

REPRESENTAÇÕES ÉTNICAS E CULTURAIS NO CINEMA E NO IMAGINÁRIO NORTE-AMERICANO

Andréa Helena Puydinger De Fazio

de_puy@yahoo.com.br¹

Nesta comunicação, trago resultados da pesquisa de mestrado *Cultura, política e representações do México no cinema norte-americano: Viva Zapata! de Elia Kazan*, na qual – entre outros objetivos – busquei as representações do México presentes no filme *Viva Zapata!* (1952). Através da reflexão sobre como se dá a construção do *outro* no imaginário norte-americano concluímos que a visão de uma nação sobre as outras resulta de fatores como: proximidade cultural e identificações históricas entre os países, heranças do pensamento colonial, relações entre cultura e política. Ainda, apresentaremos a evolução do tratamento dispensado aos chicanos desde os primórdios do cinema, até a década de 1980, focando nas abordagens do filme *Viva Zapata!*, que utiliza prioritariamente atores norte-americanos para interpretar papéis de mexicanos e indígenas, reproduz discursos sobre a superioridade da democracia norte-americana, mas em contrapartida mostra um notável esforço de pesquisa e precisão histórica, e foge da associação movimento zapatista = banditismo, bastante reproduzida pelo cinema norte-americano.

Palavras-chave: Cinema norte-americano, representação, *Viva Zapata!*

Abstract: Ethnic and cultural representations in the North American cinema and imagination

In this communication, I present the results of the Master's research entitled *Culture, politics and representations of Mexico in the North American cinema: Viva Zapata! by Elia Kazan*, in which – among other aims – I searched for representations of Mexico in the film *Viva Zapata!* (1952). By reflecting on how the *other* is built in the North American imagination, we can conclude that a nation's view of the others results from factors like: cultural proximity and historical similarities between countries, colonial thinking legacies, and culture-politics relationships. This study also presents the evolution of the treatment of chicanos from the beginning of cinema to the 1980's, focusing the approaches in the film *Viva*

¹ Mestre em História Cultural pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Campus de Assis. Agência financiadora da pesquisa: FAPESP.

Zapata!, which preferably employs North American actors for Mexican and indigenous roles and reproduces speeches about the superiority of the North American democracy; on the other hand, it shows a notable research effort and historical accuracy and escapes from the Zapatista movement association = banditry, highly reproduced by the North American cinema.

Keywords: North American cinema, representation, *Viva Zapata!*

Construindo o *outro*

Não se trata de condenar Hollywood como um bloco – como toda prática cultural, Hollywood é um centro de tensões e contradições – nem sequer encaramos a vanguarda como refúgio contra o eurocentrismo. Gostaríamos de propor, entretanto, que há mais coisas entre o céu e a terra do que aquilo que se sonha no universo do hollywoodianismo (é bom lembrar que não utilizamos o termo “Hollywood” para manifestar uma rejeição simples de todo cinema comercial, mas como expressão de uma forma “dominante” de cinema que é maçoamente industrial, ideologicamente reacionária e esteticamente conservadora). (SHOHAT; STAM, 2006, p. 28-29)

Iniciaremos a exposição ao tema proposto refletindo sobre como se dá a construção do *outro* no imaginário norte-americano. Veremos, através de autores como Siegfried Kracauer², Edward Said, Mary Louise Pratt³, Ella Shohat e Robert Stam⁴, Antonio Negri e Michel Hardt⁵, que a visão de uma nação sobre as outras resulta de fatores como: proximidade cultural e identificações históricas entre os países, heranças do pensamento colonial, imperial,

² KRACAUER, Siegfried. “Os tipos nacionais tal como Hollywood os apresenta”. Originalmente “National types as Hollywood presents them.” *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 13, N. 1 (Spring, 1949), pp. 53-73. Published by Oxford University Press on behalf of the American Association for Public Opinion Research. Seu trabalho mostra que as interpretações do *outro* dependem de diferentes fatores - que estão relacionadas com as visões pré-determinadas formadas nas diferentes sociedades, e do nível de aproximação histórica e cultural existentes entre os povos.

