerão tão facilmente, pois tais conflitos contemporâneos são apenas as manifestações mais visíveis de um “movimento sismológico” mais profundo, a saber, a descolonização da cultura global, cujas implicações mal começamos a registrar. [...] a posição multiculturalista implica no entendimento da história do mundo e da vida social contemporânea a partir da perspectiva da igualdade fundamental dos povos em seu potencial, importância e direitos. O multiculturalismo descoloniza as representações não apenas aos artefatos culturais – cânones literários, exposições em museus, filmes – mas principalmente quanto às relações de poder entre diferentes comunidades (p.26).

Para os autores, o multiculturalismo não é um fenômeno recente, apesar de os meios de comunicação o tratarem como tal. Para eles, o multiculturalismo vem desde o início da “América” que se constituiu como um espaço poliglota e multicultural.

As afirmações desses autores permitirão abordar os filmes aqui selecionados também como narrativas de mito, como “falas” sobre o que é ser cidadão dos EUA, sobre como um estadunidense “fala” sobre sua relação com o Outro. Além de ajudar a entender o exótico e os estereótipos construídos durante anos e representados por filmes hollywoodianos; como também abordar um termo que pode significar tantas coisas diferentes como o “multiculturalismo”.

## 2.2 IDEOLOGIA

Na Introdução foi citada a palavra “ideologia”, que ainda aparecerá em outros momentos deste estudo, e se faz necessário uma explicação de como essa palavra será empregada, pois é impossível encontrar uma definição única e que não desperte controvérsias. A afirmação de Žižek de que “pode-se afirmar categoricamente a existência da ideologia *qua* matriz geradora que regula as relações entre o visível e o invisível, o imaginável e o inimaginável, bem como as mudanças nessa relação” (1996, p. 7) serve aos propósitos deste trabalho, mas é ainda insuficiente.

O filósofo e crítico literário britânico marxista Eagleton (1997, p. 15) aponta para a variedade de conceitos que o termo ideologia abriga:

O termo “ideologia” tem toda uma série de significados convenientes, nem todos eles compatíveis entre si. A palavra ideologia é por assim dizer, um texto, um tecido, uma trama inteira de diferentes fios conceituais; é traçado por divergentes histórias, e mais importante, provavelmente, do que forçar essas linhagens e reunir-se em alguma Grande Teoria Global é determinar o que há de valioso em cada uma delas e o que pode ser descartado. Para indicar essa variedade de significados, deixe-me listar mais ou menos algumas definições de ideologia atualmente em circulação:

- a) O processo de produção de significados, signos e valores na vida social;
- b) Um corpo de idéias característico de um determinado grupo ou classe social;
- c) Idéias que ajudam a legitimar um poder político dominante;
- d) Idéias falsas que ajudam a legitimar um poder político dominante;
- e) Comunicação sistematicamente distorcida;
- f) Aquilo que confere certa posição a um sujeito;
- g) Formas de pensamento motivadas por interesses sociais;
- h) Pensamento de identidade;
- i) Ilusão socialmente necessária;
- j) A conjuntura de discurso e poder;
- k) O veículo sobre o qual atores sociais conscientes entendem o seu mundo;
- l) Conjunto de crenças orientadas para a ação;
- m) A confusão entre a realidade lingüística e a realidade fenomenal;

- n) Oclusão semiótica;
- o) O meio pelo qual os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social;
- p) O processo pelo qual a vida social é convertida em uma realidade natural.

Após listar esses conceitos, Eagleton (1997) alerta para o fato de que há vários pontos a serem observados em relação à lista acima. Conforme mencionado, nem todas estas formulações são compatíveis entre si e algumas definições podem ser mutuamente incompatíveis. Eagleton (1997, p. 16) dá como exemplo que a “ideologia significa qualquer conjunto de crenças motivadas por interesses sociais, então não pode simplesmente representar as formas de pensamentos dominantes em uma sociedade”. Já por outro lado, curiosamente, “se ideologia é, ao mesmo tempo, ilusão e veículo pelo qual os protagonistas sociais entendem o seu mundo, então isso nos revela algo bastante desanimador com relação aos nossos modos habituais de perceber”. O autor comenta também em seu livro que algumas formulações de ideologia envolvem questões epistemológicas, questões relacionadas com o nosso conhecimento do mundo, enquanto outras se calam a esse respeito.

Percebe-se, então, que são vários os conceitos de ideologia. Baseado em Karl Marx (2002) (apesar de ser um autor que vem do século XIX, suas posições sobre ideologia ajudaram a construir as teorias de autores atuais), pode-se afirmar que a ideologia decorre da posição que determinada classe ocupa num modo de produção historicamente determinado. Todo sistema de idéias se cria em relação estreita com circunstâncias históricas, econômicas ou sociais, numa interação dialética. As condições da realidade determinam certo tipo de pensamento, e esse pensamento age sobre ela, modificando-a. E que ideologia pode ser considerada um instrumento de dominação que age através do convencimento (e não da força), de forma prescritiva, alienando a consciência humana e mascarando a realidade. Apenas deve-se acrescentar que a ideologia propagada como instrumento de dominação implica na existência de ideologias de resistência, ou, em outros termos, em uma sociedade os valores se mantêm ou se transformam dentro de um embate entre uma ideologia dominante e ideologias subalternas.

Diante da fluidez da noção de ideologia, na presente pesquisa, sempre que a palavra surgir deverá ser entendida segundo algumas das concepções listadas por Eagleton (1997). Serão utilizadas sete das acepções por ele citadas, por permitirem uma articulação com as noções de identidade e mito aqui empregadas: as proposições “a) o processo de produção de significados, signos e valores na vida social; e) comunicação sistematicamente distorcida; h) pensamento de identidade; j) a conjuntura de discurso e poder; l) conjunto de

crenças orientadas para a ação; n) oclusão semiótica; p) o processo pelo qual a vida social é convertida em uma realidade natural” (p. 15).

### 2.3 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E MITO

É conhecida a importância do cinema como um discurso, uma fala que tem alcance mundial e que se presta ao papel daquilo que Slotkin chamou de “narrativas de mito<sup>6</sup>”.

Para Stam (2003, p. 33):

A teoria do cinema é o que Bakhtin chamaria de um “enunciado historicamente localizado”. E, da mesma forma como não é possível separar a história da teoria do cinema da história da arte e do discurso artístico, tampouco é possível separá-la da história *tout court*, definida por Fredric Jameson como “o que fere”, mas também o que inspira. Em uma perspectiva de longo prazo, a história do cinema e, portanto, da teoria do cinema, deve ser considerada à luz do crescimento do nacionalismo, para o qual o cinema se transformou em um instrumento estratégico de “projeção” dos imaginários nacionais.

O autor faz uma linha cronológica entre a história de uma nação e o cinema. Assim, o autor dará suporte à análise dos filmes deste trabalho, por se tratar de análises de filmes hollywoodianos que são influenciados por fatos históricos estadunidenses ocorridos em determinadas épocas.

É importante ressaltar, que segundo Stam (2003), embora o cinema tenha se desenvolvido inicialmente em países como os Estados Unidos, a França e a Grã-Bretanha, rapidamente se espalhou pelo mundo; o autor afirma que o objeto da teoria do cinema, os filmes propriamente ditos, é profundamente internacional por natureza. É que para Stam (2003) o cinema se disseminou pelo mundo rapidamente, tendo a produção cinematográfica de base capitalista aparecido mais ou menos em diversos locais, incluindo os chamados de países do terceiro Mundo.

O cinema apareceu por volta do ano de 1895, sem um código próprio, misturado com outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os

---

<sup>6</sup> “[...] o artefato de mito, que é a própria narrativa ou alguma imagem sagrada ou objeto relacionados com a narrativa do mito. O artefato simbolicamente encarna a percepção mítica e a torna concreta e transmissível”, (SLOTKIN, 1996, p 8). (Tradução minha).

cartuns, as revistas ilustradas e os cartões postais. Para Costa (*apud* Mascarello, 2006, p. 17 e 18), “a história do cinema faz parte de uma história mais ampla, que engloba não apenas a história das práticas de projeção de imagens, mas também a dos divertimentos populares, dos instrumentos óticos e das pesquisas com imagens fotográficas”.

Segundo a mesma autora,

Não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repetidamente em um único lugar. Uma conjunção de circunstâncias técnicas aconteceu quando, no final do século XIX, vários inventores passaram a mostrar os resultados de pesquisas na busca da projeção de imagens em movimento: o aperfeiçoamento nas técnicas fotográficas, a invenção do celulóide (o primeiro suporte fotográfico flexível, que permitia a passagem por câmeras e projetores) e a aplicação de técnicas de maior precisão na construção dos aparatos de projeção. (2006, p. 18).

Metz, semiólogo francês que julgava que os estudos de cinema de outro semiólogo francês, Jean Mitry, justificavam o início de uma nova etapa – semiológica e científica - para as teorias do cinema interroga se “o cinema é uma língua ou uma linguagem?” (*apud* Stam, 2003, p. 130), e concluiu que o cinema não é uma língua, mas sim uma linguagem. “O cinema é uma linguagem como um conjunto de mensagens formuladas com base em um determinado material de expressão, e ainda como uma linguagem artística, um discurso ou prática significante caracterizado por codificações e procedimentos ordenatórios específicos”. (*apud* STAM, 2003, p. 132).

Um elemento que deve ser levado em consideração nesse estudo é a montagem cinematográfica e, para isto, se recorrerá brevemente às idéias de Eisenstein. Sergei Eisenstein (1898-1948) natural da Letônia; dirigiu vários filmes como *A Greve* (1924) e *Outono* (1928). Fez também muitos longas-metragens. Mas sua obra-prima incontestável é *O Encouraçado Potemkin* (1925). Para contar a história desse filme o diretor russo fez uso de recursos até então inéditos, aplicou o que chamaria de “montagem de atrações”.

Eisenstein é considerado um dos maiores diretores de todos os tempos. Essa importância pode ser constatada pelos estudiosos do cinema, por exemplo, Jacques Aumont (2002), teórico de cinema, escritor e professor universitário francês que comentou sobre Eisenstein:

[...] o mais sistemático nesse sentido é incontestavelmente Eisenstein: ele não cessou de teorizar, abordou mais ou menos todos os problemas do cinema e, sobretudo, teve a preocupação de ligar entre si as questões que ele se colocava e situá-las com relação a disciplinas constituídas ou escolas de pensamento reconhecidas. (AUMONT 2002, p.43).

O objetivo de Eisenstein era desenvolver uma linguagem específica para o cinema, transformando-o em uma linguagem artística de bases sólidas. Para o autor (2002, p. 14) “Dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição”. O autor ainda afirma que (2002, p.14) “A montagem é a arte de exprimir ou dar significado através da relação de dois planos justapostos, de tal forma que esta justaposição dê origem a idéia ou exprima algo que não exista em nenhum dos dois planos separadamente”.

Segundo Eisenstein (2002), essa montagem é o recurso que permite construir sentido a partir dos fragmentos (a cena, a tomada e até elementos no interior de um enquadramento) e, assim, contagiar e emocionar a platéia.

A linguagem cinematográfica é crucial para a análise fílmica e ler o cinema não é uma tarefa fácil. Dessa forma, cabe ao crítico enxergar a imagem fílmica e seus sons: angulações diversas, movimentação da câmera, luz, profundidade do campo, composição do espaço (*mise en scène* - expressão francesa utilizada para descrever a composição visual de uma cena de filme ou teatro, onde todos os elementos interpretações, cenários, figurinos, música, falas, etc, contribuem para a narrativa de alguma forma, traçando perfis de personagens ou alcançando um resultado mais artístico, através da direção). E é através dessas ferramentas que se pretende analisar os filmes propostos neste estudo, assim identificando aspectos importantes para confrontar com as idéias aqui já mencionadas.

No livro *Lendo as imagens do cinema*, de Jullier e Marie (2009), são analisados seis blocos de unidades estilísticas: “o cinema mudo; os anos dourados dos gêneros; classicismo e lições de vida; o cinema da modernidade; a segunda onda de Hollywood e a era pós-moderna” (p.73). Para os autores, (2009, p.74) “o cinema mudo, no início do século XXI, é objeto de vários mal-entendidos”. Isso porque as pessoas iam ao cinema e não ao cinema mudo. O termo mudo aponta para uma visão que não tem razão de ser. Pois se ouvia muitos sons. Tocava-se piano, existia alguém narrando o filme. Já nos anos dourados, para os autores (2009, p. 98) “a passagem pelos gêneros foi um bom meio de difundir e padronizar a linguagem cinematográfica apresentada por Hollywood, uma vez absorvido o choque do cinema falado”. Realmente, os gêneros contribuem para que o espectador, ao assistir o filme, já saiba mais ou menos o que será contado. No classicismo e lições de vida, para os autores (2009, p. 124) “o recurso com rótulos de gênero não é a única solução para melhorar a “legitimidade” da mensagem cinematográfica e aumentar o seu impacto afetivo”. Tem-se a necessidade do apelo pelas figuras transculturais, como exemplo, à “altura do homem” e

*raccord* de olhar. No cinema da modernidade, ainda para os autores (2009, p. 152) “a Segunda Guerra Mundial lançou a dúvida nos partidários das “lições de vida”. Os diretores não estavam mais se esforçando para explicar o que é vida justa, devido aos espectadores saírem das salas de cinema agindo como se fossem bárbaros ou delatores. Na segunda onda de Hollywood os autores (2009, p. 192) mencionam que “ao longo das décadas de 1960 e 1970, a coexistência entre um “cinema da modernidade” – que apesar de veiculado pela mídia não consegue atrair o público às salas de exibição – e um cinema neoclássico – que continua a viver seus sonhos dourados – não acontece sem trocas”. O último filme de antigamente de “lição de vida” a dar lucro foi (*A Noviça Rebelde*, de Robert Wise, 1965). A pergunta feita pelos donos de estúdios é se a solução não é colocar um pouco de modernidade para alavancar o negócio. Quanto à era pós-moderna, que para este estudo é a mais relevante, por se tratar do momento em que se passam os filmes analisados, os autores afirmam que (2009, p. 214) “em seguida ao sucesso de *Guerra nas Estrelas*, em 1977, a indústria do cinema parece perceber que chegou o tempo de apostar em diversão”.

Para Jullier; Marie (2009),

Tudo continua como antes – ou quase; isto é, os novos filmes de heróis são “conscientes que são filmes de heróis”. São superproduções pós-modernas. Pequenos toques de ironia aqui e ali mostram que seu diretor não acreditava totalmente naquilo, mas quase, porque é bom se divertir (*fun*). É o que se convencionou chamar de um “cinema de terceiro grau” (p. 214).

O fato é que o cinema pós-moderno é modesto e se baseia na consciência de que tudo já foi dito, e que é preciso retomar as antigas regras (o que os modernos se recusaram a fazer), renovando o que pode ser renovado. Agora, devido ao abrandamento das leis de censura, a violência e o sexo (esse nem tanto) podem aparecer e não somente ficar na imaginação dos espectadores; é o chamado cinema “descoberto”.

E é nesse contexto do cinema pós-moderno em que os espectadores perdem sua ingenuidade na crença do progresso contínuo; em que se acentua a violência, mas que o toque de exotismo também é sempre bem-vindo, que serão realizadas análises dos filmes *Justiça Vermelha*, *Turistas* e *Gran Torino*.

### 3 REFLEXÕES SOBRE O CIDADÃO ESTADUNIDENSE HOLLYWOODIANO: JUSTIÇA VERMELHA, TURISTAS E GRAN TORINO

#### 3.1 JACK MOORE: O HOMEM DE AÇÃO HOLLYWOODIANO<sup>7</sup>

O filme que será analisado a seguir é dos anos 90 e se passa na China, em uma época em que a imagem estadunidense ainda se beneficiava da nova geopolítica mundial em rearranjo, emergindo como única potência mundial, com o desmantelamento da antiga URSS em 1991, a queda do Muro de Berlin em 1989 e o colapso da Albânia; também na década de 1990, o desmantelamento geral do “sonho socialista” e a atração desigual de vários de seus países para a economia capitalista. Neste contexto de derrocada do bloco político conhecido como Cortina de Ferro, a China aparece numa situação peculiar, por induzir importantes transformações econômicas internas sem abrir mão de um regime politicamente socialista. Vale ainda lembrar que já em 1971 Nixon fez visita histórica à China (no ano seguinte visitaria também a URSS).

Assim, não por acaso foi selecionado como primeiro filme a ser analisado *Justiça Vermelha* (*Red Corner*, 1995), dirigido por Jon Avnet, cuja a trama apresenta um cidadão estadunidense em visita de trabalho à China. O casal de protagonistas é composto por Jack Moore (Richard Gere) e Shen Yuelin (Ling Bai), além de Bradley Whitford (Bob Ghery), Byron Mann (Lin Dan), Peter Donat (David McAndrews) Robert Stanton (Ed Pratt), James Hong (Lin Shou), Tzi Ma (Li Cheng), Ulrich Matschoss (Gerhardt Hoffman), Richard Venture (Embaixador Reed), Jessey Meng (Hong Ling), Chi Yu Li (General Hong), uma ação<sup>8</sup> com duração de 122 minutos.

O filme mostra um cidadão estadunidense agarrando seus valores (e mitos subjacentes) como um “verdadeiro homem de ação”. Aqui também se pode lembrar da mitologia do *self made man*, que é esclarecida por Gonçalves (2000, p.263), como sendo a

<sup>7</sup> Wood (1997, p. 47). “O ‘Homem de ação’ hollywoodiano conhecido como “aventureiro, potente, de ação desenfreada” (I, G, A), que resiste ser considerado como um meio para a realização do mundo ideal burguês já que suas qualidades estão focadas contra os valores arraigados da burguesia americana”. (Tradução minha)

<sup>8</sup> “Um filme de ação é um gênero de filme que geralmente envolve uma história de protagonistas do bem contra antagonistas do mal, que resolvem suas disputas com o uso de força física. Os filmes de ação tem como histórias o crime, os westerns e a guerra entre outros. Geralmente são superproduções, com *high concept* (alta tecnologia), que recorrem freqüentemente ao uso de efeitos especiais. A maioria dos filmes de ficção científica e policiais também são filmes de ação”. Dados retirados do site Fórum Digital.

“racionalização e organização metódica da vida”. Ainda conforme o mesmo autor, muitas das produções hollywoodianas desde a década de 1930, trazem um modo de vida com alguns traços que se destacam, como a exaltação do trabalho, individualismo, valorização do sucesso material, o consumismo, entre outros. É claro que a caracterização desse modo de vida estadunidense não se limita aos itens citados, “mas eles são pilares de uma ideologia que vem moldando toda uma sociedade [...] e transpondo as barreiras nacionais, se inserindo nas mais variadas culturas” (p. 263).

Lembrem-se que o ponto principal da análise deste filme é a imagem do estadunidense que emerge da caracterização do protagonista de *Justiça Vermelha* que se sustenta sobre uma série de mitos daquela sociedade, como a suposta missão dos EUA de “iluminar” o mundo com a democracia (o mito do Destino Manifesto), ou como o chamado Mito da Fronteira, inicialmente usado para justificar a expansão das fronteiras nacionais (eliminando os índios, além dos mexicanos da Califórnia e Novo México, por exemplo), se adaptou para sua atual versão imperialista (ver Slotkin, 1994, *passim*), em um momento histórico em que o modelo de capitalismo baseado no superconsumo se espalha pelo mundo como uma ideologia hegemônica. Para Slotkin (1994, p. 16), “os mitos são representações da realidade, construções culturais que evocam a memória, a nostalgia, reavivam crenças, além de oferecerem modelos de conduta para toda a comunidade” (tradução minha). Ora, então mitos não são histórias inventadas, na realidade eles têm origem na história de um povo ou sociedade. Da mesma maneira, a produção hollywoodiana retrata os EUA de modo simultaneamente simplificado e simbólico.

Fez-se acima um breve apanhado do nacionalismo estadunidense e dos principais mitos que sustentam seus valores e instituições como superiores e universais, justificando a imposição sobre outras nações da sua definição de democracia, assim como o seu predomínio político, econômico e militar sobre o resto do mundo. É tendo em vista a condição dos EUA como superpotência mundial, que se faz necessário abordar a disseminação do *American way of life* na contextualização da análise fílmica.

Segundo Fuser (2009), índios já habitavam EUA quando chegaram em 1630 cerca de 700 britânicos que acompanhavam o advogado John Winthrop. Eles tinham a idéia de estarem chegando a uma terra prometida. De acordo com Slotkin, a “remitologização do Ocidente teve início com tentativas dos jesuítas franceses e espanhóis e dos puritanos ingleses para por ordem no caos do Novo Mundo” (1996, p. 37-38) (tradução minha), e acreditavam que “sua presença no Novo Mundo era determinada do alto, com objetivos definidos e que desviar-se desses objetivos equivalia a pecar mortalmente” (1996, p. 38). É ainda Slotkin que

afirma que as “bases ideológicas [do Mito da Fronteira] são as mesmas “leis” da competição capitalista, da oferta e demanda, do darwinismo social da “sobrevivência do mais adaptado”, e do “Destino Manifesto”, que têm sido os tijolos da tradição historiográfica e ideologia política dominante” (1998, p. 15) (tradução minha).

Ainda de acordo com Fuser (2009), nessa época, o que determinava se uma nação era uma grande potência era possuir uma poderosa marinha e a Inglaterra tinha uma enorme frota de navios, frota essa que levava mercadorias para longe e trazia matéria-prima barata, bem como navios militares que ajudavam a seguir dominando todas as colônias do Reino Unido. Muitos interesses circulavam e um deles era a colonização de novas terras. Para isso, a coroa inglesa contratou duas empresas privadas que teriam o papel de recrutar, treinar e armar os soldados e, o mais importante, financiar as viagens. É com base nisto que se afirma que a colonização dos Estados Unidos se deu pela iniciativa privada. Fato que se tornou um dos pilares da civilização Norte-Americana, do qual eles se orgulham tanto.

Outro fato que justifica a expansão econômica dos EUA tão rapidamente é o da religião. Os EUA foram inicialmente colonizados por fiéis protestantes, que são adeptos do trabalho e de guardar dinheiro, estilo de vida que a igreja católica, por exemplo, não aprova, pois ela tinha como foco principal a salvação da alma e o progresso econômico era visto com desconfiança. Assim, vale lembrar, mesmo sendo um autor do século XIX, Max Weber, sociólogo alemão, que em seu livro *A ética protestante e o espírito do capitalismo* questiona as razões pelas quais os meios de administração do capital encontram-se no comando quase exclusivo de indivíduos adeptos do protestantismo. O autor acredita que as idéias religiosas (o protestantismo, em especial o Calvinismo) têm importante influência no desenvolvimento econômico de um determinado local. Assim, para Weber (2004, p. 156-157),

[...] a valorização religiosa do trabalho profissional mundano, sem descanso, continuado, sistemático, como meio ascético simplesmente supremo e a um só tempo comprovação o mais segura e visível da regeneração de um ser humano e da autenticidade de sua fé, tinha que ser, no fim das contas, a alavanca mais poderosa que se pode imaginar da expansão dessa concepção de vida que aqui temos chamado de “espírito” do capitalismo.

Dessa forma, Fuser (2009) afirma que os fundadores dos EUA foram os Britânicos. Mas antes deles, outros ocupantes, como os espanhóis, já estavam por lá no século XVI. Ocupavam a região do atual México, Texas e Califórnia. Existia também uma região ocupada pela França a chamada Louisiana, que ia do Mississipi à fronteira com o Canadá. Além, é claro, dos índios que já habitavam os EUA, vinte e cinco milhões deles.

Os britânicos tiveram a predominância sobre as terras depois de muita negociação diplomática, dinheiro e guerras. A coroa inglesa provocou a insatisfação dos colonos com a cobrança de impostos altíssimos e com a proibição de que eles se apossassem de novas terras tomadas da França. Assim, em 1774, os colonos, quer dizer, os americanos, se livraram dos britânicos, e para isso foram tipicamente americanos: organizaram um bloqueio comercial aos produtos da metrópole, formaram um comitê e declararam em 1776 a independência por meio de uma revolução. Então, deu-se origem à primeira nação livre do continente, que trazia consigo o ideal de liberdade e de direito individual e o conceito de soberania popular, representando uma síntese da mentalidade democrática e liberal da época. Aos poucos eles foram crescendo, comprando terras, ganhando outras por meio de acordos e outras através de guerras. Durante esse período, a Europa ia sendo varrida pelas guerras napoleônicas e os EUA iam se tornando a terra das oportunidades, da liberdade e dos imigrantes.

No final do século XIX, o país já possuía a maior economia do planeta e uma das maiores forças navais. Os Estados Unidos entraram na Primeira Guerra Mundial, como a única potência suprema em seu próprio hemisfério e saíram mais fortes ainda. E na Segunda Guerra Mundial os EUA deram outra prova da sua soberania bélica, com as bombas atômicas lançadas sobre Hiroshima e Nagasaki. Nesse período entre guerras, os EUA se fortaleceram ainda mais, aproveitando-se do enfraquecimento dos outros países.

Logo após a Segunda Guerra Mundial se inicia a Guerra Fria, os Estados Unidos e a União Soviética vão disputar a hegemonia militar, política e econômica no mundo. A União Soviética possuía um regime socialista; já os EUA eram capitalistas. Durante o período de 1940 a 1989, essas duas grandes potências tentaram implantar em outros países os seus sistemas políticos e econômicos. A guerra entre essas duas grandes potências não foi realmente concretizada num conflito armado, até porque se isso acontecesse, poder-se-ia declarar o final dos tempos, pois os dois países estavam fortemente armados com centenas de mísseis nucleares. A real guerra entre eles era uma corrida armamentista, espalhando exércitos e armamentos em seus territórios e em países aliados, além da famosa corrida espacial, segundo (FUSER 2009).

É importante salientar que o Muro de Berlim foi construído sob pressão da União Soviética no período da Guerra Fria com o intuito de impedir a fuga dos alemães orientais para a Alemanha Ocidental, atraídos pelo modo de vida ocidental e capitalista. Existia uma verdadeira migração de alemães da Alemanha Oriental para a Ocidental. Uns dos motivos dessa migração era o regime socialista estatal. Outro motivo era a grande recuperação

econômica do lado ocidental, pois era naquele lado onde estavam as indústrias e os trabalhadores especializados.

A população foi acordada no dia 13 de agosto de 1961 com um imenso barulho de construção próximo as suas casas; era o início da construção do muro. Várias torres de observação foram construídas e, dessa forma, Berlim foi dividida. Muitas pessoas morreram tentando atravessar o Muro, outras ficaram feridas e outras centenas presas. As populações dos dois lados ficaram totalmente separadas, isolando familiares e amigos.

Em 1989 ocorreu a queda do Muro de Berlim. Devido à crise que assolava a União Soviética, o regime socialista chegava ao fim, e com seu enfraquecimento o governo da Alemanha Oriental se viu obrigado a desistir. Assim, a cidade comemorou a queda do Muro, que representava o fim de um governo com regime socialista e a liberdade de ir e vir da população de Berlim. Com a queda do Muro e o posterior esfacelamento da União Soviética em 1991, os EUA se declararam vitoriosos da Guerra Fria, dando início a um mundo não mais bipolar, mas agora um mundo unipolar, dominado por uma única superpotência, os EUA. Mas, para Hobsbawm (2008), a Guerra Fria só chegou ao fim quando ambas as superpotências observaram a insanidade que era a corrida nuclear, e também quando ambas acreditaram na sincera vontade de acabar com a ameaça nuclear.

No início dessa introdução se relatou brevemente como, em seu processo de construção como nação ao longo da história, os EUA se orientaram por uma ideologia (e narrativas mitológicas correspondentes) cujo objetivo era se tornarem uma espécie de farol civilizador do mundo (o mito do Destino Manifesto), desde já, assim, justificando seu “direito” de intervir e interferir em qualquer outra nação ou povo (o Mito da Fronteira). É essa trajetória de uma nação que se constrói como potência que finalmente encontra um grande desafio ao seu status, o desafio de se manter como uma grande potência e não permitir que as crises que agora enfrentam diminuam sua importância na geopolítica mundial; situação que a análise dos filmes selecionados pode ajudar a esclarecer.

Para o historiador Teixeira (2008, p. 02):

Os Estados Unidos experimentaram um período de prosperidade e bem-estar social nunca vistos em sua e talvez em toda a história. Esse modelo de classe média branca, confortável, bem remunerada e inserida no mercado de consumo, exportado para todo o mundo através da grande influência do país é conhecido como *American Way of Life*.

Assim, viu-se como se deu a construção desta imagem, desta identidade nacional, desde a chegada dos primeiros britânicos até a transformação dos EUA na principal superpotência do século XX.

Para situar melhor o leitor na análise deste filme, é necessário apresentar uma breve sinopse. Jack Moore é um advogado americano que vai à China para fechar um grande negócio, a venda de uma série televisiva, mas em uma noite conhece uma chinesa com quem se envolve. Na manhã seguinte, é acordado por soldados que invadem seu quarto e o prendem pelo assassinato da mulher que havia passado a noite com ele. Além de existirem vários indícios que o incriminam, ele se depara com um sistema legal que não respeita os direitos civis existentes nas leis dos EUA. Como não pode ter um advogado estrangeiro, o estado indica Shen Yuelin, uma jovem advogada chinesa que nunca conversou com ele antes de entrar no tribunal nem acredita que ele seja inocente, apesar dele alegar inocência o tempo todo.

Na seqüência inicial a ser analisada o cenário é um lago com as sombras das árvores refletidas, aos olhos do espectador o tom é mais escuro devido à sombra. Com um som tranqüilo, a câmera em *travelling* vertical procura uma canoa com dois pescadores usando típicos chapéus chineses, em segundo plano uma criança brinca as margens do lago. Em contratempo com o lago e bambus vemos a protagonista quando criança, em *close-up*, com o olhar ao longe, enquanto em *off* sua própria voz adulta narra lembranças de sua avó: “os bambus estão a espera de serem tocados pelo vento”. A imagem de uma pipa se sobrepõe a dos bambus em um céu azul. Ao som do vento tocando os bambus, a imagem se torna única e exclusivamente da pipa chinesa, enquanto a câmera acompanha os seus movimentos os créditos se iniciam. Em *travelling* para baixo a sensação transmitida ao espectador já não é mais tão tranqüila assim, o que se ouve agora é o som de instrumentos fortes, marcantes que se misturam aos ruídos de carros, buzinas e bicicletas. Em plano geral, uma elipse temporal leva o espectador para a atualidade, um templo chinês com a foto do governante da época, Jiang Zemin. A população ao redor mais parece cultivar o templo. Novamente em *travelling* para baixo, em *close-up* no vidro do carro refletindo a bandeira da China; o vidro se abre e ainda em *close-up*, surge pela primeira vez o protagonista Jack Moore. A câmera coloca o espectador no olhar de Jack, que em câmera baixa, observa uma câmera de vigilância lhe focalizando; soldados marcham no canto inferior da tela reafirmando essa vigilância. Consegue-se perceber o ponto de vista ideológico (a conjuntura de discurso e poder, na visão de Eagleton (1997)) e político (controle e autoritarismo chinês) o que se deseja passar ao espectador, sobretudo por se ouvir os passos fortes e precisos dos soldados.

Ao mesmo tempo em que a trama sugere Jack como um personagem indefeso por estar fora de seu país, ele tem sempre uma expressão firme e grave. Por um instante, o silêncio solene que acompanha o plano, contribui para dar a pista do caminho da trama: o solitário e valente homem de ação terá que enfrentar o poderoso Estado chinês. É bom ressaltar que a imagem que é passada, é de um país não muito desenvolvido, devido aos carros e ônibus antigos que circulam pelas ruas movimentadas, muitas bicicletas, sendo que, um dos poucos carros mais atuais que é mostrado no filme é o de Jack Moore. Nesta abertura, vê-se a justaposição de uma China antiga de paz, beleza, cultura e tradição, e o contraste com um Estado totalitário. Bem diferente de como Hollywood retrata os EUA no cinema, como sendo, segundo Wood (1997), a terra onde todos realmente são e podem ser felizes, onde todos os problemas podem ser resolvidos.

O som de uma música eletrônica que induz o espectador a remeter o pensamento à modernidade, contrastando com tudo que foi ressaltado na China até o momento, dando o tom da seqüência seguinte. Em *close-up* imagens de mulheres de biquínis correndo na praia, com um sol maravilhoso, são projetadas no telão; em campos e contracampos com chineses extasiados com o que vêem, surge discretamente Jack. Em plano geral, vários chineses engravatados, sentados em poltronas dispostas em formato de “U”, assistem fascinados aos filmes, enquanto Jack se aproxima e em contracampos com os chineses, negocia a venda da programação estadunidense para a China. A intenção aqui é a de proporcionar ao espectador o privilégio de perceber as dificuldades que o protagonista Jack irá passar devido ao formato cultural distinto daquele dos EUA.

Numa atitude típica do homem de ação, Jack exhibe simultaneamente um desconforto com os elementos de sua própria cultura e grande habilidade em raciocinar como o “inimigo”. Vale acrescentar que esse herói se construiu sobre uma cultura que valoriza o direito individual sobre as conveniências coletivas, e que assim como o Destino Manifesto se baseia na crença de uma superioridade divina, este mesmo herói americano age com base na crença de que ele, sozinho, possui um senso de justiça extraordinário, acima dos valores de alguma forma corrompidos pela sociedade. Assim, sua causa sempre é superior e nobre, o que justifica seus métodos nem sempre dentro da lei, e lhe garante a redenção final.

A produção hollywoodiana apresenta na maioria das vezes, alguns mitos da sociedade estadunidense, como o herói. Baseado em Slotkin e Wood, Vugman (2001) definiu o herói como o homem branco que, conhecedor das próprias artes de guerra indígenas para lutar e sobreviver na floresta, que age com violência e selvageria para libertar do cativo a mulher branca por eles feita prisioneira. É neste arcabouço mítico construído nessas narrativas

que está justificada a violência individual, o desrespeito às regras sociais e o espírito competitivo do homem branco americano, já que todo seu comportamento visa, em última instância, a salvação da mulher branca, símbolo da pureza e superioridade da civilização colonizadora e veículo da redenção do próprio herói.

A seqüência analisada a seguir retrata como a cultura estadunidense (cultura ocidental, de costumes muito mais liberais) está se infiltrando na cultura chinesa (cultura oriental, bem mais conservadora, tradicional). É nítida a ênfase que se dá no filme a essa aculturação chinesa pela cultura estadunidense. Em *travelling* vertical para baixo, ao som de “Y.M.C.A do grupo Village People”, em meio a luzes coloridas, a câmera encontra um palco central onde três pessoas dançam para animar ao público da boate. Em *travelling* para trás, Jack e Dan entram na imagem, a câmera faz o papel de olhar “com”, exemplo de filtragem leve, ou seja, olhar com subjetividade fraca. O espectador está com Jack e não em seu lugar. Enquanto Jack observa ao show, o espectador está convidado a observar junto com ele. A câmera, nesse momento, coloca o espectador como testemunha, proporcionando o ponto de vista imparcial, invisível e privilegiado.

Jack, em *close-up*, sorri como se não estivesse acreditando no que vê. Ele não esperava encontrar na China, um país tão tradicional, um ambiente ocidental. Para Hall (2002, p. 79 – 80) “[...] a globalização está tendo efeitos em toda a parte, incluindo o Ocidente”. Mas a presença do Estado totalitário é constante; em campos e contracampos entre Jack e o espetáculo, policiais caminham em *travelling* lateral pela boate. Enquanto o cantor da boate incita ao público: “Está bom? Está ótimo? Você quer mais uma vez *baby*?”. O público responde entusiasmado que sim.

O som do Y.M.C.A. se apaga lentamente e o som de instrumentos chineses ganha espaço nos ouvidos do espectador. Nesse plano, a cultura chinesa se impõe. O vermelho envolto em fumaça enche a tela que em plano médio, um homem e uma mulher vestidos com roupas chinesas e máscaras, segurando espadas, fazem movimentos leves aos aplausos do público. Em segundo plano, surgem modelos em *travelling* para frente desfilando com roupas com traços chineses fortes, mas com um misto de sensualidade, segurando máquinas fotográficas, e elas tiram fotos da plateia, mais uma vez criando um clima de oposição entre a tradicional cultura chinesa e a influência cultural ocidental. *Raccords* de olhares entre a modelo Hong e Jack informam ao espectador o primeiro ponto de virada, o conflito que irá deflagrar o resto da trama. O colorido da imagem se transforma em preto e branco e a música segue em ritmo de tensões, à escuta de “acordes dominantes”, dando ênfase nesse momento ao suspense e as incertezas que ainda estavam por vir.

Entre campos e contracampos, inicia-se um jogo de sedução entre Jack e Hong. Mas rapidamente o espectador é conduzido diretamente para o conflito aberto: a melodia quase inexistente, com ruídos de *flash* das fotos, demonstra a “solidão” de Jack (agora sozinho para provar sua inocência). A câmera acompanha a irregularidade dos movimentos desesperadores de Jack sendo carregado pelos policiais.

Dessa forma se inicia o conflito principal de toda a trama do filme: o “cidadão americano” em outro país acusado por um crime que inicialmente ele diz não ter cometido, num país em que se fala outra língua. Essa situação repete mais uma vez as convenções das narrativas de cativo que deram origem à estrutura básica das narrativas de mito da sociedade estadunidense, em que o homem de ação se põe sozinho contra um mundo estranho e ameaçador (originalmente, os índios e a Natureza)<sup>9</sup>.

Na seqüência em que Jack é levado para a prisão, imagens de execuções são transmitidas na televisão, enquanto Jack está algemado. “Sou um cidadão americano”, diz ele, agarrando-se à idéia de poder de seu país, ancorado nos mitos que justificam a ação arbitrária dos EUA sobre o resto do planeta.

Desse modo, aqui se tem um cidadão (Jack) com sua identidade bem definida, diferente dos outros filmes que serão analisados a seguir. Pode-se dizer que Jack é um sujeito sociológico; segundo Hall o sujeito sociológico tem a “consciência de que este núcleo interior do sujeito não é autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – do mundo que ele habitava” (2002, p.11). Completa ainda: “[...] a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade”. De fato, em sua ação inicial, Jack acredita que pode contar com seu país; é justamente quando ele se descobre abandonado por um governo e uma diplomacia, cujos valores morais se deterioraram, que ele assume seu papel de herói solitário. Na seqüência em que o espectador vê Jack em câmera alta total dentro de um quadrado de

---

<sup>9</sup> Segundo Richard Slotkin, a mitologia da sociedade norte-americana tem sua origem nas Narrativas do Cativo, que se iniciam com a publicação, em 1680, de *The Sovereignty & Goodness of God... a Narrative of the Captivity and Restauration*, em que a autora, Mary Rowlandson, descreve sua própria experiência de captura e resgate. Nestas narrativas, “uma pessoa, geralmente uma mulher, suporta passivamente as tentações do mal [os índios], esperando ser resgatada pela graça de Deus [isto é, por um homem branco]” (1996, p. 94). Sinteticamente, nestas histórias a mulher branca, levada pelos índios, representava os valores da civilização cristã: castidade, casamento heterossexual monogâmico, o direito de propriedade. São estes valores que precisam ser resgatados das forças do mal, contidas na floresta e na aldeia indígena. O resgate, por sua vez, estará a cargo de um homem branco. Para levar a cabo sua missão, o homem branco terá que dominar as técnicas de guerra e de sobrevivência dos índios, e agir com violência e sem piedade. A justificativa para seus atos violentos e sua descida ao inferno reside na salvação da mulher branca, assim tornada um símbolo da civilização. Na definição de Slotkin, em termos míticos, esta figura feminina se tornará a “mulher redentora” (1998, 2006): casta, dócil, compreensiva, confiável e bastião da civilização.

grades, retrata nitidamente a “metáfora da exclusão” de Jack, através do viés do enquadramento.