³ Ambos mostram como as relações culturais entre os países podem advir de noções políticas e econômicas de superioridade.

⁴ Professores da Universidade de Nova York, dedicados aos estudos culturais, analisam as representações eurocêntricas na história, na literatura, cinema e mídia. O livro com o qual trabalhamos, *Crítica da imagem eurocêntrica*, examina questões de representação cultural atuais a partir de heranças coloniais, formadas há séculos no imaginário das diferentes sociedades. É importante para nosso estudo por sua busca em identificar as origens sobre a visão moderna do *outro*, e torna-se interessante por mostrar uma dinâmica e evolução histórica dessas visões, e por não buscar nas representações cinematográficas e literárias uma fidelidade ou relatos corretos – ao mostrar o *outro*, é inevitável a formação de representações.

⁵ Cientistas políticos, mostram as transformações econômicas, culturais e políticas causadas pelo fim do imperialismo moderno – europeu, e ascensão de um Império contemporâneo, cuja soberania não se concentra na idéia de Estado-Nação, mas em fronteiras flexíveis. Os autores relacionam essa mudança política à mudanças econômicas e culturais, desenvolvimento de novas formas de racismo, novas concepções de identidade e diferença. Sua análise nos interessa por abordar como se forma essa visão do Império sobre os diferentes países e sociedades – noção que se baseia não mais em uma inferioridade racial, mas cultural.

relações entre cultura e política. Posteriormente, a abordagem se torna mais específica, voltada às representações do México no cinema norte-americano. Dois trabalhos são essenciais para essa abordagem: *Como ver al vecino: el libro de texto hollywoodense sobre México*⁶, e *México visto por el cine extranjero*, de Emilio Garcia Riera.⁷ São estudos que, através do levantamento e análise de filmes sobre o México produzidos nos Estados Unidos, nos indicam a evolução do tratamento dispensado aos *chicanos* desde os primórdios do cinema, até a década de 1980. Alguns filmes serão aqui destacados, como *The treasure of the Sierra Madre* (O tesouro de Sierra Madre, 1947), dirigida por John Huston, representativo de uma abordagem tradicional do México no cinema americano: o bandido cruel, traçoeiro, brutal, inferior (mostrado em personagens secundários). Também daremos destaque ao filme *Salt of the earth* (O sal da terra, 1953), de Herbert Biberman, um dos *Dez de Hollywood* – grupo de cineastas, roteiristas e produtores que se recusaram a prestar depoimento perante à HUAC.⁸ Biberman adotou uma abordagem totalmente contrária à linha tradicional hollywoodiana, mostrando problemas sociais de mexicano-americanos e utilizando-se dos próprios mexicanos para interpretar seus papéis. Ainda, daremos destaque ao filme *Viva Zapata!*, de Elia Kazan, que utiliza prioritariamente atores norte-americanos para interpretar papéis de mexicanos e indígenas, que reproduz discursos sobre a superioridade da democracia norte-americana, mas mostra um notável esforço de pesquisa e precisão histórica, e foge da

⁶ CORTÉS, Carlos E. “Cómo ver al vecino: el libro de texto hollywoodense sobre México.” In: Coatsworth, John H.; Rico, Carlos. (coord.) *Imágenes de México em Estados Unidos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Carlos Cortés é professor na Universidade da Califórnia e contribui para este volume, que faz parte de um estudo da *Comissão sobre o Futuro das Relações México - Estados Unidos*. Além do artigo sobre como o cinema norte-americano tem mostrado seus vizinhos do sul, o estudo aborda aspectos como educação (livros didáticos), opinião pública e meios de comunicação em geral, sempre buscando analisar como o México é mostrado e visto pelos norte-americanos.

⁷ RIERA, Emilio García. *México visto por el cine extranjero*. Ciudad de México: Ediciones Era/Universidad de Guadalajara, 1988. Através deste trabalho, analisa minuciosamente as representações do México no cinema internacional – principalmente norte-americano – desde os primórdios, até a década de 1970. Já lecionou história do cinema no Centro Universitario de Estudios Cinematograficos, da Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM), na Faculdas de Ciencias Políticas y Sociales (UNAM), e no Centro de Capacitación Cinematográfica. Entre suas publicações, estão *El cine mexicano* (1963); *Historia documental del cine mexicano* (nove tomos, publicados entre 1969 e 1987); *Julio Bracho y Emilio Fernandez* (1987).

⁸ *House Un-American Activities Committee*, ou Comitê para Investigação de Atividades Anti-americanas do Senado. Este órgão iniciou uma profunda investigação interna nos EUA, durante a Guerra Fria, procurando “comunistas infiltrados” tanto nos cargos do governo, quanto nos meios de comunicação e entretenimento. O cinema foi um dos principais alvos, já que se acreditava existir a produção de filmes que disseminavam a ideologia comunista, em detrimento dos valores norte-americanos. O grupo que ficaria conhecido como *Dez de Hollywood* foi formado por diretores, produtores e roteiristas que invocaram a Primeira Emenda (a liberdade de pensamento e expressão é assegurada pela Primeira Emenda da Constituição), negando-se a responder às perguntas chaves do Comitê sobre filiação ao Partido Comunista ou sindicatos, pois as consideravam violadoras dos direitos de liberdade de expressão. Os Dez de Hollywood eram os roteiristas Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Dalton Trumbo, os diretores Herbert Biberman e Edward Dmytryk e o produtor Adrian Scott (além do teatrólogo e escritor

associação movimento zapatista = banditismo, reproduzida pelo cinema norte-americano. As duas partes desta comunicação dialogam na medida em que, a partir das teorias desenvolvidas na primeira parte, podemos compreender a formação de um imaginário cultural e político dos mexicanos no cinema americano.

Poderoso instrumento de divulgação de imagens, o cinema pode ser usado como forma de conhecer determinada realidade ou cultura, também como uma estratégia de simulação dessa verdade. A combinação de imagens, sons, movimento confere à imagem cinematográfica um registro de autenticidade e realismo, pois lhe permite reproduzir, em tempo real, aspectos do mundo e das relações humanas (XAVIER, 2005). Não obstante, existe uma aparente fidelidade entre imagem e realidade – o que se produz são representações da realidade. O cinema é um campo ficcional, um retrato recortado, editado e produzido. Ainda, o cinema é um campo ideológico – um campo onde se debatem as mais diversas posições e se assumem posturas. Isso significa que, para além de um retrato recortado, o cinema produz um retrato ideologicamente recortado da realidade. Assim, a leitura de imagem é produção de um ponto de vista: o do sujeito observador, não o da objetividade da imagem.

Em particular, o efeito da simulação se apóia numa construção que inclui o ângulo do observador. O simulacro parece o que não é a partir de um ponto de vista; o sujeito está aí pressuposto. Portanto, o processo de simulação não é o da imagem em si, mas o da sua relação com o sujeito. Num plano elementar, podemos tomar o cinema como modelo do processo. O que é a filmagem senão a organização do acontecimento para um ângulo de observação (o que se confunde com o da câmara e nenhum outro mais)? (XAVIER, 2006, p. 379)

Entendemos que a produção cinematográfica não apenas descreve relações e realidades, mas também as conforma e condiciona, na medida em que emite discursos, buscamos assim entender seu papel como construtor de mentalidades, reproduzidor de um modelo cultural. Acreditamos que, assim como as demais artes, o cinema é representação, por isso está descartada a preocupação com retratos fiéis e extremamente realistas sobre outros povos. Partimos do pressuposto que a linguagem cinematográfica não pode ser considerada inocente. Isso mostra que, independente das intenções dos produtores, o filme possui forte caráter pedagógico, formador de opiniões e divulgador de ideologias, servindo desde seus

Bertold Brecht, que preferiu responder às perguntas da Comissão e afastar-se definitivamente dos Estados Unidos),

primórdios como arma de propaganda para diferentes governos e causas (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976).