“Misericórdia para quem confessa. Punição para quem resiste”: policiais ameaçam Jack. As seqüências e planos mostram Jack na imersão em uma cultura estranha a sua, regulada por regras e leis diferentes. Sua cela não possui cama, pia e nem banheiro, somente um buraco no chão para que possa fazer suas necessidades fisiológicas. Transposta para a estrutura narrativa mitológica dos EUA, Jack agora se encontra diante do Outro em franca oposição, a ser vencido por meio de sua coragem, espírito de aventura e de iniciativa<sup>10</sup>.

Assim como o herói do filme “[...] o herói *Western* afronta conflitos sociais reais e imediatos: indivíduo versus comunidade, cidade versus natureza, ordem versus anarquia”, (SCHATZ, 1995, p.30) (tradução minha), aqui o herói vê justificada sua desconfiança dos poderes instituídos do seu país, passando a contar cada vez mais com seu próprio código de valores e habilidades.

Jack tem dificuldade para conseguir apoio oficial do seu país neste momento em que está sendo acusado e isso reproduz o conflito do herói americano (o “mocinho” do *western* sendo um bom exemplo) com os valores da civilização da qual ele é agente promotor, que não coincidem completamente com seu próprio código de valores.

Jack, como homem de ação, toma para si o desafio de derrotar o Outro “não civilizado”. É importante esse entendimento do Outro e de acordo com Larrosa & De Lara (1998, p.8),

“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.

Nesse sentido, Jack faz uma construção identitária (o outro chinês), a partir de outro grupo de valores. Esses valores são tidos como bárbaros, devido a não fazerem parte de sua cultura que é tida por ele como a referência de civilização. Diferente do filme *Gran Torino* em que Walt acaba se identificando mais com o Outro do que com sua própria família.

<sup>10</sup> Nas palavras do crítico canadense Robin Wood, descrevendo o homem de ação hollywoodiano: “virile adventurer, potent, untrammled man of action” (“Ideology, Genre, Auteur.” *Film Comment*, Jan-Feb 46-51, 1997.)

Na seqüência analisada a seguir, Jack e sua advogada Shen estão presos no carro em uma emboscada e quase morrem. Shen assume o papel da mulher ideal descrita por Wood e em consonância com a mulher redentora de Slotkin: pura, casta, devotada e símbolo da superioridade da “civilização branca” (mesmo sendo uma chinesa), os valores que representa são aqueles tradicionais reservados tanto à mulher redentora, quanto à mulher ideal; vale lembrar que o filme abre associando a personagem ao amor pela paz e pela harmonia e, mais tarde, revela que sua luta contra a opressão e a injustiça nasce da necessidade de justificar o pai, reprimido pelo governo, numa atitude de cunho individual, bastante associada a um valor positivo na cultura da sociedade dos EUA. Assim, Shen é o “Outro” que se civilizou. Ela ajuda o homem de ação a provar sua inocência.

Conforme ditam as convenções dos filmes de ação hollywoodianos, em *travelling* para frente Jack foge. A perseguição acontece em campos e contracampos com Jack, Shen e a polícia da China. Nos becos estreitos, a câmera acompanha os movimentos de Jack que corre algemado com uma arma na mão em busca de provar sua liberdade.

Em plano médio, no alto de um telhado, Jack em *raccord* de olhar avista a bandeira dos EUA ao longe, projetando seu luminoso vermelho, azul e branco como um farol acima de um mar de telhados pobres e de tons sombrios. Neste plano, o mito do Destino Manifesto se descortina sem nenhuma ironia. Essa perseguição dá ares de um clássico filme americano, o mocinho (herói) fugindo dos policiais (bandidos/selvagens) que o acusam injustamente, e ao longe a bandeira dos EUA. Em *close-up*, Jack enxerga a sua única chance de se salvar, porque para ele, é na Embaixada dos EUA que conseguirá asilo. Assim, ele se enche de esperança e continua sua busca sempre acompanhado pela câmera para causar ao espectador um envolvimento maior.

A perseguição continua com Jack se aventurando em saltos de um prédio a outro, enquanto que em câmera alta os policiais chineses o acompanham em *travelling* lateral correndo pelas ruas. Jack finalmente consegue entrar na embaixada, mas ele fica sabendo que a advogada havia se responsabilizado pela saída dele da prisão, e com isso colocava em jogo sua própria profissão. Ora, como lembra Slotkin em sua descrição da narrativa mitológica estadunidense, o único caminho para a redenção do herói americano repousa sobre seu sucesso em salvar/resgatar a mulher redentora; neste ponto não há alternativa para Jack, que deve cumprir seu papel de herói. Em *close-up*, através da persiana da janela da embaixada, em uma subtração inesperada, assim ocultando as manifestações de emoção de Jack ao ver Shen sendo maltratada pelos policiais por ter, de certa forma, permitido a sua fuga. Ao som de uma música que faz o efeito de encantar o espectador, Jack surge em frente aos policiais

(reafirmando seu papel de “homem de ação”, salvando a mocinha) que em câmera alta total, mostra as pessoas abrindo espaço para que ele possa chegar ao encontro de Shen. Esse é o momento auge da participação do espectador, que se envolve e para os mais emotivos, as lágrimas caem.

Volta-se para o ponto inicial do filme, em que Shen quando criança lembrava-se das palavras da sua avó, a beira do lago. Em plano geral, Shen sentada na pedra com o olhar voltado para o lago (ela está solitária na luta em tentar inocentar Jack) e seus pensamentos voltados para Jack, pois remetem a imagem dele na prisão também solitário.

Na seqüência a seguir um novo julgamento, agora a trama chega ao seu final. “Não quero nunca mais ficar calada como na época da Revolução Cultural da China<sup>11</sup>”. Shen não deseja desistir como Jack a aconselha por ser perigoso, ele faz seu papel de protetor. É Jack quem desperta o seu desejo de justiça e sua necessidade de fazer algo para amenizar a dor do seu passado. Em outras palavras, o homem de ação hollywoodiano cumpre sua missão de “civilizar” o mundo. Vários eventos sinalizam para a entrada do último ato do filme, no qual o crime é desvendado. As autoridades chinesas tentam de todas as formas coagirem Shen, mas ela segue determinada em seu objetivo de defender Jack.

Em conformidade com as convenções dos “filmes de tribunal” hollywoodianos, onde a câmera assume sucessivamente os lugares do acusado e do juiz (Jullier, 2009, p. 51), “[é] a cenografia soberana da época de ouro de Hollywood, aquela que mostra que “todo mundo tem suas razões”, aquela que também permite que o espectador-juiz decida”. Todos os planos que se passam na corte seguem muito conturbados, cheio de surpresas e reviravoltas de último instante.

Em campos contracampos e *raccords* de olhares entre os membros da corte, Jack, Shen e os verdadeiros culpados pela morte da modelo, surge na tela em *close-up* o pai dela que atira no verdadeiro culpado (Dan). “Desculpe-me por todo o transtorno que lhe foi causado”: ele fala ao Jack depois de matar o verdadeiro assassino de sua filha. O cidadão americano consegue a liberdade e ajuda a desvendar o crime. Com a voz da juíza em *off* absolvendo Jack, ele sai da prisão; em *close-up* as portas de ferro se fecham por detrás de Jack.

---

<sup>11</sup> Revolução que ocorreu em 1966 liderada por Mao Tsé-tung que buscava se fortalecer e visava à expurgação de opositores de seu governo. A revolução fez com que o progresso material e tecnológico do país estagnassem. O ensino superior foi praticamente desativado no país, porque na intelectualidade se encontravam alguns dos inimigos da revolução. Com a morte de Mao Tsé Tung em 1976 a Revolução Cultural da China chegou ao fim.

Novamente o lago ao som dos bambus, o reduto de Shen, local de amparo por trazer lembranças familiares, em *travelling* lateral, o casal da trama caminha. “Vou sentir sua falta”, diz Jack a Shen. Ela explica a Jack que “quando os bambus são tocados pelo vento, podemos sentir a emoção, é só ouvir o som dos bambus”.

A cena final do filme mostra o mocinho (Jack) partindo e deixando Shen. A despedida é cheia de emoções, momento em que o espectador mergulha de corpo e alma na cena.

Em câmera alta com o cenário noturno e pista molhada, porque a pista seca não teria o mesmo glamour, o avião está à espera de Jack (essa seqüência final remete ao passado distante, mais precisamente 1942; o clássico do cinema hollywoodiano *Casa Blanca*, com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, mesmo que quem parte aqui em *Justiça Vermelha* não é a mocinha e sim o mocinho). Em plano geral Jack (solitário) se aproxima do avião segurando sua mala; ao fundo em segundo plano, Shen corre em sua direção. A expectativa do espectador é inevitável diante dessa seqüência de despedida. Shen fala para Jack: “Agora você tem alguém do outro lado do mundo, alguém que é sua família também”, então, em *close-up*, os dois se abraçam afetuosamente. A música ao fundo favorece a cena.

A imagem se sobrepõe e em câmera alta, em *travelling* para trás, Jack e Shen continuam o abraço forte que aos olhos do espectador parece não ter mais fim. O efeito clipe deve ser considerado nesse plano, porque a música impõe o ritmo da cena e nenhum ruído inoportuno tem espaço para se introduzir; é a cena perfeita para o final do filme. A câmera gira em plano alto total dando ao espectador a sensação de dever cumprido. Desse modo, ao final, o destino do herói americano se reafirma: como os cowboys dos filmes clássicos de faroeste, ele segue rumo ao horizonte, para aquele lugar indefinível entre a civilização e o mundo selvagem, onde ele permanecerá aguardando um novo chamado para defender os valores americanos hegemônicos, expressados nos mitos aqui descritos.

### 3.2 *TURISTAS*<sup>12</sup>: UM EUA JÁ FRAGILIZADO

O filme que será analisado neste capítulo foi produzido pela produtora independente 2929 Entretenimento em 2006, e os direitos de distribuição nos EUA foram comprados pela Fox Atomic, braço dos estúdios Fox voltado para o público jovem. A direção é de John Stockwell com o elenco: Josh Duhamel (Alex Trubituan), Melissa George (Pru Stagler), Olivia Wilde (Bea Trubituan), Desmond Askew (Finn Davies), Beau Garrett (Amy Harrington), Max Brown (Liam Kuller), Olga Diegues (Annika), Agles Steib (Kiko) e Miguel Lunardi (Dr. Zamora). O filme *Turistas*, com duração de 94 minutos, é um filme de Terror<sup>13</sup> que despertou muitas críticas, não só dos especialistas cinematográficos como também do público em geral, principalmente pelos turismólogos<sup>14</sup> que viram a imagem do Brasil ser denegrida pelos estrangeiros. Mas, para que se possa ter uma pequena idéia de como foram às críticas ao filme, seguem alguns comentários postados pela jornalista Bianca Kleinpaul no site de “O GLOBO”:

- *"New York Times"*: Se a estupidez fosse crime, esses estúpidos do horror barato levariam chicotadas por um bom tempo em Attica (*famosa prisão americana instalada em Nova York*).
- *"Entertainment Weekly"*: Você acreditaria se eu dissesse que o terrível assassino de "Turistas" é a pessoa mais humana, responsável e de caráter do filme?
- *"Atlanta Journal-Constitution"*: Junte num filme turistas irritados e medrosos, a violenta América do Sul como cenário, jovens sedentos por sexo com muito horror. Isso não é só entretenimento, mas um produto pronto para entrega na sua casa.

<sup>12</sup> Apesar de nem todos os personagens serem estadunidenses, o filme é uma produção Hollywoodiana, e isso não invalida a análise realizada.

<sup>13</sup> “O gênero cinematográfico mais aberto a temas medonhos, fantásticos e com forte apelo sexual, talvez, seja o “terror”. Os filmes do gênero misturam o suspense a altas doses de ansiedade e medo, o que os torna peças inconfundíveis para o espectador. Mesmo os gêneros “aliados” ao terror, como o suspense e o thriller, possuem seqüências aterradoras, sempre ligadas ao assassinato, o elemento-base para desencadeá-lo do enredo. Desde Barba Azul (Méliès, 1901), o assassinato como motivo dramático tem sido grandemente explorado, ganhado versões que vão do sadismo à psicopatia, e cada vez mais apelativas. Os “filmes de terror” encerram os mais impensáveis elementos do mundo fantástico (não raro apresentam criaturas e seres vindos do inferno ou das profundezas de algum lugar) e os inserem em uma narrativa que prende o espectador, fazendo-o também uma vítima do vilão – sobrenatural ou não. Essa exposição do indivíduo ao seu próprio medo (acrescido das criações do imaginário popular e também pelas superstições e psicologia de quem assiste ao filme) é a grande estratégia provocativa do gênero. Caso o medo não exista por parte do espectador, o filme se encarrega de criá-lo através do clima sombrio da história, da música e do trabalho da câmera, que sempre oculta propositalmente alguma coisa, para revelá-la no conhecido “momento-susto”. Ao criar uma possível ameaça, os filmes de terror produzem um medo virtual, que se soma aos medos pessoais do espectador ou se torna o medo temporário dos mais destemidos”. Dados retirados do site *mnemocine*, autor Luiz Santiago.

<sup>14</sup> Graduado em Turismo

- "*Chicago Tribune*": Estou com medo. Ficarei muito tempo sem abrir uma gaveta de escrivaninha durante minha vida.
- "*Hollywood Reporter*": Tudo começa a desmoronar até o meio do caminho. Mas antes de tudo há um completo emaranhado, com roteiro confuso e obscuro.

Além de todas essas críticas, aqui no Brasil o filme, antes mesmo de ser lançado, já era boicotado por emails e pelo Orkut<sup>15</sup>. Comunidades do Orkut e emails<sup>16</sup> já discutiam o filme e faziam campanhas para que ninguém o assistisse, todas essas críticas surgiram devido às cenas estereotipadas contidas no filme que mostram um Brasil precário em relação à tecnologia, um Brasil sem lei e com muita libertinagem. Segundo Amâncio (2000), muitas são as imagens estereotipadas relacionadas ao Brasil; como exemplo, pode-se citar o carnaval, libertinagem, entre outros, e são divulgadas através de mídias, como a literatura e principalmente, o cinema. Em relação a essa imagem estereotipada do Brasil no exterior, principalmente nos EUA e na Europa, Amâncio (2000) afirma vir de tempos atrás, podendo já ser identificada também nas pinturas de Franz Post e Albert Eckhout, ambos do século XVII, que traziam em suas telas, o sol, mar, praias desertas, cobertas de palmeiras, um lugar retratado eternamente em festa.

A trama do filme se inicia com os irmãos Alex e Bea, ambos estadunidenses, que estão entre os passageiros de um ônibus brasileiro, com turistas estrangeiros e brasileiros. Eles estão com Amy, a melhor amiga de Bea, com todos decididos a aproveitar da melhor maneira possível os encantos do Brasil. Porém, o motorista perde o controle do ônibus e o trio por pouco não consegue escapar do acidente, antes que o ônibus caísse em um penhasco. O trio se junta à australiana Pru e aos britânicos Finn e Liam, que também sobreviveram ao acidente. O grupo decide ir até a praia para encontrar um bar de que Finn e Liam tinham ouvido falar, ao invés de esperar com os moradores locais por um novo ônibus. Lá eles encontram bebidas típicas brasileiras e pessoas dançando, o que faz com que todos se divirtam. Porém logo eles começam a se sentir mal e desmaiam, acordando somente horas depois sozinhos na praia. O grupo se dá conta de que foi roubado, deixando todos sem seus passaportes e sem dinheiro algum. Eles chegam a uma cidade próxima, onde reencontram Kiko, um adolescente brasileiro que haviam conhecido na festa da noite anterior. Kiko lhes oferece uma casa na floresta, onde todos podem se hospedar. Eles aceitam a oferta, sem imaginar que na vila há pessoas que usam métodos brutais e não têm nenhuma compaixão por turistas.

---

<sup>15</sup> Site de relacionamento da Internet

<sup>16</sup> Correio eletrônico

É importante lembrar que o foco principal da análise deste filme é um grupo de personagens que protagoniza *Turistas* e que projeta um estadunidense vivendo à beira de uma grande crise dessa forma de capitalismo financeiro e das ideologias e mitos que o sustentam. A partir disto, seu enfrentamento com o Outro se dá num plano onde a principal referência é o consumo e, também, mostra um americano que vê a si mesmo como objeto “consumível”, ao contrário do filme *Justiça Vermelha*, onde esse enfrentamento se dá como um embate de idéias e valores que buscam se apresentar como universais.

Os EUA já viviam um momento de fragilidade na década da produção do filme, devido à crise financeira que assolava o país. A crise realmente estourou em 2007, no final do governo George W. Bush, que ficou conhecida como a crise do *subprime* (crédito de risco a uma pessoa ou instituição que não oferece garantias). Naquele momento, a ilusão de que se pode viver indefinidamente através de ganhos financeiros e crédito fácil desmoronava com a constatação de que milhões de cidadãos não tinham como pagar pelo financiamento de suas casas, quebrando o mercado imobiliário e arrastando o mercado financeiro junto. O país entrou em recessão, com queda da economia e alta do desemprego. No ano seguinte, em 2008, sem conseguir socorro governamental, nem de instituições financeiras privadas, o tradicional banco Lehman Brothers quebra e a crise se espalha dos EUA para o resto do mundo. A forte intervenção do Estado em socorro das instituições financeiras, imobiliárias e de algumas grandes indústrias atingia em cheio a resistência dos estadunidenses em permitir a intervenção estatal na vida e nos negócios das pessoas, baseada na crença na livre iniciativa, bem como no consumismo e o individualismo, que se encontram na base do *American way of life*. O chamado Consenso de Washington chegava a um beco sem saída.

Especialistas econômicos como Alan Greenspan, presidente do Federal Reserve (Fed) entre 1987 e 2005<sup>17</sup>, afirmam que o estopim da crise financeira dos EUA surgiu nos últimos dois anos, a partir da *Wall Street*; ele diz que o grande crescimento econômico e a instabilidade das taxas inflacionárias fizeram com que grandes investidores se arriscassem muito mais em seus investimentos.

Não se trata de atribuir o declínio dos EUA especificamente a um dos presidentes, mas sim de contextualizar a evolução política, econômica e militar dos EUA desde o século XX até hoje. Entretanto, não se pode negar que é com o governo George W. Bush que a crise de poder do país se abre de modo claro, quando sua projeção internacional sofre forte abalo. Como se viu anteriormente, Obama surge como a esperança dos estadunidenses em retomar a

---

<sup>17</sup> Dados retirados do trabalho de conclusão do curso de especialização em Relações Internacionais de RIBEIRO, João Daniel Tisi – 2010.

hegemonia americana, indicando, possivelmente, o esgotamento da política de força da administração anterior. Mas existem autores como Fareed Zakaria (2008), que afirma em seu livro *O mundo pós-americano*, que não são os EUA que estão em declínio, mas sim os outros países que vivem um momento de ascensão. E isso ocorreu, segundo ele, devido à vitória americana na Guerra Fria e à disseminação de seu modelo de política e economia. Países como China e Índia são exemplos de como o resto do mundo está em ascensão. A maior empresa de capital aberto é chinesa e o maior fundo de investimentos tem sede nos Emirados Árabes Unidos. O maior avião do mundo é fabricado na Rússia e na Ucrânia, a maior refinaria está em construção na Índia e as fábricas mais gigantescas estão todas na China. Para ele uma nova ordem mundial está nascendo, com distribuição de poderes entre os países. Ele nomeia esse fenômeno como “Mundo Pós-Americano”.

Em artigo publicado no diário britânico *The Independent*<sup>18</sup> o articulista Rupert Cornwell procura comparar a crise atual com a Grande Depressão mostrando suas semelhanças e arrisca a conclusão de que um novo *New Deal* (literalmente, Novo Acordo, que eram leis que forneciam ajuda social às famílias e pessoas que necessitassem, criado pelo presidente Roosevelt e pelo congresso estadunidense nos anos 1930 para enfrentar a Grande Depressão) é garantido. Pois as conseqüências da Grande Depressão também foram desastrosas para os EUA. Segundo Cornwell (2008) com a quebra da bolsa de valores de Nova York, muitos bancos fecharam, pois haviam emprestado dinheiro aos fazendeiros que por sua vez não podiam pagar suas dívidas. A população, prevendo a falência dos bancos, correu para resgatar seus investimentos, provocando, assim, o fechamento deles. Para o economista Temin (1999), a Grande Depressão foi causada por política monetária catastróficamente mal planejada pelo Banco Central dos EUA nos anos que precederam a Grande Depressão. Segundo o autor, a política de reduzir as reservas monetárias foi uma tentativa de reduzir uma suposta inflação, o que de fato somente agravou o principal problema na economia americana à época, que não era a inflação e sim a deflação.