Voltando nosso olhar para o cinema Hollywoodiano, podemos perceber como os acontecimentos políticos, internos ou externos, influenciam em suas temáticas e abordagens. A partir de 1920, por exemplo, tornava-se evidente a urgência de pôr o cinema ao serviço da política oficial americana (a Revolução Bolchevista na Rússia e a expansão do movimento operário internacional causavam inquietações por parte do governo e da população), mas sem cair na propaganda ou na intimidação, já que “celebrar as virtudes do modo de vida americano e atacar as iniquidades da Rússia Soviética era, potencialmente, uma tarefa muito mais eficaz do que os ataques terroristas contra as reuniões socialistas” (GEADA, 1976, p.26).

As representações dos inimigos no cinema em tempos de guerra se justificam a partir da necessidade de simplificar a situação e gerar uma dualidade, mostrar uma causa justa, um símbolo de unidade, combatendo a maldade do *outro*. Ou seja, representado sem distorções, a força e a fraqueza do inimigo seria visível ao público, e revelaria seus traços humanos.

Geralmente os estereótipos já vêm prontos, depois de se terem desenvolvido por um longo período, às vezes como parte de mitos relacionados com outras raças, nações ou grupos. Podem passar de geração a geração pela educação ou pela tradição oral, ou podem estar latentes num subconsciente nacional, para serem reavivados pela propaganda quando o partido ou o Estado precisa de um inimigo, de um bode expiatório. (GEADA, 1976, p.26).

Seguindo este raciocínio, buscamos estudos que nos possibilitem entender como se formam os estereótipos e visões sobre o *outro*, e como se apresentam no cinema atual. Segundo Hardt e Negri (2001), a identidade colonial funciona, antes de tudo, pela lógica maniqueísta da exclusão, e construção negativa dos *não europeus* é o que funda e sustenta a própria identidade européia. O colonizado é construído no imaginário colonial como o *outro*, e situado à margem dos valores civilizados europeus, e a diferença racial atua como agravante na produção deste imaginário de barbarismo. A pureza de identidades, tanto no sentido biológico como no cultural, é da maior importância, e a manutenção da fronteira é motivo de “considerável ansiedade”. Edward Said observa como o Oriente foi “orientalizado” pelos europeus, transformado num discurso europeu do ocidente, sendo suas representações uma forma de criação e exclusão – a alteridade não é dada, é produzida (SAID, 2008). A criação de uma história do Oriente se faz diretamente oposta à sua própria história, nas quais os

aspectos negativos do *outro* legitimam e reforçam o *eu* europeu – por oposição ao colonizado, o europeu se torna ele mesmo. Os autores, entretanto, deixam claro que seu argumento “não é que a realidade apresenta essa estrutura binária, mas que o colonialismo, como máquina abstrata que produz identidades e alteridades, impõe divisões binárias no mundo colonial” (HARDT; NEGRI, 2001, p.145).

Essa discussão sobre as alteridades coloniais nos interessa na medida em que, se tomarmos as divisões maniqueístas e as rígidas práticas de exclusão como paradigma dos racismos *modernos* (do colonialismo europeu), é preciso questionar qual é a forma *pós-moderna*⁹ (imperialismo norte-americano) dos racismos *modernos* e quais são suas estratégias na sociedade imperial de hoje. Como vimos, a soberania moderna forma um mundo maniqueísta, dividido pelas oposições *eu* e *outro*, *branco* e *negro*, *dominante* e *dominado*. O sangue, genes e cor da pele representam as diferenças raciais, e diferenciam os povos dominados dos dominantes. No pós-modernismo existe um discurso de negação sobre estas divisões binárias, que luta contra os conceitos modernos de diferenças e preconceitos raciais. No entanto, há uma transição na teoria racista moderna, colonial – baseada principalmente na biologia –, para um racismo pós-moderno, imperial – baseado na cultura. Assim, a teoria racista imperial concorda que o comportamento dos indivíduos não são resultado de seu sangue e genes, mas se devem às diferenças culturais e historicamente determinadas. A cultura cumpre o papel desempenhado anteriormente pela biologia, e as diferenças culturais e tradições são tidas como insuperáveis. “Como teoria de diferença social, a posição cultural não é menos essencialista do que a biológica, ou pelo menos ela estabelece um terreno teórico igualmente forte para a separação e a segregação social” (HARDT; NEGRI, 2001, p.212). Surge, assim, uma espécie de “mercado meritocrático da cultura”.

Na definição de Edward Said, seria um império uma relação, formal ou informal, em que um Estado controla a soberania política de outra sociedade, soberania que pode ser alcançada pela força, pela colaboração política, por dependência econômica, social ou

⁹ Ao falar no *pós-modernismo* e no *Império*, termos usados por Hardt e Negri, passíveis de diversas interpretações, é importante mostrar como eles os definem. Os autores entendem que a soberania dos Estados-nação tomou nova forma, “composta de uma série de organismos nacionais e supranacionais, unidos por uma lógica ou regra única. Essa nova forma global de economia é o que chamamos de Império.” Assim, Imperio é algo completamente diverso a “imperialismo”, principalmente na medida em que este “administra entidades híbridas, hierarquias flexíveis e permutas plurais por meio de estruturas de comando reguladoras. As distintas cores nacionais do mapa imperialista do mundo se uniram e mesclaram, num arco-íris imperial global.” (citações nas páginas 12 e 13). Já se referindo às teorias pós-modernas, os autores afirmam que “na medida em que a soberania moderna for identificada com a tendência da Europa à dominação global, e mais importante, na medida em que a administração colonial e as práticas imperialistas forem componentes centrais na constituição

cultural. Em sua concepção, o imperialismo não é um simples ato de acumulação de lucros e aquisição de terras, é também sustentado por formações ideológicas, imagens, idéias. Sintetizando seu pensamento sobre questões de representação imperial, Said afirma (2008, p.93-94):

Vivemos, evidentemente, num mundo não só de mercadorias, mas também de representações, e as representações – sua produção, circulação, história e interpretação – constituem o próprio elemento da cultura. Em muito da teoria recente, o problema da representação está fadado a ocupar um lugar central, mas raramente é situado em seu pleno contexto político, basicamente imperial. Em vez disso, temos de um lado uma esfera cultural isolada, tida como livre e incondicionalmente disponível para etéreas investigações e especulações teóricas, e de outro lado uma esfera política degradada, onde se supõe ocorrer a verdadeira luta entre interesses. Para o estudioso profissional da cultura, apenas uma esfera lhe diz respeito, e, ainda mais, aceita-se que as duas esferas são separadas, ao passo que as duas não apenas estão relacionadas, como, em última análise, são a mesma. Nessa separação estabeleceu-se um radical falseamento. A cultura é exonerada de qualquer envolvimento com o poder, as representações são consideradas apenas como imagens apolíticas a ser analisadas e interpretadas como outras tantas gramáticas intercambiáveis, e julga-se que há um divórcio absoluto entre o passado e o presente. E no entanto (...) seu verdadeiro sentido é ser um ato de cumplicidade (...).

Assim, para Said, o olhar imperialista leva nações dominantes a identificar o *outro* como um ser inferior, e torna as representações de sua política, cultura, costumes, crenças, um campo fértil para a formação de estereótipos. É importante, portanto, perceber o imperialismo, considerado e analisado primordialmente na forma de um fenômeno político e/ou econômico, como produto e como agente responsável pela construção de visões de mundo, auto-imagens, estereótipos étnicos, sociais, geográficos entre outros, e que se legitima não apenas pela dominação externa, visível através das relações econômicas e políticas, mas pela interferência direta nas mentes das pessoas com ele envolvidas (PRATT, 1999, p.11).