Percebe-se diferenças entre a crise da Grande Depressão em 1929 e a crise atual. Atualmente existe uma atitude concertada e multilateral para se enfrentar a crise. Dowbor explica que

A rapidez com a qual se levantaram recursos para salvar instituições cuja credibilidade é baixíssima, mas cujo poder de estrago é imenso, aponta para uma nova cultura de construção de políticas multilaterais, mas também para o imenso

---

<sup>18</sup> Disponível em: <http://www.independent.co.uk/>> Acesso em: 17 set. 2008.

poder político dos especuladores, que tudo farão para conter mudanças estruturais (2009, p.23).

Entretanto, vale ressaltar a observação de Hobsbawm (2008, p. 23), de que “não podemos comparar o mundo do final do Breve Século XX ao mundo do seu início, em termos de contabilidade histórica de ‘mais’ e ‘menos’. Trata-se de um mundo qualitativamente diferente”. Esta afirmação reforça a tese deste estudo de que a representação fílmica dos EUA nestes últimos anos se dá diante de uma grande transformação na organização e distribuição do poder entre os países, e que sinais dessa transformação podem ser encontrados em filmes como aqueles aqui selecionados.

Seguindo seu argumento, Hobsbawm explica que esse mundo é qualitativamente diferente em pelo menos três aspectos: 1º - O mundo deixou de ser eurocêntrico; 2º - (p. 24) “Talvez a característica mais impressionante do fim do século XX seja a tensão entre esse processo de globalização cada vez mais acelerado e a incapacidade conjunta das instituições públicas e do comportamento coletivo dos seres humanos de se acomodarem a ele”; 3º - A mais perturbadora das transformações, que caracteriza o fracasso do projeto socialista, “[...] é a desintegração de velhos padrões de relacionamento social humano, e com ela, aliás, a quebra dos elos entre as gerações, quer dizer, entre o passado e o presente”.

Outro evento histórico importante ocorrido na mesma década, que também serve para contextualizar a análise do filme é o atentado de 11 de setembro de 2001, contra alvos situados em pleno território dos EUA, e que serviu de justificativa para iniciar a política externa de George W. Bush, por ele cunhada de guerra ao terror, como mencionado acima. Segundo Moreira (2004), aos atentados de 11 de setembro se seguiram à invasão do Afeganistão, pelas tropas da OTAN, em 07 de outubro de 2001, com o objetivo de caçar Bin Laden e os membros do Talibã, tidos como responsáveis pelos ataques. Embora fossem o grande protagonista da invasão do Afeganistão, os EUA contavam com a aprovação da ONU e da maior parte dos outros países. Entretanto, ao invadir o Iraque, em 20 de março de 2003, apoiado por tropas da Grã-Bretanha, da Itália, da Espanha e da Austrália, enfrentavam a oposição da ONU e da maioria dos outros países, num movimento que marcou o início de uma deterioração da sua imagem internacional.

De acordo com Dowbor (2009), os EUA têm uma dívida pública de 10,5 trilhões de dólares, sendo que o PIB mundial é de 55 trilhões de dólares, assim, a dívida dos EUA representa um quinto da dívida mundial. “É um país que vive acima de suas posses. O *American Way of Life* é amplamente artificial” (DOWBOR, 2009, p. 07). Ele ainda afirma que as famílias americanas vivem no faz-de-conta da prosperidade, pois um americano possui

em média oito cartões de crédito e gasta um terço de sua renda no pagamento de dívidas. Essa é a maneira que o estadunidense age para que o consumo não se acabe, para que a capacidade de compra de sua família aumente, mas eles não percebem que isso significa pagamento de muitos juros, é simplesmente uma antecipação de consumo e não o aumento dele, na hora de pagar, o efeito se inverte.

O abalo no *American way of life* pode ser sentido, entre outras coisas, pela forte rejeição ao legado de George W Bush e do Partido Republicano, que se revelou com a eleição do primeiro negro para presidente, o democrata Barack Obama. Pois não deixa de ser sintomático que elessem em 04 de novembro de 2008 não apenas um negro democrata, mas um político que, enquanto senador, se opusera à guerra no Iraque, e que baseou sua campanha no mote da mudança, ou, como ficou famoso em todo o mundo, o slogan “*Yes, we can*”, desde então imitado por políticos em todo o mundo.

Para que se possa entender de uma maneira mais clara estas afirmações, passo a seguir a uma análise mais detalhada do filme *Turistas*.

Os primeiros segundos do filme são exemplo de clássicos do filme de terror<sup>19</sup>. Em menos de 40 segundos, o som peculiar assustador que entra em compasso com a imagem a medida que ela salta aos olhos do espectador na tela, faz com que os sustos ou pelo menos a tensão, sejam inevitáveis. Em câmera baixa total, a luminária, em mais ou menos 1 segundo, aparece desfocada e rapidamente a lente é ajustada para que a imagem se torne nítida. Em campo e contracampo, câmera alta total, com o *close-up* se aproximando cada vez mais, os olhos assustados de Bea transmitem ao espectador o pavor que ela sente naquele momento. “Por favor, não tens que fazer isso, Deus!”, Bea implora, totalmente em pânico, com o rosto trêmulo.

Ao som aterrorizante de facas como se estivessem arrastando em metais, gritos e gemidos, inicia-se uma série de campos e contracampos entre Bea em *close-up* invertido, onde o foco são seus olhos e imagens que se confundem por sua velocidade. São imagens de bisturis, seringas, sangue, agulhas, pele humana sendo costurada; agora em contracampo com *close-up* dos lábios trêmulos de Bea, “não, por favor”. Até que seus olhos são novamente focalizados, é possível ouvir os olhos de Bea se mexerem de um lado para o outro, e dentro de sua pupila surge o reflexo de um homem que se aproxima lentamente. “Eu quero ir para casa”, diz Bea chorando. Diferente do que acontece em *Justiça Vermelha*, quando Jack

---

<sup>19</sup> É interessante notar que, diferentemente dos outros dois filmes aqui analisados, que podem ser classificados como filmes de ação, *Turistas*, como filme de terror, situa os personagens não diante de um Outro a ser vencido, mas diante de um monstro, do qual só resta tentar fugir; não há possibilidade de redenção do herói.

enfrenta suas dificuldades como prisioneiro sem direitos, num país estranho, com apelos racionais e legais, aqui, em *Turistas*, não se reconhece nenhuma racionalidade no Outro, e tudo o que resta é reagir com desespero e apelos a algum suposto último traço de humanidade no seu algoz.

O que pode ser observado pelo espectador é o falso *raccord* de cena. É Bea que é filmada tendo seus órgãos supostamente arrancados, mas na seqüência quase ao final do filme, Bea nunca é realmente colocada na sala onde cruelmente os órgãos dos turistas são arrancados, mas sim Amy, sua amiga, que retoma a mesma posição de Bea no início do filme. Há alguns motivos a serem percebidos aqui; primeiro, pode ter ocorrido simplesmente um equívoco de filmagem, onde inicialmente Bea seria a personagem a morrer. Em segundo, pode-se ter a oportunidade de driblar o espectador, que inicialmente acredita que Bea será morta no final do filme, causando temor, mas na verdade quem morre é Amy. Em terceiro, utilizou-se do olhar de Bea por ser mais marcante do que o olhar de Amy, assim, causando mais temor ao espectador.

Um corte separa a seqüência anterior para o início dos créditos que passam ao som da primeira parte da trilha sonora “Do jeito que o Rei mandou”, composição de João Nogueira e Zé Catimba, um samba que evoca a temática que também é abordada no filme, a busca dos turistas por diversão, carnaval e um povo contente:

Sorria!  
 Meu bloco vem bem, descendo a cidade  
 Vai haver Carnaval de verdade  
 O samba não se acabou  
 Sorria!  
 Que o samba mata a tristeza da gente  
 Quero ver o meu povo contente  
 Do jeito que o rei mandou

Há uma fusão encadeada clássica de imagens enquanto os créditos são dispostos na tela, todas em *close-up*; são notas de real, revista falando de carnaval, bandeira do Brasil, mapa mundi e uma foto de uma criança de nível econômico inferior soltando pipa, nesse momento o espectador ouve o remix de 2 segundos da segunda parte da música que é um rap. Segue a continuação das imagens em *travelling* lateral, com fotos de pessoas com fantasias, fotos de mulheres de biquínis, praias, o Cristo Redentor e as imagens voltam em fusão com

notícias de jornais: “Alerta de viagem” escrito em tela vermelha com letras grandes, “Crimes Violentos”; nesse momento a segunda parte da música “Do jeito que o Rei mandou”, interpretada por Marcelo D2, o tom já não é mais o samba, e sim o rap.

Essa mudança de trilha sonora associada as diferentes imagens é um recurso muito utilizado por diretores; o espectador associa as imagens ao som. Assim, seu envolvimento com a trama é ainda mais intensa. Pode-se observar que enquanto o samba está em andamento, as imagens são de carnaval, praia, dinheiro, dando a conotação de que o país é somente diversão, que é o que os turistas do filme buscam no Brasil. Já quando o som se modifica para um rap, as imagens são de violência, que fica clara a associação do gênero musical com a criminalidade. Percebe-se então uma ambivalência que consiste em retratar um Brasil ao mesmo tempo maravilhoso e perigoso, divertido e violento.

A fusão encadeada de imagens continua; com imagens de famílias dormindo na rua, crianças descalçadas, policiais armados, passaportes americanos, “Desaparecimento de turista americano”, “Crime violento”, são algumas das manchetes que aparecem escritas em vermelho com destaque na tela. Já faz algum tempo que o Brasil é representado pelo cinema estrangeiro a partir de um catálogo de estereótipos<sup>20</sup> pré-concebidos, onde geralmente predomina uma imagem selvagem e desregrada do país. Essa imagem desregrada é representada em outros filmes, como é o caso de *Um dia a casa cai* (EUA, Richard Benjamin, 1986). Amâncio (2000) comenta em seu livro sobre a trama do filme que se passa no Brasil:

Diluída esta primeira imagem, um casal e branco ocupa a tela: trata-se de um casamento. A noiva é muito mais nova do que o noivo. Uma negra bahiana, também de branco, celebra o casamento. Após as palavras rituais, uma escola de samba começa a se mover atrás do casal, vestígios de fantasias de luxo, mulatas requebrando, fogos de artifício. Alguém fotografa a acena. Esta foto, congelada, está agora nas mãos de Walter Sieling (Tom Hanks), e uma voz masculina em *off* lê: - “Caro Walter. Foto do meu casamento com sua nova mamãe. Não iremos a Nova York pelo milhão de motivos que você conhece muito bem. Amor, papai.” Walter diz para Anna, sua noiva: “Ele foi um advogado respeitável agora olha só. Ele rouba a grana e as contas vêm para mim. Minha nova mamãe! Que idade ela tem? Será que eles não tem lei no Brasil? Não tem polícia lá? (AMANCIO, 2000, p.99).

<sup>20</sup> É importante uma breve explicação de como serão tratados, aqui nesta análise, os estereótipos. Assim eles são descritos por Stam (2008, p. 15) como sendo “[...] pressuposições etnocêntricas e estereótipos da mídia norte-americana.”, por exemplo, Stam (2008, p.15 e 16) “Ao longo dos séculos, visões equivocadas a respeito do Brasil, e sobre a América Latina em geral, misturaram-se com preconceitos sedimentados [...]”, que são descritos por Stam como sendo “[...] simultaneamente religiosos (a condescendência cristã em relação às religiões africanas e indígenas); sociais (pobreza como sinal de degradação); sexuais (a visão das mulheres latinas como sedutoras ardentes); e raciais (reproduzindo hierarquias eurocêntricas do europeu branco sobre o africano “negro” e o indígena “vermelho)”. Descritos também como “(imagens em nossa cabeça) que representam a percepção de certas facetas da realidade” (LIPPMAN *apud* MAISONNEUVE, 1977, p. 114).

Este é somente um exemplo de como essa imagem do Brasil é transmitida “lá fora”. Na maioria das vezes, não se justifica o porquê todos fogem para o Brasil e não para outros lugares da América do Sul, só se sabe que o Brasil acolhe os fugitivos de outras nacionalidades. Pode-se imaginar que sejam devido ao acúmulo de sugestões já mencionadas, como carnaval e praia, encontrados na mídia. Mas uma análise referente a este fenômeno é puramente especulativa, pois, afinal, se depender dos filmes hollywoodianos, eles raramente explicam o motivo pelo qual se foge tanto para o Brasil.

Na abertura do primeiro plano, câmera alta, grande-angular, em *travelling* para frente, ainda ao som de Marcelo D2, um ônibus transita em pista simples entre a mata fechada, belíssima, montanhas verdes, céu azul, o cenário perfeito para turistas em busca de beleza e diversão. No segundo plano, em *raccord* de movimento, em câmera baixa com o foco mais próximo, o espectador pode visualizar as péssimas condições do ônibus e da estrada em que ele trafega. Um *raccord* para dentro do ônibus, terceiro plano, com a câmera em grande profundidade, é possível ao espectador ver os passageiros em bancos desconfortáveis. Esse jogo de imagem proposto, em que de longe tudo parece perfeito aos olhos do espectador, mas de perto não é bem assim, certamente é uma metáfora para anunciar o que está por vir a ser enfrentado pelos protagonistas. Além de iniciar uma série de clichês e estereótipos impostos ao Brasil que serão analisados com a ajuda de Amâncio:

O elemento mais revelador da distinção interposta entre o olhar euro-americano nos filmes contemporâneos e o Brasil é exatamente a distância. Distância física e distância cultural. E é na representação desse além, desse alhures, desse Outro Mundo tropical e subdesenvolvido que se projeta a apropriação imaginária de uma alteridade construída por fontes diversas e ao mesmo tempo estritamente interconectadas. (2000, p.192).

Amâncio irá ajudar a entender como o Brasil tem sido representado no cinema estrangeiro. Na seqüência seguinte, em plano geral, os turistas caminham no meio da mata em busca da civilização. É perceptível a idéia de imagem transmitida, são turistas sozinhos e vulneráveis no meio da mata, fora de seu país de origem. Em *travelling* para frente, os turistas caminham em direção a praia ao som dos seus próprios passos e dos sons emitidos pelos pássaros, entre campos e contracampos dos personagens, com insetos os atacando, a mata parece cada vez mais se fechar, quando em *travelling* para frente eles correm em direção a praia ao avistá-la, que em câmera alta o espectador pode observar as belezas naturais brasileiras.

Em campos e contracampos, os atores vão se despindo para entrar ao mar, as imagens são na maioria das vezes em “ar”, ou seja, seus pés estão sempre cortados, assim, revelando a volubilidade em que eles se encontram, todos estão prestes a passar por momentos terríveis. A câmera por trás do ombro de Alex, mostra ao espectador o inconveniente de ver Amy sem a parte de cima da roupa, com seus seios a mostra. Finn e Liam se exaltam, repetindo um clichê dos filmes de terror, especialmente daqueles que seguiram a linha de *Sexta feira 13*, em que sexo e terror se misturam; nesses filmes, o sexo é sempre castigado com a morte pelas mãos do monstro (conforme será discutido ainda nesta sessão). Nessa mesma linha de *O albergue* (2005), os seus protagonistas, em busca de aventuras, se encantam pela beleza feminina, ao preço de muita tortura e sangue. No mesmo tom se ve “Bem vindo ao Brasil, agora fica de quatro”, frases vistas pelo espectador em *close-up*, escritas no assento do ônibus ao lado de um desenho de um boneco com seu órgão sexual a mostra.

Há ainda aspectos intrigantes no filme que denotam a procura dos estrangeiros por estereótipos no Brasil. Há algum tempo o Brasil é representado pelos filmes estrangeiros por catálogo de estereótipos onde se encontra uma imagem selvagem e desregrada do país.

Em plano médio, Finn dá um tapa nas nádegas de Arolea, que no canto direito da tela, ao entregar uma bebida a Finn, se insinua. Existe uma preocupação de alguns autores, como Amâncio, com essa imagem criada a partir de visões estrangeiras sobre o Brasil e das estratégias para a construção, reprodução e transformação de estereótipos e pré-concepções sobre o país. Segundo Hall, o imaginário sobre uma identidade cultural nacional é construído com base na “narrativa da nação” (HALL, 2002, p. 52). Para “imaginar uma cultura” é necessário construir narrativas sobre a representação dessas identidades como as tradições e os mitos que as sustentam.

É curioso notar que personagens do filme chegam a aludir aos estereótipos sobre o Brasil, como se o próprio filme não fosse montado em cima desses estereótipos. Vê-se isto em *travelling* para frente na mata, em uma discussão sobre quem é a culpa por terem vindo ao Brasil, “venham ao Brasil, aqui vocês encontrarão diversão, mulheres e bebidas! Mas o Brasil não avisa que os turistas serão perseguidos por uma população hostil na mata”, diz Finn.

Como exemplo, a propaganda turística utiliza-se de uma imagem de um país exótico, naturalmente belo, festivo e sensual para atrair aos turistas, embora isso não signifique que os estereótipos sejam criados e reproduzidos apenas por motivos mercantis. Assim, essas transformações da imagem do Brasil que são transmitidas aos estrangeiros continuam sendo estereotipadas, seguindo uma lógica semelhante a das críticas realizadas nos

anos 50 por Barthes aos meios de comunicação da época em que escreveu sobre o filme *Continente Perdido*; Barthes mostra como não abordar o “Outro”. Sua crítica se estende para o consumismo cotidiano.

A busca por diversão no Brasil é vista na seqüência, em plano médio, em que estão todos com bebidas na mão, fumando maconha e comemorando por ficarem mais um dia naquele paraíso, que em segundo plano, é visto pelo espectador ao fundo da imagem.

Essa busca pela diversão continua na seqüência, com imagens escuras, por serem gravadas a noite, ao som do sensual funk: “clube do fudeu os mano pega de ladinho, clube do fudeu os mano pega a calcinha, clube do fudeu os mano bota a camisinha”. Em vários campos e contracampos, em plano médio as pessoas dançam sensualmente, e em *close-up*, os personagens bebem. “Bendito seja o Brasil! Vem!”, diz Finn deitado na cama em plano médio, com a câmera atrás de Aroela com seu corpo desnudo, alguns segundos antes de Aroela tirar todo o dinheiro de sua carteira. Essa cena claramente demonstra a prostituição no Brasil de uma maneira fria e desonesta, como se os homens turistas fossem enganados. É uma cena em que se repete a convenção dos filmes de terror hollywoodiano, quando os personagens que fazem sexo são, em seguida, punidos com a morte.

Vários *close-ups* das garrafas de bebidas e dos copos, sinalizando algo de errado, que de fato, todos os turistas foram drogados para serem roubados e ficarem ainda mais frágeis, caindo assim, na armadilha onde seus órgãos serão cruelmente arrancados. O cinema pós-moderno proporciona algumas sensações aos espectadores. Do ponto de vista dele as imagens são alucinógenas, as pessoas dançam ao mesmo tempo em que seus corpos brilham em volta, o som parece estar se distorcendo ao ouvido do espectador, sinalizando que realmente os turistas estão drogados.

Muitos são os *close-ups* dos nativos brasileiros utilizando drogas. A imagem de um Brasil sem lei, onde todos se drogam é insistentemente retratada no filme. Capangas de Zamora fumam crack as margens da cachoeira, como também na cabana no meio da mata. São seqüências constantes durante a trama.