Em *Crítica da imagem eurocêntrica*, Ella Shohat e Robert Stam se voltam para os meios de comunicação, em especial para o cinema, e encontram uma valorização das manifestações culturais das mais influentes sociedades ocidentais, em detrimento daquelas mais “silenciosas”, cujas raras contribuições culturais definem sua importância e posição diante do restante da humanidade. Cabe, à cultura industrializada, disseminar essa idéia e torná-la um senso comum. Ou seja:

da soberania moderna, as teorias pós-modernistas e pós-colonialistas compartilham um inimigo comum. O pós-modernismo parece, sob essa luz, fundamentalmente pós-eurocêntrico.” (citação na página 161).

(...) dentro mesmo das novas linhas de força da globalização – persistem as assimetrias herdadas do passado, o que exige, para uma análise mais lúcida, um mergulho na conjuntura atual sem a amnésia que descartaria um saber que se construiu para pensar o colonialismo em outra fase. Examinar o presente e estar atento ao novo papel que a cultura desempenha no jogo político, e mesmo na ordem econômica, não significa ser míope diante da persistência da dominação e da desigualdade. Esta é a razão pela qual a análise da cultura da mídia se põe aqui como um discurso contra o neo-colonialismo, reunindo as evidências que esclarecem os termos da sua própria persistência nos novos cenários globais; uma persistência que encontra seu sinal contundente na própria hegemonia do legado eurocêntrico na cultura da mídia. (SHOHAT; STAM, 2006, p.13)

Dessa forma, segundo os autores, observar o legado eurocêntrico se faz indispensável para o entendimento das representações contemporâneas nos meios de comunicação e na cultura popular, na medida em que o eurocentrismo situa-se de modo inexorável e imperceptível na vida cotidiana, linguagem do dia-a-dia. E o cinema, no papel de contador de histórias da humanidade, se adequou, desde seu surgimento, à função de transmissor das narrativas das nações e dos impérios, por meio de projeções. Além disso, a imagem mostrada do *outro*, nos primórdios do cinema hollywoodiano, era exibida como espetáculo, por isso a riqueza de imagens exóticas de povos nativos da África ou Ásia. Assim, “os estereótipos contemporâneos são inseparáveis da longa história do discurso colonialista”.

Idealizando uma missão civilizadora, motivada pelo desejo de diminuir a ignorância e tiranias alheias, a África se tornou no cinema uma terra de canibais, o México um lugar de bandidos e “graxeiros”¹⁰ – *Tony the Greaser* (1911), *The Greaser’s Revenge* (1914) –, e os índios norte-americanos, saqueadores e bárbaros – *The last of the Mohicans* (1920). De forma tipicamente norte-americana, os *westerns* fizeram as vezes de empreendimento imperialista, simbolizado pela conquista do Oeste e pela exploração do “mito da fronteira.”¹¹ Como ecos, estas abordagens retornam ao cinema mais recente. Representações da Guerra do Vietnã, e até da Guerra do Iraque, remetem à conquista do Oeste – segundo os autores, as tropas viam o Vietnã como um “país de índios”, e o Iraque como “território indígena”. Ainda, essa narrativa imperialista e de fronteira retornaria para retratar latino-americanos e soviéticos.

A questão que buscamos entender acerca da representação não é a fidelidade ou realismo, identificar erros e distorções, “como se a *verdade* de uma comunidade fosse

¹⁰ Segundo Carlos Cortés, nos primórdios do cinema norte-americano, nos filmes de *western*, os mexicanos e mexicano-americanos eram tratados de forma “descarada”, atribuindo-lhes características de *greaser*. Esse termo tem como sinônimos as palavras oleoso, graxeiro, engraxate. Não temos uma referência clara dos motivos pelos quais eram atribuídas estas definições aos mexicanos da fronteira nos *westerns*.

¹¹ Sobre o “mito da fronteira”, consultar JUNQUEIRA, Mary Anne. *Ao sul do Rio Grande – imaginando a América Latina em Seleções: oeste, wilderness e fronteira* (1942 – 1970). Bragança Paulista: Edusf, 2000.

simples, transparente e facilmente acessível, e *mentiras* fossem facilmente desmascaradas” (SHOHAT; STAM, 2006, p.261). De fato, a representação é inevitável – o realismo não é evidente, e a verdade não pode ser totalmente captada pela câmera –, mas existem muitos fatores em jogo quando se mostra um povo ou sua história no cinema, que não estão diretamente ligadas a um realismo ou fidelidade de seu caráter, comportamentos, crenças, etc. “Assim, a despeito do fato de que não existe uma verdade absoluta, nenhuma verdade distante da representação e da disseminação, ainda existem verdades contingentes, qualificadas a partir de certas perspectivas, que informam a visão de mundo de certas comunidades.” (SHOHAT; STAM, 2006, p.263).