Em *close-up* um cachorro vira-lata vasculha o lixo espalhado pela rua de chão batido. O chão molhado pela chuva fina que não cessa, certamente é mais interessante aos olhos do espectador do que o chão seco. Em *off* se ouve a voz de Pru tentando pedir ajuda aos moradores de uma terra sem lei e inóspita. Em *travelling* lateral, com o lixo à direita da tela, já desfocado, no lado esquerdo ao fundo, o bando de jovens estadunidenses “civilizados”, que estavam em busca de um lugar “exótico” para consumir, vêem-se maltrapilhos e sem recurso à civilização, enquanto se transformam de consumidores em produto a ser consumido. A

comparação com *O Albergue* é inevitável em relação ao consumo descontrolado. São também jovens consumidores em uma terra desconhecida em busca de aventura, e os mesmos clichês dos filmes de terror.

Paxton (Jay Hernandez) e Josh (Derek Richardson) são dois mochileiros universitários americanos, que decidem viajar pela Europa em busca de experiências que entorpeçam os sentidos e a memória. Durante a viagem eles conhecem Oli (Eythor Gudjonsson), um islandês que passa a acompanhá-los. Seduzidos pelos relatos de outro viajante, eles decidem ir a um albergue particular em uma cidade desconhecida da Eslováquia que é descrito como um verdadeiro nirvana. Lá eles conhecem Natalya (Barbara Nadeljakova) e Svetlana (Jana Kaderabkova), duas beldades locais que se interessam por Paxton e Josh. Empolgados com as experiências novas que vivem, eles logo descobrem que nem tudo na cidade é a maravilha aparente.

Nesse sentido, cabe ressaltar que aqui se fala de consumidores estadunidenses e, para Hobsbawm, se pode sintetizar o eixo ideológico que foi se constituindo na base do funcionamento da sociedade dos EUA a partir da Grande Depressão: “Essa sociedade, formada por um conjunto de indivíduos egocentros sem outra conexão entre si, em busca apenas da própria satisfação (o lucro, o prazer, ou seja lá o que for), estava sempre implícita na teoria capitalista” (2008, p. 25). Essa passagem de Hobsbawm ressalta a relação entre a estrutura social estadunidense, que se funda no consumo como forma de satisfação pessoal e o consumo exagerado de drogas (é o maior mercado consumidor de drogas no mundo).

“Ai, Deus!”, diz Pru aos seus amigos molhados pela chuva e com frio; que num plano-seqüência inteiro são filmados por uma câmera que permite mostrar ao espectador a irregularidade dos movimentos biomecânicos se transformarem em oscilações, causando, assim, ao espectador, a impressão de estarem realmente próximos aos atores e sentirem seus medos e suas angústias. O cenário é bastante peculiar, são casas de baixa renda, beirando a favelas, com muita sucata e lixo ao redor. Os poucos muros existentes são pichados e nos quintais, muitas roupas penduradas nos varais.

No entanto, como já mencionado, são vários os estereótipos que envolvem o Brasil negativamente, e um deles é a de que se vive aqui como pessoas primitivas, com a ausência de tecnologias, a imagem que se tem é de um país pouco “civilizado”. E as poucas vezes que o Brasil é representado pelo cinema estrangeiro como um país “civilizado”, estabelecendo um ambiente luxuoso e elegante, possivelmente é para que o estrangeiro tenha o conforto com que ele está acostumado em seu país de “primeiro mundo”.

Em “O mistério da torre”, de Charles Cricheon, filme inglês de 1951. [...] A cena é passada num restaurante do qual se vê uma janela para o exterior banhado de sol, palmeiras ao fundo. No interior, uma mão estende um cheque numa bandeja. O garçom identifica o Mr. Holland, o inglês que está pagando, e vemos ao seu lado outro homem, de cachimbo na boca. De um arrevesado português, eles passam a falar em inglês. Mr. Holland: “É a primeira vez que vem à América do Sul?” O outro: - “Sim, e gostaria de ficar mais tempo” Mr. Holland: - “É um lugar bonito!”. A quantidade de figuras e referências do filme é um verdadeiro compêndio sobre as peculiaridades da construção de uma imagem de Brasil e no cinema estrangeiro de ficção. Ainda que fosse possível escapar dos indefectíveis signos de evidência: a arara, a música, as palmeiras, a morena, no hedonismo associado aos trópicos, a supremacia do europeu é explícita. Ele corrompe a todos, ele critica a dificuldade de adaptação brasileira aos hábitos europeus, ele se diverte com a filantropia e ele goza do amor elegante das mulheres, pagando um alto preço. Ele se aproveita desta situação, e de sua circunstância de rico, para se impor em um meio social que não é o seu, com a maior elegância e galanteria. (AMANCIO, 2000, p. 91).

Essa relação que Amâncio descreve no filme *O mistério da torre*, em que Mr. Holland se beneficia com tudo de melhor que o Brasil tem a oferecer, não é vista no filme *Turistas*. Aqui os estereótipos são de um Brasil recheado de criminalidade e muita pobreza.

Criminalidade essa retratada no personagem Zamora que na seqüência, em campos e contracampos com seus comparsas, sempre em *close-up*, degusta um queijo coalho assado, e em *raccord* de eixo, enfia cruelmente o espeto no olho de um de seus comparsas. Como um verdadeiro filme pós-moderno, onde as imagens sanguinárias não necessitam ser encobertas, o *close-up* no olho sendo espetado lentamente enquanto o sangue escorre por todo o rosto até tocar o chão, leva o espectador a se envolver emocionalmente, sentindo a crueldade maléfica do vilão. Aqui, como já mencionado anteriormente, utiliza-se a noção de monstro apresentada por Vugman (2005). Para ele o monstro é aquela figura criada em todas as culturas humanas para incorporar todo o Mal, tudo o que é monstruoso, e cuja eventual destruição ou expulsão representa a derrota do Mal. O aspecto paradoxal do monstro, porém, é que a sua destruição ou expulsão jamais pode ser final, e sua inevitável ressurreição ou retorno tem o efeito de borrar a linha divisória entre o bem e o mal, já que, embora representante do mal, o monstro não deixa de ser filho da mesma sociedade que o repele.

Ainda conforme Vugman (2007, p. 432),

Toda cultura cria seu monstro para definir a normalidade: o monstro é o anormal, o mal, o socialmente inaceitável. Através da história os monstros têm representado a fronteira que separa o humano do não humano, o civilizado do não civilizado, o bem do mal. Enquanto fazem o papel do ‘outro’, os monstros funcionam como uma referência, embora negativa, do que significa ser humano, bom ou civilizado. Outra característica do monstro como representante do mal é seu latente desejo de cruzar a fronteira que o separa de todos os valores positivos. Ao atravessar esta fronteira, o monstro a dissolve, trazendo consigo todo o mal supostamente rejeitado pela

sociedade que o criou. Para ele, trata-se do retorno às suas origens; para a sociedade, sua volta representa a impossibilidade de negar que o mal a permeia. Naturalmente, à sociedade-mãe resta proceder a uma radical revisão de seus valores, ou caçar e expulsar ou destruir o monstro, permitindo-se o alívio temporário de poder acreditar haver-se livrado de todo o mal.

Zamora é sem dúvida o grande vilão do filme, mas existe um descompasso nessa afirmação. Na seqüência em que Zamora cuida da população carente, principalmente das crianças, como um excelente médico, cumpridor de seus deveres de cidadão social, honesto, anuncia uma habilidade para ser simultaneamente repulsivo e sedutor. Em outras, existe a mistura de valores ideologicamente (aqui vistos como o processo de produção de significados, signos e valores na vida social) positivos e negativos na figura de Zamora.

Vale ressaltar que é justamente Zamora, o vilão, quem ocupa o papel de praticamente o único ser moral da trama (temos uma moralidade rasa no personagem Kiko). Este elemento do filme talvez possa ser explicado com base na concepção de monstro aqui apresentada. Embora a existência do monstro não impeça a presença de outros personagens com princípios morais, não chega a ser contraditório que justamente ele ocupe esse papel, já que uma de suas funções é, sempre, servir de referência moral ao ser construído como a encarnação do Mal, evidenciando a imprecisão com que o Bem e o Mal se dividem.

A seqüência analisada a seguir vem a corroborar com a mitologia Hollywoodiana do Mal. Com uma ausência de iluminação, apoiando os clichês de filme de terror, os turistas chegam à casa assustadora<sup>21</sup>, onde encontram um adversário com quem não se pode disputar ou negociar, mas como monstro, como representação do Mal, do qual só se pode fugir.

“Eu só quero voltar para casa”, diz Bea. O som da chuva em *off* com um *travelling* circular da mesa onde os turistas estavam sentados, mostra que todos estão unidos com um único propósito, o de voltar o mais rápido possível para casa, seu país de origem. O terror auge da trama ainda estava por vir, Zamora irá cometer o crime mais repugnante. O bandido (Zamora) mata os mocinhos cruelmente arrancando seus órgãos por vingança; justifica-se fazendo referência justamente a supostos elementos imorais na cultura dos estrangeiros, como sua ganância, futilidade e falta de solidariedade: “Os gringos, na verdade,

---

<sup>21</sup> (Disponível em: <http://www.passeiweb.com>> Acesso em: 11 dez. 2010) A “casa terrível” aparece em um grande número de filmes de terror hollywoodiano, e pode ser entendida como o lugar do “reprimido” na sociedade estadunidense; o lugar dos desejos inconfessáveis. Como na “Casa de Usher” de Edgar Allan Poe, toda a narrativa é construída tendo-se em mente o medo com um tom de tristeza e de melancolia. Todos os fatos, nomes e acontecimentos são meticulosamente pensados para se obter os resultados desejados, pressupostos para a elaboração da narrativa – o efeito de terror e medo causado pelo estranho, que se pode observar na passagem a seguir: “Durante um dia inteiro de outono, escuro, sombrio, silencioso, em que as nuvens pairavam, baixas e opressoras (...) finalmente me encontrei diante da melancólica Casa de Usher”. (Poe, 1981, p.7).

vem para o Brasil para se aproveitar de nossa generosidade e também de nossa pobreza”. Seu discurso se revela como a volta do reprimido, a repressão que renega a história de conquistas violentas de outros povos. Ele Continua: “Os estrangeiros roubam o Brasil, exploram as terras, borracha, açúcar e ouro, usam os brasileiros como escravos para o sexo, e agora os órgãos. Ele demonstra claramente que está fazendo aquilo por vingança, para justificar o povo brasileiro. O personagem acredita que suas atitudes errôneas podem ser justificadas com base em supostos desvios morais.

Na seqüência seguinte, o sol enche a tela de beleza e no plano seqüente a água corre como se estivesse correndo em direção da liberdade, bem diferente das seqüências anteriores. O mocinho do filme (Alex) aconselha os turistas como a avisá-los que naquele país vive o Mal (e talvez se possa especificar, aqui, o Mal como um lugar onde ao invés de consumir, o indivíduo é ele próprio consumido). Sob este aspecto, vale comparar a visão que Alex carrega do Outro ao final de *Turistas*, com aquela que permanece com Jack ao final de *Justiça Vermelha*. Para o primeiro, resta apenas o medo de ser consumido e o desejo de voltar para seu país, onde, supostamente, voltará a ser um consumidor (e assim recuperar regras de comportamento social que lhe são compreensíveis). O segundo se mostra capaz de perceber a cultura do Outro como complexa, portadora de elementos positivos e negativos, além de desenvolver laços afetivos com a heroína e com sua família.

Aqui, no filme *Turistas*, já se encontra um cidadão estadunidense fragilizado, no qual seus personagens não possuem mais uma identidade defina com valores sólidos. Este é um momento em que os EUA passam por transformações devido à crise financeira e à perda de prestígio internacional, contrastando com *Justiça Vermelha*, em que Jack está sempre apoiado em valores ainda tidos como estáveis e sua identidade é bem definida como um cidadão estadunidense.

A análise desse filme teve como objetivo principal fazer algumas considerações referentes à situação enfrentada pelos estadunidenses no momento em que atravessam uma de suas maiores crises e, ainda, correlacioná-los a algumas características e significados no filme. Além de identificar a maneira com que o Brasil é representado pelo cinema hollywoodiano com o apoio do trabalho de Amâncio. Deve-se considerar que o cinema hollywoodiano, com toda a mitologia que o envolve, está adaptando elementos em suas narrativas fílmicas, para que possa dar conta dos novos elementos históricos, econômicos e sociais que ora se apresentam, afetando diretamente os EUA e sua posição diante do mundo.

É interessante, como comentário final para a análise de *Turistas*, reproduzir uma reflexão de Amâncio (2000), após fazer uma análise do modo como o cinema estrangeiro

tradicionalmente apresenta o Brasil. Ele fala 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 se pode, habita um povo feliz, místico, sensual, preguiçoso, corrupto e inculto. Pelo que se viu, *Turistas* reproduz fielmente esta receita estereotipada.

### 3.3 AS TRANSFORMAÇÕES MUNDIAIS ENFRENTADAS PELOS EUA VISTAS EM *GRAN TORINO*

Neste capítulo serão feitas algumas considerações referentes ao filme *Gran Torino*, como também às transformações enfrentadas pelos EUA. *Gran Torino* é um filme de ação<sup>22</sup> produzido por Clint Eastwood e dirigido por ele mesmo, em conjunto com Bill Gerber e Robert Lorenz, com duração de 116 minutos. O elenco é composto por Clint Eastwood (Walt Kowalski), Bee Vang (Thao Vang Lor), Ahney Her (Sue Lor), Christopher Carley (Father Janovich), Geraldine Hughes (Karen Kowalski), John Carroll Lynch (Martin), Cory Hardrict (Duke), Dreauna Walker (Ashley Kowalski), Brian Haley (Mitch Kowalski), Brian Haley (Mitch Kowalski), William Hill (Tim Kennedy), Brooke Chia Thao (Vu), Scott Eastwood (Trey), Choua Kue (Youa) e Doua Moua (Spider).

Lançado em 2008 nos EUA e na Austrália, sendo distribuído pela Warner Bros., as críticas ao filme foram que o trigésimo-primeiro longa-metragem de Clint Eastwood como diretor estaria próximo demais de *Dirty Harry*, filme de 1971, no qual ele interpreta Harry Callahan, um detetive durão e sem limites. Mas o próprio Clint Eastwood, através de uma entrevista dada ao jornalista Leonardo Cruz, da Folha de São Paulo, em 15/03/2009, garante que Walt Kowalski não tem nada a ver com *Dirty Harry*<sup>23</sup>, filme em que ele atuou nos anos 1970 e 1980.

---

<sup>22</sup> Definição abordada na seção 3.1 desta dissertação.

<sup>23</sup> *Dirty Harry* (Callahan) se tornou um dos personagens mais famosos de Clint Eastwood, a ponto de se confundir, durante algum tempo, a personalidade fictícia com a real do ator. Ele foi visto como um bárbaro reacionário, um justiceiro sem limites, por parte significativa da crítica e por setores mais liberais da sociedade norte-americana. Não à toa: sempre de posse de uma Smith & Wesson Model 29 .44 Magnum, que segundo a personagem “é boa para atravessar com balas vidros de carros em fuga”, a personagem é

O filme *Gran Torino* narra sobre a vida de Walt Kowalski, um veterano da Guerra da Coreia e trabalhador aposentado da indústria automobilística (Ford). Ele não gosta muito do jeito como sua vizinhança mudou, particularmente, não gosta de seus novos vizinhos, imigrantes do Sudeste Asiático. Mas alguns acontecimentos forçam Walt a defender justamente estes vizinhos contra uma gangue local que semeia violência e medo.

É importante lembrar que, para este filme, tem-se um estadunidense que está em seu país de origem (EUA), diferente dos filmes já analisados. Na verdade, o chamado “herói americano”, neste filme, está diante de um Outro que se instala em sua própria vizinhança. E seu país (EUA) já está visivelmente abalado, diante de um abismo econômico e social em que ele começa a mergulhar a partir da crise iniciada com a quebra do mercado imobiliário (fato detalhado na análise do filme *Turistas*).

Um dos aspectos interessantes deste filme é como a trama apresenta uma visão crítica da família tradicional estadunidense (apresentada nos melodramas hollywoodianos como sendo: branca, burguesa, cristã, patriarcal, monogâmica, heterossexual e sexualmente reprimida), de modo a evidenciar a crise dos valores baseados no *American way of life*. Em *Gran Torino*, como se verá, esta família, organizada sob patriarcado, aparece enfraquecida como elemento básico da organização social, se revelando não mais capaz de sustentar os valores dominantes, aprofundando ainda mais a crise destes valores.

É necessário ressaltar um outro mito estadunidense, O *American Dream* (a América como terra das oportunidades), que Hollywood expressa de muitas maneiras, como a absorção de imigrantes vindos de vários lugares. Como já mencionado anteriormente, o *American Dream* é uma idéia de que todos podem ter sucesso através do trabalho duro, ser felizes e bem sucedidos; mas esta idéia também recebe um olhar crítico no filme, pois nele estão presentes as desigualdades sociais, como também os preconceitos raciais e étnicos, sugerindo que, na prática, este sonho americano não é viável para todos.

O filme inicia com a imagem de uma igreja clássica de uma cidade de interior estadunidense; o som dos arbustos balançando, com o vento ao redor da igreja, passam ao espectador o sentimento de tranquilidade no lugarejo. Em questão de segundos, o som se sobrepõe ao de um piano, em off, com as notas fortes e imponentes. Rapidamente o espectador sente que nem tudo está tão tranquilo assim. Já dentro da igreja, o pianista é enquadrado pela câmera em plano médio, tocando seu piano atentamente, como se nada ao seu redor existisse. Em travelling para frente a câmera focaliza, no primeiro plano, um porta-

---

moralmente questionável, eticamente falho, sem dúvida. Mas nem por isso deixou de ganhar dimensão mítica. (Leonardo CRUZ, Folha de São Paulo).

retratos com a foto de uma senhora bem vestida; um rosário está pendurado na sua lateral. No segundo plano, com a imagem não muito nítida, vê-se um caixão coberto com um lençol branco. Na continuação do travelling para frente, o protagonista (Clint Eastwood), no papel de Walt, aparece pela primeira vez, sendo cumprimentado por um senhor que lhe deseja os pêsames pela morte de Dorothy, sua esposa. Um detalhe salta aos olhos do espectador mais atento, é o de sua gravata levemente desalinhada, que reafirma a falta da esposa Dorothy.

No campo contracampo e raccords de olhares desse plano em que Walt é cumprimentado, todos os corpos continuam em movimento na tela, vistos desfocados por detrás do ombro do senhor que o cumprimenta, preparando o espectador para o próximo plano. Tudo se passa ao som do piano, com ruídos dessas pessoas sussurrando e caminhando pela igreja em passos vagarosos. Os campos contracampos e raccords de olhares são sempre com Walt; fica claro para o espectador que a trama se desenrola em volta de dele.

Os netos de Walt caminham em direção aos bancos da frente da igreja, no campo contracampo, entre cada neto e Walt, a câmera faz um close-up na barriga desnuda e com um piercing de sua neta, evidenciando o seu descontentamento em relação aos seus netos. “Paus, testículos mais do que queria” - “Spettus, testicles more than wanted”, são os dizeres de seu neto ao fazer o sinal da cruz dentro da igreja no velório de sua avó. Walt sussurra como se estivesse rosnando de raiva. O som das risadas de seus netos, em off, arrancam de Walt, em close-up, expressões de descontentamento que envolvem o espectador e o levam a se identificar com a situação.

Esta seqüência nos traz um pouco de como os valores da família perfeita (isto é, a família ideal hollywoodiana, onde as hierarquias são claras e, supostamente, existe o respeito dos mais novos para com os mais velhos, principalmente dentro de uma igreja) dos EUA estão se extinguindo. Aponta para os problemas e conflitos que vêm corroendo a família tradicional, que já não encontra na sociedade valores sólidos em que se apoiar. Isto é, aqui, o filme aponta para a dissolução da estrutura social burguesa que os ventos da pós-modernidade vêm derrubar. Nos EUA isto quer dizer valores conservadores, baseados na idéia da superioridade branca, cristã (preferencialmente protestante), patriarcal, homofóbica e, paradoxalmente, valorizando simultaneamente a vida em comunidade e os direitos individuais acima das necessidades coletivas.

Portanto, com a chegada da pós-modernidade,<sup>24</sup> observa-se uma transição de um mundo onde se podia acreditar em valores universais, para uma cultura em que viceja uma

---

<sup>24</sup> “A palavra pós-moderna designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes, a partir do final do século XIX”. (LYOTARD, 2008, p. XV).

idéia do nada, do vazio, da ausência de valores e de sentido para a vida. O homem moderno valorizou a arte, a história, o desenvolvimento, a consciência social para se salvar. Dando adeus a estas ilusões, o homem pós-moderno já sabe que não existe céu e nem sentido para a história, e assim, se entrega ao presente e ao prazer, ao consumo e ao individualismo. Deus está morto como também os grandes ideais do passado. (SANTOS, 1987).

Ideologicamente falando, pode-se resgatar um dos conceitos abordados por Eagleton (1997), que traz que a ideologia é “o processo de produção de significados, signos e valores na vida social”, valores estes que não são mais vistos por Walt diante de sua família. Ainda na igreja, a câmera, em plano médio, em um voo lento horizontal, focaliza os filhos de Walt sentados junto às suas esposas. Devido à profundidade do campo, neste momento, é possível ver uma profusão de detalhes, em primeiro plano seus filhos e, em segundo plano (logo atrás), os netos de Walt se remexem, entediados; as pessoas que estão ao redor, participando do velório, aparecem desfocadas, quase que imperceptíveis. Em contracampo, com Walt nitidamente desconcertado com o que vê e ouve, seus filhos conversam: “Papai ainda anda nos anos 50”. Uma importante referência temporal, já que esta década se caracterizou pela contradição entre um desejo de retorno à normalidade, rompida durante a II Guerra Mundial, e o aparecimento do germe das enormes transformações sociais que viriam alimentadas, entre outras coisas, pelo fortalecimento das minorias (mulheres, negros) e pela dificuldade de readaptação dos veteranos de guerra à sociedade estadunidense.

Novamente, com um *close-up* de Walt, ao som fúnebre do piano, ele tosse fortemente (e aqui vale notar que a tosse constitui um clichê dos filmes hollywoodianos, que sinaliza que a personagem em questão irá morrer). Com um movimento leve da câmera em horizontal, pode-se ver a entrada do padre, que aparece descentralizado na imagem diante de seu púlpito, com o caixão de Dorothy logo abaixo, sendo que a imagem do padre não aparece nítida aos olhos do espectador. Em campos e contracampos Walt ouve os dizeres do padre que, muitas vezes, está em *off* para o espectador. Em contracampo, a câmera passeia entre os figurantes do funeral (todos de mais idade) até chegar à neta de Walt, que mexe no celular, e sua mãe lhe chama a atenção; ainda graças à profundidade do campo, todos estão enquadrados ao mesmo tempo, para que a câmera possa fazer um movimento horizontal, leve, para a esquerda, e Walt aparecer em *close-up*, murmura novamente e pronuncia, resmungando, com sua voz rouca, em tom de reprovação: “Jesus”; esta seqüência dentro da igreja tem a duração de aproximadamente 3 minutos.

Na seqüência seguinte, com ruídos de pássaros e de árvores sendo tocadas pelo vento (como já mencionado, sinalizando ao espectador a tranqüilidade do bairro), em câmera

alta, o espectador se depara com a casa de Walt que é enquadrada com mais duas casas à sua esquerda, sendo que da última delas somente é possível ver uma parte, mostrando com clareza que a trama gira em torno da casa de Walt e da de seu vizinho. Alguns aspectos comparativos devem ser apontados neste início de seqüência: a casa de Walt é toda bem cuidada, com um gramado verde e uniforme; um tapete na entrada da escada dá um ar de boas vindas ao visitante; na frente de sua casa, mais ao alto, o espectador vê uma bandeira dos Estados Unidos, que balança ao vento, e ouve o som dos pássaros. Sua caminhonete, antiga, de marca americana, está estacionada na entrada da garagem.

Já a casa de seus vizinhos, visivelmente desestruturada, está com a pintura descascada, o telhado velho, o jardim mal cuidado, e não existe nenhuma bandeira na frente. O início desta seqüência já sinaliza ao espectador a imagem de um bairro que está se desestruturando, mesmo ao som de tranquilidade, guiado pelo ruído do vento e dos pássaros, a imagem induz o espectador a verificar a existência de algo fora do contexto. Mas o que está fora do contexto? Será que são as outras casas, visivelmente descuidadas, ou será que é a casa de Walt, de detalhes caprichados?

Para responder estes questionamentos é interessante resgatar uma passagem abordada anteriormente na seção 2.1 deste trabalho por Hall (2002). Ele fala das transformações enfrentadas pela sociedade, onde estruturas que, no passado, eram sólidas, atualmente, como indivíduos sociais, se tornam menos sólidas. Ele fala que o indivíduo está passando por uma “crise de identidade”, que é um “descentramento” que abala a idéia que se tem de nós mesmos e tira o indivíduo de seu lugar no mundo social e cultural. Nesta mesma perspectiva se pode encontrar uma crise da ideologia dominante da sociedade estadunidense.

Em uma elipse comum da narrativa fílmica, já dentro da casa de Walt, em câmera alta, com uma grande profundidade, o espectador consegue visualizar mais de um cômodo da casa dele; a câmera está estática e as pessoas se movimentam para dar vida a este plano. Walt, nitidamente, está desconfortável com tantas pessoas em sua casa. Em outra elipse, Walt vai para seu jardim, a câmera faz um movimento horizontal, sempre em *close-up* médio, em que, no primeiro plano, Walt xinga seus vizinhos de ratos e, no segundo plano, a bandeira dos Estados Unidos ao alto balança. O ruído que se escuta são os passos de Walt caminhando pela grama e seus vizinhos conversando e sorrindo, mas logo após o xingamento de Walt, o som se modifica, como se o espectador estivesse ouvindo, ao longe, sirenes. Essa mudança de som não pode passar despercebida, pois existe a conotação de marginalidade diante das imagens em que aparecem os vizinhos asiáticos de Walt. O som é mais uma vez associado à imagem.

Uma fusão elíptica conduz Walt até sua garagem, onde encontra sua neta fumando que, em *reaction shot*, se assusta e deixa seu cigarro cair. Walt, em *travelling* para frente, se aproxima de sua neta; uma câmera alta total enquadra somente os pés dele e dela, enquanto Walt esmaga o cigarro, demonstrando sua desaprovação com o comportamento de sua neta. Em campo e contracampo, em câmera focal curta, ele cobre seu carro Gran Torino que sua neta havia descoberto. “Então, o que você vai fazer com ele quando você morrer?”, sua neta o questiona se referindo ao carro Gran Torino. A câmera centraliza Walt, que murmura de raiva ao ouvir isto de sua própria neta e, em *off*, o espectador ouve: “O que acontecerá com aquele sofá retrô super legal que tem na sua sala?”; com uma cuspidinha no chão, Walt sai da garagem, parece não acreditar no que está ouvindo. Sua neta está desejando sua morte - ele, que se apresenta como uma síntese dos mais caros valores estadunidenses: trabalhador, chefe de família e soldado na guerra - para ficar com seus pertences. Mantendo o paradoxo do herói americano, Walt se mostra incapaz de se integrar e de se reconhecer na comunidade que sempre defendeu.

Numa elipse para dentro da casa de Walt, o ruído da campainha, a câmera centraliza a porta da casa pelo lado de dentro em que, com a iluminação do sol através do vidro, o espectador pode observar a bandeira dos Estados Unidos balançando e uma pequena parte da cabeça do jovem Thao. Em campo contracampo, entre Walt e Thao, a bandeira dos Estados Unidos aparece sempre em segundo plano, por detrás de Thao que, devido à sua altura e à posição da câmera, fica muito pequeno diante de Walt e a bandeira. O patriotismo estadunidense está sempre presente, mesmo que a bandeira apareça em segundo plano, está mais alta que Thao. Esta imagem é bem censurável, pois Thao é asiático e Walt o trata muito mal ao atendê-lo. Surge a questão do preconceito. Walt sente que seu bairro foi invadido e se incomoda com a presença de outra cultura. Certamente, esta presença também o faz lembrar de momentos da guerra, quando lutou, justamente, contra os asiáticos, para preservar os valores de uma sociedade com a qual se identificava, e que, agora, parece se desfazer e tornar-se estranha diante de seus olhos.

O patriotismo estadunidense, como um valor positivo, é sugerido em momentos, como a cena em que Walt está dentro de um bar com bandeiras dos EUA penduradas. Walt e seus amigos contam piadas preconceituosas referentes a mexicanos, judeus e pessoas negras. Contudo, vale lembrar Anderson (2008, p. 199 – 200) “[...] as nações inspiram amor, e amiúde, um amor de profundo auto-sacrifício”. E complementa (p.201) “desta maneira, a condição nacional é assimilada à cor da pele, ao sexo, ao parentesco e à época do nascimento – todas estas coisas que não se pode evitar. E nestes “laços naturais” sente-se algo que poderia

ser qualificado como (a beleza da comunidade)”. Na verdade, Anderson busca explicar que este patriotismo se assemelha ao amor familiar, desinteressado; “[...] toda a questão da nação, para a maioria das pessoas comuns de qualquer classe social, é que ela é desinteressada. E exatamente por esta razão ela pode pedir sacrifícios”, como exemplo, “morrer pela pátria”. É sabido que esta idéia de patriotismo é totalmente arraigada nos EUA. O *American way of life* é conhecido por todo o mundo, apesar de estar enfraquecido, como já visto.

Não menos importante, a questão do multiculturalismo tem um papel crucial nesta trama. Segundo Stam (2008, p. 37) “os relatórios da ONU sobre liberdade cultural num mundo diversificado, [...] retratam o multiculturalismo como um meio-termo que evita dois extremos – a assimilação hegemônica, que destrói as minorias, e o separatismo étnico, que não percebe o lado sincrético de todas as culturas”. Sabe-se que falar de multiculturalismo é falar do manejo das diferenças em nossas sociedades, de estratégias políticas usadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade em sociedades multiculturais como é o caso dos EUA.

Reafirmando Stam, segundo Stuart Hall “O multiculturalismo refere-se a estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiculturalidade gerados pelas sociedades multiculturais. É normalmente utilizado no singular, significando a filosofia específica ou a doutrina que sustenta estratégias multiculturais”. (HALL, 2003. p. 52).

Observa-se, em relação ao “multiculturalismo” (termo importado, na Europa, para designar o pluralismo cultural na esfera cívica), que esse movimento possui dois lados (Stam, 2008):

- a) mascara a exclusão contínua das raças, sendo uma jogada política;
- b) pode ser utilizado para a redução de preconceitos, redução da opressão e a compreensão das diferenças.

No filme, esta questão do multiculturalismo é o elemento central. O preconceito de Walt, do início ao meio da trama, é constante, pois ele despreza a cultura oriental, sempre a criticando. Como já mencionado, ele acaba se sentindo um estranho em seu próprio bairro com a invasão de outra cultura que não a sua.

Shohat e Stam (2006) explicam que “estudos da imagem étnica, frequentemente, tem contrastado minorias isoladas, com uma estrutura de poder euro-americana, fixa e hegemônica, em geral dentro da moldura de uma única formação nacional”. De fato, como já comentado, a imagem do Outro 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 origem única.

Na seqüência seguinte, a câmera, em *travelling* para frente, focaliza a casa de Thao; vários asiáticos entram na casa, e em contracampo em *travelling* para trás, as pessoas, que estavam no funeral de Dorothy, saem da casa de Walt. O diretor usa este recurso para comparar as duas culturas e, metaforicamente, as pessoas saem de perto de Walt, sua família se afasta, enquanto todos se unem na casa de Thao.

Esta resistência de Walt aos asiáticos se repete em inúmeras seqüências. Em *travelling* para frente, a caminhonete do filho de Walt pára ao lado dele, enquanto ele conserta um carro antigo. Na continuação do *travelling*, a câmera centraliza, em distância focal curta, a parte traseira do carro do filho de Walt; que, para desagrado de Walt, é um carro de fabricação asiática. “Morreria se comprasse um carro americano, Jesus!”, são as palavras de Walt, em tom de desaprovação, diante do carro do filho.

A seqüência analisada agora mostra Thao, que assim como Walt, é parte principal do filme, mas com algumas diferenças. Primeiramente, na maioria das imagens em que Walt aparece, ele acaba sendo enquadrado em *close-up*, diferentemente de Thao que, na maioria das vezes, é visto em tomadas de longe. Essa percepção mostra que o cinema acaba traduzindo algumas relações de poder social em registros de primeiro plano e plano de fundo.

Em *tavelling* para frente, ao som de um rap (induzindo o espectador a perceber a presença da marginalidade), a gangue estadunidense (de carro) se aproxima de Thao que caminha lentamente com um livro na mão. Tanto o carro quanto Thao se movimentam na mesma direção com a câmera os acompanhando. Em campo contracampo, os integrantes da gangue instigam Thao a sair do seu habitual controle: “Você é gay, você é gay ou uma garota cara?”. Em outro plano, surge em movimento horizontal seguido de um *travelling*, o carro com a gangue asiática. Em plano médio, os dois carros se encontram, em campos contracampos e *raccords*, gangues se enfrentam verbalmente e com a exibição do poder de suas armas, tudo ao som do rap. Mas o armamento e o carro asiático são mais poderosos do que os da gangue dos EUA. A imagem de um estadunidense enfraquecido é nítida diante do poder das armas que estavam nas mãos das gangues; a gangue estadunidense teve que desistir de lutar. É interessante ressaltar também que a invasão do Outro é mostrada no filme de duas formas: tem-se uma invasão pacífica da vizinhança que veio refugiada da guerra em busca de paz e uma vida melhor; e do outro lado, uma invasão mais violenta, como vistas nos ataques terroristas que assolam os EUA. O *American way of life* acaba despertando a ira de alguns povos, assim, causando a morte de inocentes com estes ataques.

Mas, inevitavelmente, o cinema hollywoodiano trai intrinsecamente uma impressão da realidade que é fruto da visão do mundo americano, pois o vilão principal na trama é a gangue asiática, vista em cenas como aquela em que, com a finalidade de cooptar Thao, vai à casa dele para obrigá-lo a aderir a eles. Por outro lado, gangues “americanas” também aparecem no filme, relativizando a importância dos imigrantes na dissolução do tecido social. Só que, para que Thao entre na gangue asiática, ele terá que roubar o carro de seu vizinho Walt, o Gran Torino, que dá o título do filme. Esta cena sugere a grande invasão dos EUA por imigrantes, bem como a forma conflituosa com que se dá esse processo. Do mesmo modo, nestas cenas, Thao começa a se projetar como a personagem que apresenta traços semelhantes aos de Walt: como este, também sente um desconforto no ambiente e certa dificuldade em se encaixar no mundo que se apresenta. Além disto, sua relutância em brigar e em participar de uma gangue indica força de caráter.

Na seqüência a seguir, a passagem é muito sombria, pois se trata de um trecho que se passa à noite. A câmera centraliza Walt deitado em sua cama, segundos antes de acordar; o espectador o enxerga, devido à iluminação da rua que entra em seu quarto. O ruído que acorda Walt vem de fora da casa; em elipse e *travelling* para frente, a câmera focaliza uma maleta com armas. À medida que Walt se movimenta para pegar a arma, a câmera o acompanha (com a irregularidade dos movimentos biomecânicos, a imagem se transforma em oscilações), sempre com pouca iluminação. Enquanto Walt carrega sua arma, o som de uma banda militar, como se estivesse se preparando para a guerra, acompanha os movimentos de Walt. No plano seguinte, em *travelling*, neste momento, o espectador quase não enxerga nada além dos vultos de Walt; ele entra em sua garagem, em *travelling* lateral, e bate com a arma na luminária, causando um efeito que o espectador não consegue identificar nitidamente na imagem. Em *travelling* para frente, Walt aponta a arma para Thao, e em *raccords* de olhar, Walt tropeça; enquanto cai, um tiro é disparado; no plano seguinte, Thao foge desesperado. Tudo acontece com o contínuo som da banda militar que acompanha os movimentos de Walt.

A figura do herói, no cinema hollywoodiano, é o esteio da civilização, mas não pode integrá-la como indivíduo inocente, já que carrega dentro de si, também, a perspectiva do Outro. É também daí que nasce a relação tão forte do homem branco com sua arma, criando uma tradição em que esta é uma ferramenta para o progresso. Este é o herói americano: branco, solitário, armado e defensor da civilização. Herói este que Clint Eastwood representa muito bem, como em outros filmes (*Dívida de sangue – Blood Work*, 2002), (*Menina de Ouro – Million Dollar Baby*, 2004).

Em câmara alta, o carro da gangue dos primos de Thao chega à casa dele. A câmara acompanha, em campo contracampo, os movimentos da discussão entre a família de Thao e a gangue; os ruídos são de pessoas gritando, de desespero. O espectador se envolve com as imagens, querendo que a agonia acabe o mais rapidamente possível. A câmara, em *travelling* lateral, focaliza os pés de Thao e de outro integrante da gangue, no momento em que uma escultura do jardim de Walt é quebrada; o plano não dura mais do que 4 minutos. Quando, em câmara baixa, surge a imagem dos pés de Walt (dando a impressão de grandeza; é a solução de todos os problemas no momento), que imediatamente se modifica para plano médio, com a imagem dele segurando uma arma e ameaçando a gangue, dando a impressão de invencibilidade ao espectador. “Que diabos é isto?”, sussurra Walt (a voz de Clint Eastwood no fim da sua carreira possui uma dimensão crepuscular independente de sua personagem). “Saíam do meu gramado”, diz Walt, centralizado na imagem, apontando a arma, com a bandeira dos Estados Unidos balançando em segundo plano; Thao de cabeça baixa, aparece no canto direito da imagem, como se estivesse acuado. Uma música de suspense, sobreposta à música da banda militar, preparando-se para a guerra, ao fundo (que irá acompanhar todos os momentos do filme em que Walt se apresenta como o defensor), transmite ao espectador o alívio tão esperado, o herói chegou!

Dentro da tradição mítica estadunidense, conforme explicado anteriormente, o herói hesita entre o mundo selvagem e o mundo da civilização. Neste conflito, de modo convencional, o seu senso de dever, isto é, sua missão de agente civilizador, supera seu desconforto com a própria cultura que promove, já que para ele, esta, sempre parece de algum modo, decadente ou corrompida, e sem conformidade com seu próprio código de valores.

Na seqüência que será vista agora, o herói (Walt) finalmente se aventura no território do Outro (embora esse território seja a casa de seus vizinhos). Dentro da casa de Thao e Sue (irmã de Thao). Em plano médio, Walt, com a estatura muito mais alta que a dos seus vizinhos asiáticos, se destaca sempre. Em todos os planos de dentro da casa ele é centralizado, salvo o momento em que, em *travelling* para frente, a avó de Sue se aproxima e, em contracampo, Walt se senta; assim mesmo, diante do plano médio da câmara, ele fica abaixo da senhora. Momento este, em que o espectador se emociona, se envolve com o desenrolar do plano. Aqui Walt começa a encontrar pontos em comum com seus vizinhos estrangeiros; o Outro começa a se tornar semelhante. Pode-se identificar a figura do herói que, por maior que seja sua incapacidade de integração, permanece um personagem ideologicamente positivo, isto é, um personagem que reafirma a ideologia dominante. Walt

inicia uma aproximação com o Outro e reconhecendo em sua cultura alguns valores estadunidenses que foram perdidos por sua família.

Entretanto, é interessante lembrar Hall quando ele fala das três concepções da identidade, e aqui se vê um sujeito pós-moderno (2002, p. 12) “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”. Walt surge no filme como um sujeito que está em transformação, (p. 13) “a identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpretados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. Assim, Walt é confrontado por outra identidade com que ele se identifica, pelo menos temporariamente (o sujeito pós-moderno).

Na seqüência analisada a seguir, em *travelling* lateral e em plano geral, o carro de Walt se aproxima da sua própria casa. Em contracampo, a câmera toma o lugar “no olhar” de Walt, onde o espectador visualiza através do vidro do carro, nas escadas da casa de Walt, Thao, Sue e sua mãe. A câmera se movimenta como se o espectador estivesse dentro do carro. Em plano médio, a mãe de Thao está em cima da escada, Sue está no mesmo nível de Walt e Thao abaixo. A imagem deixa claro ao espectador que neste momento, a mãe de Thao iria conseguir o que queria, e que Thao era a parte mais frágil. Em meio a campos contracampos e *raccords* de olhar, Walt aceita que Thao trabalhe para ele como forma de pagamento pelo quase roubo do Gran Torino.