É comum em Hollywood atores brancos representarem as diferentes etnias, partindo de uma idéia racista de que o filme é economicamente viável se apresentar um astro universal. No entanto, o direito à representação não garante uma abordagem não-eurocêntrica nos filmes – essas escolhas não são suficientes se a estrutura narrativa e as estratégias cinematográficas permanecem eurocêntricas. Essas estruturas e estratégias cinematográficas levam Hollywood a “ensinar” aos atores como eles devem se adaptar aos seus próprios estereótipos. O filme *Hollywood Shuffle* (1987), de Robert Townsend, satiriza as convenções raciais, e mostra diretores brancos dando lições sobre a música e gestos de rua para os protagonistas negros, que não se identificam com essa sua representação.

Além de não buscar uma representação fiel e realista nos filmes de Hollywood, não nos prendemos também à dualidade de imagens positivas ou negativas, já que “esse tipo de crítica força diversos personagens a se encaixarem em categorias preestabelecidas, levando a um tipo de simplificação reducionista que reproduz justamente o essencialismo radical que deveria ser combatido.” (SHOHAT; STAM, 2006, p.289).

Por fim, consideramos importante observar, a partir do estudo de Shohat e Stam, que ao enfatizar as imagens do social, o enredo e os personagens, há um esquecimento das dimensões especificamente cinematográficas, e estas são essenciais por também revelarem discursos eurocêntricos. O enquadramento, a iluminação, a música, o equilíbrio entre primeiro plano e plano de fundo – o espaço é importante nas artes visuais por expressar dinâmicas de autoridade e prestígio. Na pintura medieval o tamanho corresponde ao status social: os nobres eram maiores, os camponeses menores. O cinema traduz essas relações com os primeiros planos e planos de fundo, elementos dentro e fora da tela, fala e silêncio.

Para falar da “imagem” de um grupo social, precisamos formular perguntas específicas sobre as imagens. Quanto espaço elas ocupam dentro do quadro? Eles são vistos em close-up ou apenas em tomadas de longe? Com que frequência eles aparecem em comparação com os personagens euro-americanos e por quanto tempo? Eles são personagens ativos ou meramente decorativos? O espectador é encorajado a se identificar com o olhar de um ou outro tipo de personagem? Quais olhares são correspondidos, quais são ignorados? Como os posicionamentos dos personagens comunicam distância social ou diferença de status? Quem está na frente e no centro? Como a linguagem corporal, a postura e a expressão facial comunicam hierarquias sociais, arrogância, servidão, ressentimento, orgulho? Qual comunidade é sentimentalizada? Há uma segregação estética através da qual um grupo é idealizado ou demonizado? A temporalidade e a subjetivação transmitem hierarquias sutis? Que homologias informam as representações artísticas e étnicas/políticas? (SHOHAT; STAM, 2006, p.302)

Em meio a estas questões especificamente cinematográficas, nos chama a atenção a abordagem dada por Shohat e Stam à música, considerada crucial para o funcionamento dos mecanismos de identificação do espectador. A música conduz as reações, direciona as simpatias, trabalha a serviço dos propósitos do filme. Assim, deve-se questionar em favor de quais propósitos a música opera, assim como qual sua tonalidade emocional e em favor de qual personagem ou grupo ela trabalha. Em *Viva Zapata!*, o diretor Elia Kazan e o responsável pela trilha sonora Alex North, estavam interessados em apresentar autenticidade no que se refere à trilha sonora. Foram escolhidos músicos do vilarejo de Roma, na fronteira do Texas com o México (onde foi rodado o filme), para que tocassem – em seus antigos instrumentos – músicas tradicionais mexicanas, assim como músicas da Revolução. Percebemos, durante o filme, que a trilha sonora se relaciona diretamente com a narrativa – são mostradas bandas de *mariachi*, serenatas, cânticos religiosos, todos cantados pelos camponeses. A intenção é buscar autenticidade, introduzindo na narrativa os costumes e cotidiano das pessoas retratadas.