As cenas de Thao, consertando as casas da comunidade ao som de uma música clássica, aconchegante, se sobrepõem uma a uma, em campo e contracampo, ao olhar de Walt e sua cadela Dayse, sinalizando que o tempo está passando; os dias passam representados por essas imagens.

Esta seqüência permite ao herói promover o espírito de comunidade na vizinhança, enquanto ensina ao rapaz o valor do trabalho, assim reforçando valores tradicionais da sociedade estadunidense e dos filmes hollywoodianos; desta vez, porém, vale notar que para cumprir seu papel de agente civilizador ele recorre à ajuda de um estrangeiro, dando um passo para alargar a noção de sociedade “estadunidense”.

“Eu sabia que isso iria acontecer”, diz Walt. Em câmera alta, dentro da casa de Thao, com profundidade do campo, Walt aparece sentado ao lado de Thao e de sua mãe, e sua avó, ao fundo, no outro cômodo da casa. O espectador se sente envolvido com a cena em que todos estão preocupadíssimos aguardando Sue. Em *close-up* Walt sussurra arrependido de ter vingado Thao; “Thao, que diabos estou fazendo aqui”. No plano seguinte a câmera em

*travelling* lateral segue a avó de Thao que corre para socorrer Sue; em campos e contracampos, com *Close-up* em Walt, Thao e sua mãe correm também. Em *close-up* surge à porta Sue, toda ensangüentada, quase sem forças para continuar em pé. No plano seguinte, seus parentes a seguram em primeiro plano; em segundo plano Walt, sem reação com o que seus olhos vêem. A música é de tirar o fôlego do espectador, que quer que tudo aquilo acabe depressa. E novamente, em *close-up* de Walt, a câmera se movimenta para baixo em direção ao copo que Walt segura e, em *close-up* total, o copo cai e somente se ouve o barulho, em *off*, dele se quebrando ao tocar o chão. Neste momento, a identificação dos espectadores é intensa com a imagem desesperadora da família de Sue; todos chorando sem saber o que fazer para eliminar o sofrimento dela.

Em *travelling* para frente, Walt sai da casa de Sue, “Não, não, não, não, não”. As imagens são pouco iluminadas, em um *raccord* de movimento, Walt, focalizado em sua cozinha, em campos e contracampos, dá socos nos armários, ensangüentando suas mãos. Em *travelling* para trás, Walt se senta em sua poltrona; a câmera em plano médio mostra a única imagem iluminada dentro daquela sala, suas mãos sujas de sangue. Walt respira ofegante, desejando que tudo aquilo não tivesse acontecido. A câmera faz um giro em torno de Walt e, em *close-up*, com a iluminação somente de um lado de seu rosto, as lágrimas de Walt escorrem por sua face. No plano seguinte, sua cadela Dayse se deita triste ao lado de sua poltrona. A câmera, em plano alto, mostra ao espectador a imagem escura de Walt sentado com sua cadela ao lado, totalmente estático; é o herói americano abalado, desestruturado com o que aconteceu com Sue. O sentimento de impotência permeia Walt. “Eu não sei o que fazer, mas seja o que for, eles não terão chance”, é a última frase da seqüência em que Walt conversa com o padre que havia acabado de chegar.

A trama chega ao seu ato final, causando uma aproximação intensa entre personagem e espectador.

A partir daí, o herói já não pode mais recusar o chamado. Lembrando que o herói americano hollywoodiano é definido por Wood como “aventureiro viril, potente e homem de ação destemido” (1997, p. 47), já não resta a Walt outra coisa senão defender seu território e a segurança de sua comunidade. E aqui, a persona desenvolvida por Clint Eastwood ao longo de sua extensa filmografia, que inclui tantos *cowboys* e policiais ou agentes da lei, funciona perfeitamente para intensificar na personagem os traços do herói americano.

O cenário é sombrio, em câmera baixa, em plano médio, Walt no canto direito da tela, de costas para o espectador e, à esquerda, de frente, a casa da gangue. Ouvem-se ao fundo pessoas discutindo, cachorros latindo e, ao mesmo tempo o silêncio da noite. A câmera

se aproxima, em campo e contracampo, entre Walt, de frente e de costas. “Que porra é essa!”, diz um dos integrantes da gangue ao ver Walt em frente à casa. Em *travelling* de frente, Walt se aproxima mais. Em campos contracampos e *raccords* de olhares, Walt e os bandidos se enfrentam ao som de uma música de suspense. Todos os vizinhos saem de suas casas.

O cenário está preparado para o grande final. Em plano médio, Walt tira um cigarro do bolso; em contratempo os integrantes da gangue armam suas armas. Walt em *close-up*, ao som de suspense misturado com as batidas da banda militar, simula com a mão e com os dedos que está atirando em cada bandido. “Alguém tem fogo? Não, eu tenho fogo. Ave Maria cheia de graça...”, Walt coloca sua mão dentro do seu casaco e em um golpe rápido a retira. Em campo e contracampo, todos os bandidos atiram em Walt, que como em todos os filmes pós-modernos, a imagem é, antes de tudo, considerada uma imagem (ou seja, *pixels*). Em câmera lenta, é possível ver as balas entrando no corpo de Walt; no outro plano, pelas costas de Walt, as balas saem, e é possível ver a fumaça se misturando com a iluminação externa da própria rua. Em câmera lenta, Walt cai na grama; a fumaça ainda se mistura com a iluminação. Em *close-up*, sua mão direita, a mesma que ele utilizou para pegar fogo no bolso do casaco, é centralizada na tela com o seu isqueiro, uma gota de sangue escorre por sua mão. Em câmera alta total, girando sobre seu corpo estendido, e se distanciando cada vez mais, causa a impressão de despedida ao espectador.

Em sobreposição da imagem, as sirenes do carro de polícia tomam conta da tela e, em segundo plano, o seu Gran Torino, em *travelling* lateral, chega à cena do crime com Sue e Thao. “Eles ficarão presos por muito tempo”, são as palavras do policial. Momento ápice de identificação do espectador. O desespero deles ao ver o que havia acontecido e a música ao fundo é de total tristeza.

Este fim da trajetória, Walt chama a atenção pelo modo como modifica o paradigma mitológico e hollywoodiano, de que o herói consegue eliminar todo o mal que aterroriza a sociedade, e depois segue, solitário, seu caminho em busca de novos desafios. Em primeiro lugar, ele se sacrifica ao invés de cavalgar rumo ao por do sol, ou de sobreviver para reaparecer no próximo filme de ação. Em segundo lugar, embora ele se sacrifique pela comunidade, o que ele salva já não é mais a comunidade americana “pura”, branca e protestante. Aqui, a morte de Walt é a morte daquele que é mais que um americano “típico”; trabalhador da Ford, soldado na Guerra da Coreia, branco, cristão, chefe de família e homem de ação, esta personagem de Clint Eastwood parece ter sido construída para representar a própria “América”, ou, melhor dizendo, uma América que o próprio filme retrata como moralmente decadente, mas capaz, ao mesmo tempo, de se transformar e de se regenerar. É a

morte simbólica de um conjunto de valores que sempre deu base à ideologia dominante na sociedade estadunidense. E, como se viu, com a morte do herói, um novo candidato aparece. Mas já não se vê um herói familiar à estrutura mitológica tradicional daquele país. Com o sacrifício do herói americano tradicional, o filme abre espaço para um herdeiro que se candidata a dar seqüência aos “valores americanos”, conforme a tradição narrada desde o século XVII, a partir das narrativas de cativo e, ao mesmo tempo, incluir nesta tradição, um espaço para a inclusão de novos elementos culturais, aqueles que são trazidos pelas ondas recentes de imigrantes estrangeiros nos EUA.

A figura do herói neste filme, conforme se pode ver, exprime a crise cultural dos EUA. Por exemplo, no final, o herói se sacrifica “pela” pátria, mas quem o substitui é o rapaz asiático; esse novo herói, que também luta com habilidade e astúcia contra as forças do mal, como um nascente herói multiétnico. E, quem sabe, agora não mais “estadunidense”, mas legitimamente um “herói americano”? Afinal, a ascensão do asiático representa a possibilidade de ascensão de todas as minorias e de qualquer habitante dos EUA, o “herói”. Do mesmo modo como a eleição de Obama simboliza a possibilidade de qualquer cidadão estadunidense de se tornar presidente.

Pode-se dizer que o filme *Gran Torino* é pós-moderno, porque não professa nenhuma crença em qualquer grande narrativa, a começar pelo fato que o grande herói se sacrifica para salvar seus amigos.

E a cena final do filme é Thao com seu Gran Torino, ao lado da cadela Deyse. Ao fundo, uma música que fala sobre o carro Gran Torino, ou seja, Thao, o não americano (ou um novo americano), termina responsável pelo seguimento dos valores e tradições dos EUA.

## 4 CONCLUSÃO

Os filmes *Justiça Vermelha*, *Turistas* e *Gran Torino*, analisados neste trabalho, foram selecionados devido a algumas características relevantes para o argumento aqui desenvolvido. Foram selecionados por serem produções hollywoodianas, que podem ser entendidas como narrativas contemporâneas dos mitos estadunidenses, e também por terem em seu enredo cidadãos estadunidenses em situações de conflitos com pessoas de outras nacionalidades, com culturas totalmente diferentes das deles. Outro fator que levou a escolha dos filmes foi por se passarem em diferentes momentos, permitindo assim, que se possa relacioná-los com determinados momentos históricos dos EUA que de alguma maneira abalaram a identidade estadunidense, como os atentados de 11 de setembro e a crise financeira que se instalou a partir de 2008.

As análises e argumentos aqui apresentados sustentaram-se principalmente em autores como Hall, Stam, Amâncio, Anderson e Slotkin. Esses autores ajudaram a identificar quais os mitos dos estadunidenses sobre o Outro (estrangeiro) e como sua identidade se modificou perante acontecimentos e transformações históricas que se assiste movidas por mais uma crise global do capitalismo.

Entretanto, cabe mencionar que essas modificações sofridas pelos EUA, foram historicamente abordadas nesse trabalho. Buscaram-se dados para confirmar os objetivos do trabalho desde a origem dos EUA, passou-se pela Grande Depressão, 11 de setembro, a Crise Imobiliária e também o *American way of life*.

A análise dos filmes selecionados permitiu alcançar o objetivo de demonstrar a correlação entre eventos históricos recentes que têm abalado os EUA e elementos estilísticos e narrativos em cada um. Foi apontado em cada filme passagens que levam a crer que os objetivos foram alcançados. No filme *Justiça Vermelha*, o protagonista, por possuir uma identidade mais bem definida, consegue representar o Outro de um modo mais definido, onde um embate ideológico pode ser observado, a partir do que poderia ser frouxamente definido como Capitalismo vs. Comunismo, ou seja, dentro de um embate entre duas grandes ideologias. Refere-se aqui aos EUA e à China. Já em *Turistas* personagens que se definem pelo consumo e por uma visão mercantilista do mundo, se deparam com um Outro que se lhes apresenta como um “monstro consumidor” de órgãos humanos, e o embate ideológico dá lugar a um medo “difuso”, que se manifesta como o pavor de algo monstruoso e irracional (ao

menos, para os turistas), e não como um inimigo ou adversário cuja perspectiva se possa tentar compreender, seguindo um roteiro que mais parece se apoiar em lendas urbanas (como os avisos que recebemos por email, advertindo contra o perigo de ser seqüestrado e acordar sem os rins...), e que têm servido como argumento para uma série de filmes hollywoodianos, a começar por *Lenda urbana (Urban Legend/1998)*, do diretor Jamie Blanks.

*Gran Torino*, assim como *Justiça Vermelha*, traz novamente para o primeiro plano da trama o herói americano. Entretanto, em contraste com o último, não é o herói quem se lança no mundo como representante e agente promotor do *American Dream*, mas, ao contrário, o herói de *Gran Torino* se depara com o Outro em seu próprio quintal. Aliás, vale notar que neste filme o herói é construído a partir de uma combinação entre a persona criada pelo ator Clint Eastwood ao longo de sua carreira, freqüentemente como homem de ação, e as características de seu personagem, isto é, um trabalhador aposentado de uma fábrica da Ford, que assiste à gradual tomada de sua antiga e tradicional vizinhança por membros de outras etnias e culturas (enquanto, no mundo real, a Ford pedia socorro ao governo para não fechar). Além de outros elementos como, a negociação entre o herói e os valores por ele representados e os valores alienígenas que agora se lhes apresentam, literalmente, em seu próprio país.

Em *Gran Torino* há uma diferença em relação aos dois outros filmes, o estadunidense está em seu país e, encontra-se vulnerável a partir de um olhar do “Outro” que enxerga o país com diferentes valores daqueles que o herói americano diz representar e sobre os quais se diz definir.

É importante ressaltar que os filmes foram produzidos em diferentes momentos, e as características ideológicas e culturais de cada momento histórico aparecem nesses filmes. No caso de *Justiça Vermelha*, tem-se um filme lançado nos anos 1990, período máximo da projeção do poder dos EUA sobre o mundo. *Turistas* é um filme que já mostra a fragilidade estadunidense, a perda de certos valores tidos como absolutos, pois se passa num momento em que os EUA já sofreram alguns abalos como os atentados de 11 de setembro de 2001, por exemplo. E *Gran Torino* mostra claramente a grande transformação pela qual os EUA já passam. Principalmente devido à crise econômica e financeira que assola o país. Fica nítida a crise experimentada pelos valores tradicionais, como família, comunidade, disciplina, trabalho, hierarquia, etc.

As produções hollywoodianas trazem cenários que são repetidamente representados e reforçados por diferentes heróis, e nos filmes analisados não poderia ser diferente, a figura do herói aparece tanto em *Justiça Vermelha* com o Jack, em *Turistas* com Alex (apesar de enfraquecido), quanto em *Gran Torino* com Walt.

Conforme já foi visto, a figura do herói nas produções hollywoodianas é representada por um homem branco, competitivo, violento, líder e cheio de iniciativa. Em *Justiça Vermelha*, Jack More faz o papel do herói da trama, pois seu objetivo é de se libertar e ao mesmo tempo salvar a mocinha Shen. Em *Turistas*, Alex é o herói que tem iniciativa e tomar as decisões pelo grupo, sempre com coragem para salvá-los (mesmo que isso apareça discretamente no filme). Em *Gran Torino* Walt é um herói durão que se sacrifica para salvar seus vizinhos. Todos os heróis são homens brancos, corajosos e determinados que estão decididos a salvar vidas. Mas algumas diferenças de personalidades são facilmente encontradas entre os personagens dos filmes analisados; Jack, diferentemente de Alex e Walt, age com base num conjunto de valores que, embora percebido por ele como muitas vezes hipócrita, ainda fundamentam e conformam sua visão de mundo, sua visão sobre o que é certo e o que é errado. Alex, por sua vez, é um herói sem causa e, incapaz de exibir uma visão mais complexa do mundo e da sociedade, é movido principalmente pelo medo de morrer (de ser consumido) e pelo desejo de retornar para “casa”, onde poderá, novamente, sentir-se um consumidor. Walt se apresenta como um herói em transição; sua visão do mundo e de seu próprio país se apóia em valores tradicionais da sociedade estadunidense, mas isso não o impede de perceber as mudanças e, eventualmente, abraçá-las como a possibilidade de uma nova forma de redenção.

No filme *Justiça Vermelha* o protagonista Jack interpreta um homem bem-sucedido, advogado, um conhecedor das leis de seu país. Mas este herói americano se vê ameaçado ao viajar para um país diferente, com uma cultura e uma ideologia bastante estranhas às suas. Ele acaba caindo em uma emboscada que o incrimina em um assassinato. Ele fica à mercê das autoridades chinesas e o grande problema é que ele provavelmente será condenado à morte, caso não consiga provar sua inocência. A incapacidade da embaixada dos EUA na China para ajudá-lo reproduz o distanciamento e desconfiança em relação aos poderes instituídos, característicos do herói americano. Também vale ressaltar que neste filme é uma chinesa, Shen, que faz o papel da mulher ideal, ou mulher redentora.

Mas a todo o momento do filme se vê um homem que se apega aos valores de seu país, claramente demonstrado em muitos momentos, por exemplo, quando Jack corre para a embaixada americana como sendo seu “porto seguro”. A única coisa em que Jack fixa seu olhar na seqüência enquanto foge dos policiais chineses é a bandeira dos EUA, que balança ao fundo da imagem. Esse orgulho de ser americano está presente em muitas cenas durante o filme, apesar do cinismo do protagonista em relação ao seu próprio país. Portanto, para Anderson (2008), Uma cultura nacional atua como uma fonte de significados culturais, um

foco de identificação e um sistema de representação. E esses símbolos nacionais são eficientes quando se afirmam no interior de uma lógica comunitária afetiva de sentidos e quando fazem da língua e da história dados “naturais e essenciais”, como é o caso do *American way of life*. Para o autor (2008, p. 199 – 200) “[...] as nações inspiram amor, e amiúde um amor de profundo auto-sacrifício”. Para Anderson (2008) esse amor se assemelha ao amor desinteressado familiar.

Outro ponto que simboliza algumas idéias lançadas neste trabalho e que comprova que este filme expressa valores e conflitos característicos da época em que os EUA vivem seu último momento de supremacia mundial incontestável, é a reafirmação do chamado “herói americano” em todas as suas características mais convencionais para sustentar, em última instância, o mito dos EUA como terra da liberdade (afinal, para onde Jack vai depois de ser solto da prisão?).

Também se deve observar o embate ideológico mais definido do que nos outros dois filmes, como na seqüência em que Jack faz a negociação de venda dos programas americanos a serem exibidos na China, em que fica claro o jogo de interesses comerciais misturado a interesses políticos cinicamente disfarçados, de um lado e de outro.

Outra seqüência no filme que chama a atenção é quando mostra Jack em uma boate chinesa, o interessante é a surpresa de Jack em encontrar na boate uma mistura de músicas americanas e modelos desfilando de roupas de estilo ocidental e vestes tradicionais chinesas. Aqui, consegue-se fazer uma conexão com a difusão do *American way of life*, como também mostrar que a época em que o filme se passou, era uma época próspera para os EUA e que existia uma influência considerada positiva para com o resto do mundo, mesmo em países tidos como de outras ideologias políticas. Aqui se pode lembrar Gonçalves (2000), que fala da mitologia do *self made man*. As produções Hollywoodianas trazem um modo de vida com alguns traços que se destacam, como, exaltação do trabalho, individualismo, valorização do sucesso material, o consumismo, entre outros. No entanto, como se vê no filme, essa ideologia que vem moldando toda uma sociedade e vem transpondo as barreiras nacionais, se inserindo nas mais variadas culturas como visto na China através do filme *Justiça Vermelha*.

Demonstrou-se que o filme *Justiça Vermelha* ainda se enquadra na tradicional representação hollywoodiana da cultura estadunidense como hegemônica e inquestionável, apresentando como protagonista um herói convencional, ou como um típico homem de ação; não obstante seu próprio desconforto com o *American way of life*, Jack Moore ainda faz o papel do agente civilizatório solitário da tradição hollywoodiana.

Já no filme *Turistas*, o orgulho de ser americano se encontra abalado, pois como mencionado anteriormente, os EUA já haviam passado por alguns fatos que mexeram na sua estrutura de país inatingível. O que se observa é que os atentados de 11 de setembro mostraram para o mundo que a grande potência americana também poderia ser frágil. Em decorrência, o governo de George W. Bush adota uma atitude militarista, intervencionista e sectária, para finalmente deixar a presidência com uma recessão e duas guerras sem solução, levando ao fundo do poço o prestígio internacional.

Nesse contexto, ainda referente a *Turistas*, tem-se um grupo de turistas que, diferentemente de Jack, em *Justiça Vermelha*, que viaja a negócios, se apresentam como consumidores de uma cultura (neste caso, um Brasil que se resume, supostamente, a belas praias, mulheres e carnaval, dentro de uma cultura “primitiva”). Esta perspectiva é fartamente explorada no filme, como no trecho inicial em que os turistas estão na praia e se encantam facilmente pelas “nativas” brasileiras, deixando-se envolver e caindo em armadilhas. Nenhum de seus personagens chega a apresentar qualquer capacidade de reflexão sobre as circunstâncias em que se encontram (em contraste com Jack e com Walt, que se interrogam constantemente sobre o mundo ao seu redor), reduzindo sua motivação a pouco mais do que um instinto de sobrevivência. Diante a inversão de papéis - de consumidores para consumidos - sentem-se vítimas de um mundo desconhecido e monstruoso e passam a ser movidos pelo medo de desaparecimento.

Os turistas do filme vivem um confronto constante com o Outro (os brasileiros e sua Natureza hostil), mostrados em cenas como as que eles são roubados e ninguém os ajuda. Ou até mesmo enquanto eles fugiam na mata do seu possível ladrão. Como também nos momentos em que eles estavam na casa, aprisionados, prestes a serem mutilados para retirada de seus órgãos. Os turistas estão a todo instante em um universo violento e desconhecido.

E nesse embate de quem “consome” quem, *Turistas* abre espaço para o “monstro”, representado pelo médico Zamora. Ele justifica as suas ações, simplesmente por vingança aos americanos. E critica o consumismo americano e sua possível superioridade, assim, explicando-se por sua crueldade contra os estadunidenses. Trata-se de um discurso característico do personagem monstruoso que, conforme Vugman tem como uma de suas principais funções tornar imprecisa a linha que divide o Bem e o Mal. Como já se viu nos capítulos acima, o monstro é criado em todas as culturas para incorporar todo o Mal, tudo o que é monstruoso, e seu aparecimento na trama sempre indica uma situação de confusão moral. Nesse viés do consumo e do Mal o filme *O Albergue* (2005) é um exemplo que corrobora com os aspectos do filme *Turistas*. No *O Albergue* os seus protagonistas, em busca

do consumo incoercível, se encantam pela beleza feminina, ao preço de muita tortura e sangue.

Os filmes hollywoodianos que retratam o Brasil, na maioria das vezes, utilizam-se de imagens de um país exótico, naturalmente belo, festivo e sensual, apesar de retratarem também a pobreza e a alta criminalidade. Para Amâncio (2008), o Brasil é para onde fogem todos os criminosos perseguidos pela justiça do “mundo civilizado”; nesse país onde tudo se pode, habita um povo feliz, místico, sensual, preguiçoso, corrupto e inculto.

Assim, seguindo uma lógica semelhante a das críticas realizadas nos anos 50 por Barthes aos meios de comunicação da época em que escreveu sobre o filme *Continente Perdido*, Barthes mostra como não abordar o “Outro”. Sua crítica se estende para o consumismo cotidiano. O estereótipo anunciado por Amâncio significa uma imagem ou opinião aceita sem muita reflexão por um cidadão ou uma comunidade que exprime um julgamento não confirmado e muitas vezes não verdadeiro sobre determinado acontecimento ou grupo. Para ele, o estereótipo é fruto de um desequilíbrio das trocas simbólicas entre os países.

Assim, em *Turistas* se pôde analisar, utilizando das abordagens de Amâncio e Barthes, a maneira como o Brasil tem sido representado, os estereótipos e clichês que são demonstrados através do cinema hollywoodiano. Como também se pôde verificar, não a total ausência do herói americano/homem de ação como se pretendia, mas sim, um herói com atitudes muito discretas quase que imperceptíveis, anunciando a crise do American way of life com um herói já enfraquecido. Aqui em *Turistas*, a crise de valores, experimentada pelos personagens se encontram com o Mal insuperável e indestrutível, na figura do monstro (Zamora); os mitos da Fronteira e do Destino Manifesto já não encontram mais suporte e sucumbem diante do Outro. No período em que o filme se passa, já é visível a presença de um abismo econômico e social em que os EUA começam a mergulhar a partir da crise iniciada com a quebra do mercado imobiliário.

No entanto, no filme *Gran Torino*, vê-se um trabalhador aposentado de uma fábrica da Ford que assiste à tomada de sua antiga e tradicional vizinhança por membros de outras etnias e culturas; as seqüências do filme nos mostram nitidamente isso. No bairro, todas as casas estão habitadas por asiáticos, e essas são descuidadas e sucateadas; a única casa que ainda permanece em excelente estado é do Walt, com a bandeira dos EUA na frente. Walt é um estadunidense “típico” que luta para a retomada de seus valores e também contra os valores da outra cultura que lhes são apresentados em seu próprio bairro.

Pode-se identificar que no filme *Gran Torino* a evolução das relações do herói americano/homem de ação com sua própria família e os imigrantes que vão tomando sua vizinhança, demonstram justamente o fim do *American way of life*, apontando para a necessidade de alguma nova e importante readaptação cultural, bem como da necessidade daquela sociedade de produzir uma nova narrativa mitológica que dê conta das transformações históricas por que passam os EUA e o resto do mundo. Em outras palavras, o *American way of life*, se vai sobreviver como uma ideologia importante na organização da sociedade estadunidense, precisa encontrar um meio para incorporar representantes de outros povos e outras culturas, abrindo espaço para narrativas de mito que incluam as características de um mundo e de um país que se apresenta cada vez mais multicultural. Assim, aponta-se para a necessidade de alguma nova e importante readaptação cultural bem como da necessidade daquela sociedade de produzir uma nova narrativa mitológica que dê conta das transformações históricas por que passam os EUA e o resto do mundo. Dessa forma, pode-se afirmar que o multiculturalismo é a nova narrativa mitológica dos Estados Unidos da América. Shohat; Stam (2006, p. 40) “A verdade é que o mundo inteiro é uma formação mista”.

Entretanto, o que falta para a grande parte das discussões sobre o multiculturalismo é a noção de responsabilidade étnica e comunitária. Mas não se discute o fato de que a própria distribuição desigual do poder é que gera violência e separação, nem o fato de que o multiculturalismo pode oferecer uma visão mais igualitária das relações sociais. Hall (2003) afirma que o multiculturalismo não é uma doutrina estabelecida, mas sim, uma idéia questionada.

Por conseguinte, tem-se uma recomendação de novas pesquisas que complementarão a desse trabalho. Deixa-se em aberto essa sugestão que certamente ainda trará muitos frutos. De que maneira o indivíduo estadunidense se adaptará culturalmente as essas transformações históricas e como acontecerá essa produção de novas narrativas mitológicas?

Deste modo, como comentário final para este estudo, a fim de demonstrar a importância do cinema na representação das narrativas das nações, segundo Shohat e Stam:

O cinema, haja visto o seu papel – por excelência – de contador de histórias da humanidade, adequou-se perfeitamente à função de retransmissor das narrativas das nações e dos impérios, por meio de projeções. A autoconfiança nacional, compreendida, em geral, como a pré-condição para a nacionalidade - ou seja, a crença generalizada de que indivíduos distintos compartilham origens comuns, condições, localização e aspirações – associou-se amplamente às ficções

cinematográficas. Na perspectiva de Benedict Anderson, o que viabilizou essa consciência coletiva, no período moderno, foi a existência de uma língua comum e sua expressão por meio do *print capitalism* (ou seja, em virtude dos veículos impressos de difusão do capitalismo). Antes do cinema, o livro e o jornal representavam comunidades a partir de relações que integravam tempo e espaço (2006, p. 144).

Espera-se que, a partir dessas considerações iniciais, as questões levantadas nesse trabalho sejam mais desenvolvidas e aprofundadas em estudos futuros.

## REFERÊNCIAS

- AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos Gringos: Imagens no Cinema**. Rio de Janeiro: Intertexto, 2000.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cinemas**. Brasil: Papyrus Editora, 2002.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1993.
- CORNWELL, Rupert. **A grande questão: o que foi o New Deal? Ele tem a ver com os dias de hoje**. The Independent. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/>> Acesso em: 17 set. 2008.
- CRUZ, Leonardo. **Para Clint, “Gran Torino” é a obra sobre a tolerância**. Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1503200912.htm>>. Acesso em: 05 jul. 2010.
- DOWBOR, Ladislau. **A crise financeira sem mistérios: Convergência dos dramas econômicos, sociais e ambientais**. São Paulo, 2009. Disponível em <<http://mercadoetico.terra.com.br/arquivo/a-crise-financeira-sem-misterios-parte-ii/>>. Acesso em: 5 jul. 2010.
- EAGLETON, Terry. **Ideologia: uma introdução**. São Paulo: Editora UNESP: Editora Boitempo, 1997.
- EISENSTEIN, Serguei. **A Forma do Filme**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro: 2002.
- FÓRUM DIGITAL. **Gêneros cinematográficos**. Disponível em: <<http://www.forum-digital.net/showthread.php/g-neros-cinematogr-ficos-75816.html>>. Acesso em: 10 dez. 2010.
- FUSER, Igor. **EUA: Os donos do mundo: Nem romanos nem britânicos. Nem persas nem egípcios. Nunca uma nação foi tão poderosa quanto os Estados Unidos são hoje. Como e por que eles se tornaram a maior potência de todos os tempos?** Aventuras na História. Editora Abril, 2009. Disponível em: <<http://historia.abril.com.br/politica/eua-donos-mundo-434729.shtml>>. Acesso em: 13 jun. 2010.
- GONÇALVES, Mauricio Reinaldo. O cinema de Hollywood nos anos trinta, o *american way of life* e a sociedade brasileira. SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA (Org.) **Estudos de cinema: SOCINE II e III**. São Paulo: Annablume, 2000.
- HALL, Stuart. **A identidade na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaraciara Lopes Louro, 7ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Da Diáspora**. Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte/ Brasília: Ed.UFMG/ UNESCO, 2003.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX, 1914 – 1991**. Tradução Marcos Santarrita, Revisão Técnica Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2009.

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

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa, posfácio: Silviano Santiago – 10ª Ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MAISONNEUVE, Jean. **Opiniões e estereótipos**. In: Introdução à psicossociologia. São Paulo: Edusp, 1977.

MARX, Karl e Engels, Friedrich. **A Ideologia Alemã** (Feuerbach). São Paulo: Hucitec, 2002.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papyrus, 2007.

MOREIRA, Deodoro José. **11 de setembro de 2001: Construção de uma catástrofe nas primeiras páginas de jornais impressos** (Dissertação de Mestrado) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

PASSEINAWEB. **Livros**. Disponível em: [http://www.passeiweb.com/na\\_ponta\\_lingua/livros/resumos\\_comentarios/a/a\\_queda\\_da\\_casa\\_de\\_usher](http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/a/a_queda_da_casa_de_usher)> Acesso em: 11 dez. 2010.  
POE, Edgard Allan. **A queda da casa de Usher**. 1981.

KLEINPAUL, Bianca. **Polêmico filme 'Turistas', rodado no Brasil, estréia nos EUA sob críticas arrasadoras**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2006/12/01/286862215.asp>>. Acesso em: 21 abr. 2010.

RIBEIRO, João Daniel Tisi. **Reflexos da Crise Financeira Internacional na Política Macroeconômica do Brasil**. (trabalho de conclusão do curso de especialização em Relações Internacionais), 2010.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system**. Austin, University of Texas Press, 1995.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação**. Tradução Marcos Soares. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SLOTKIN, Richard. **Gunfighter nation: The Myth of the Frontier in the twentieth-century America**. Norman: University of Oklahoma Press, 1998.

\_\_\_\_\_, **The Fatal Environment**. The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization 1800-1890. Nova York, Harper Perennial, 1994.

\_\_\_\_\_, **Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860**. Harper Perennial: 1996.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

\_\_\_\_\_. **Multiculturalismo tropical**. Tradução Fernando Simão Vugman. São Paulo: Edusp, 2008.

SANTIAGO, Luiz. **Apontamentos sobre o terror no cinema**. Disponível em: [http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=216:apontamentos-sobre-o-terror-no-cinema&catid=35:histcinema&Itemid=67](http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=216:apontamentos-sobre-o-terror-no-cinema&catid=35:histcinema&Itemid=67)>. Acesso em: 10 dez. 2010.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

TEIXEIRA, Heitor D. Duarte. **O outro lado do American Way of Life**: o retrato da desilusão através da literatura norte-americana do século XX. Universos da história: Rio de Janeiro, 2008.

TEMIN, Peter. **Lessons from the Great Depression**. Cambridge, The MIT Press, 1999.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito capitalista**. Ed. Comemorativa; Tradução: Antônio Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOOD, Robin. **Ideology, Genre, Auteur**. Film Comment, jan./feb., 1997.

VUGMAN, Fernando Simão. **Disciplina de Estética**. Mestrado em Ciências da Linguagem: UNISUL, 2008. Notas de aula.

\_\_\_\_\_. **Pulp Fiction**: de Quentin Tarantino (1994). Org. LOPES, Denilson. **Cinema dos anos 90**. Chapecó: Editora Argos, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Gangster: um Monstro Americano Moderno**. Estudos de cinema **Socine**. São Paulo: Annablume, 2007.

\_\_\_\_\_. **The gangster in film and literature: a study of a modern american monster**. Tese (Doutorado) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis 2001.

ZAKARIA, Fareed. **O mundo pós-americano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ZIZEK, Sławoj (org.). **Ideologia**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

## FILMOGRAFIA

Nome do Filme: *Justiça Vermelha*

Nome em Inglês: Red Corner

Ano: 1995

Gênero: Ação

Direção: Jon Avnet

Roteiro: Robert King

Produção: Jon Avnet, Jordan Kerner, Charles Mulvehill e Rosalie Swedlin

Duração: 122 minutos

Principais atores: Jack Moore (Richard Gere), Shen Yuelin (Ling Bai), Bradley Whitford (Bob Ghery), Byron Mann (Lin Dan), Peter Donat (David McAndrews), Robert Stanton (Ed Pratt), James Hong (Lin Shou), Tzi Ma (Li Cheng), Ulrich Matschoss (Gerhardt Hoffman) Richard Venture (Embaixador Reed), Jessey Meng (Hong Ling), Chi Yu Li (General Hong).

Nome do Filme: *Turistas*

Nome em Inglês: Turistas

Ano: 2006

Gênero: Terror

Direção: John Stockwell

Roteiro: Michael Arlen Ross

Produção: 2929 Entretenimento

Duração: 94 minutos

Principais atores: Josh Duhamel (Alex Trubituan), Melissa George (Pru Stagler), Olivia Wilde (Bea Trubituan), Desmond Askew (Finn Davies), Beau Garrett (Amy Harrington), Max Brown (Liam Kuller), Olga Diegues (Annika), Agles Steib (Kiko), Miguel Lunardi (Dr. Zamora).

Nome do Filme: *Gran Torino*

Nome em Inglês: Gran Torino

Ano: 2008

Gênero: Ação

Direção: Clint Eastwood, Bill Gerber e Robert Lorenz

Roteiro: Nick Schenk Produção

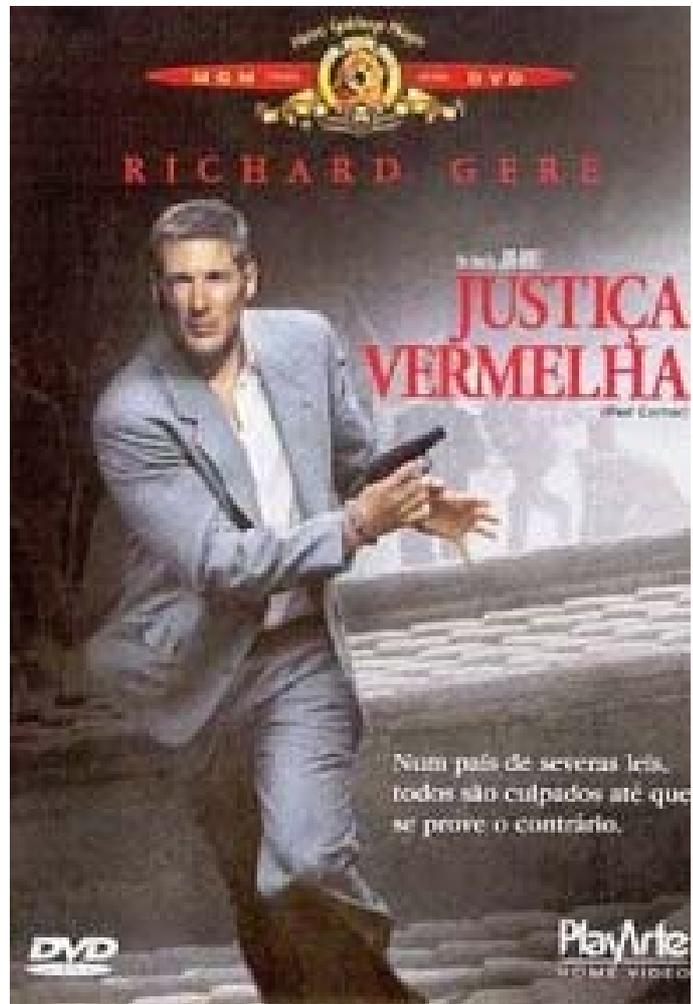
Produção: Clint Eastwood

Duração: 116 minutos

Principais atores: Clint Eastwood (Walt Kowalski), Bee Vang (Thao Vang Lor), Ahney Her (Sue Lor), Christopher Carley (Father Janovich), Geraldine Hughes (Karen Kowalski), John Carroll Lynch (Martin), Cory Hardrict (Duke), Dreama Walker (Ashley Kowalski), Brian Haley (Mitch Kowalski), Brian Haley (Mitch Kowalski), William Hill (Tim Kennedy), Brooke Chia Thao (Vu), Scott Eastwood (Trey), Doua Moua (Spider), Choua Kue (Youa).

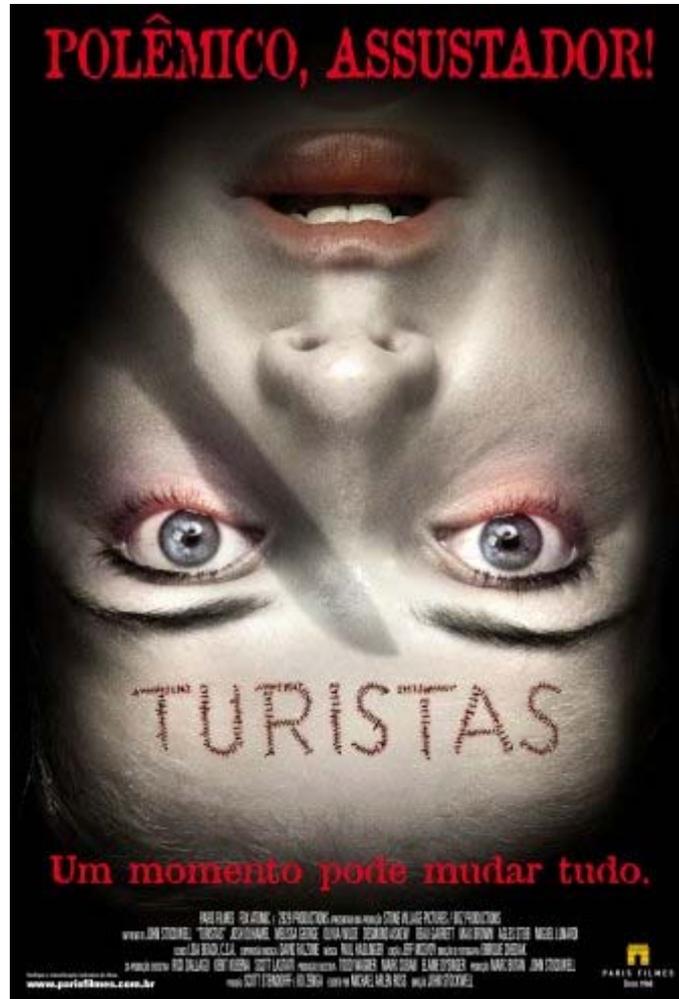
**ANEXOS**

**ANEXO A – Capa Filme *Justiça Vermelha***



[www.google.com.br](http://www.google.com.br)

ANEXO B – Capa Filme *Turistas*



[www.google.com.br](http://www.google.com.br)

ANEXO C – Capa Filme *Gran Torino*



[www.google.com.br](http://www.google.com.br)