Portanto, “de que maneira os filmes de qualquer nação representam a sua nação? E de que maneira representam as outras?” (KRACAUER, 1949). Esses questionamentos, levantados por Siegfried Kracauer, fazem parte de uma investigação da UNESCO para entender a natureza de tensões e a ausência de compreensão entre os povos do mundo. Sendo que a compreensão internacional depende, em parte, da forma que as nações vêem a si mesmas e ao resto do mundo – principalmente se essas visões fizerem parte de meios de comunicação de massa como o cinema –, este é um tema que “deixou de ser um prazer intelectual para converter-se numa preocupação vital para as democracias”. Diante da impossibilidade de abarcar todas as imagens dos *outros* que foram e continuam sendo formadas no cinema mundial, Kracauer escolheu analisar os personagens ingleses e russos nos

filmes de ficção norte-americanos desde o início da década de 1930 – escolha facilmente justificável diante do período em que foi realizada a pesquisa. No entanto, seu estudo apresenta também reflexões gerais sobre o cinema hollywoodiano, por isso se torna importante para esta comunicação.

Segundo Kracauer, as imagens formadas sobre um indivíduo ou povo é resultado de fatores *objetivos* e *subjetivos* – um *fator objetivo* seria o conhecimento e contato com o objeto a ser analisado, ao passo que o *fator subjetivo* são as noções pré-determinadas que temos desse objeto. Ou seja, a perspectiva que utilizamos para perceber os objetos é imposta pelo meio e suas tradições, assim “as reflexões sobre um estrangeiro refletem necessariamente hábitos nativos de pensamento”. A formação das imagens de outra nação resulta, portanto, da relação entre esses dois fatores, sabendo-se que o último (as tradições nativas) não pode ser completamente eliminado, e que a variação entre as representações ou seu uso como projeção apenas, depende do grau em que a objetividade sobreleva a subjetividade.

E no cinema de Hollywood, qual é o grau de subjetividade no que diz respeito à representação do outro? Sabemos que o objetivo dessa indústria é o consumo da massa, não só norte-americana, mas mundial. Assim, existem certas imposições em relação à abordagem de outras nações, povos, culturas, sob a conseqüência de os países se sentirem ofendidos e barrarem os filmes – como *All Quiet on the Western Front* (Sem novidades no front, 1930) de exibição suspensa na Alemanha, e diversos filmes sobre a América Latina, proibidos pelos governos dos países retratados, como veremos adiante. Apesar dessas “imposições”, o cinema reflete a sua sociedade, e no caso norte-americano é ela quem determina a maneira pela qual os filmes retratam os estrangeiros, podendo ser observadas nas telas uma noção bastante similar à formada pela opinião pública, e também às suas necessidades e interesses – que variam de acordo com o tempo.

Tomemos como exemplo as representações dos ingleses, russos e alemães no cinema norte-americano: segundo Kracauer, antes da Segunda Guerra os ingleses foram bastante retratados no cinema americano, e durante a Guerra essa presença aumentou. Os russos (e alemães) também, durante a guerra estiveram muito presentes no cinema, em filmes favoráveis, que refletiam as relações políticas entre os dois governos. *Bloqueio* (1938), produção de Walter Wanger, deu início a essa tendência. Logo *As confissões de um espião nazista* (1939), relato das atividades nazistas nos Estados Unidos, estigmatizou a Alemanha de Hitler e o que ela representava. “Menos realistas do que bem intencionados”, esses filmes anti-nazistas generalizaram-se durante a Guerra, e seu aparecimento foi uma conseqüência do

fim de todas as dúvidas – e crescia a indignação – da população em relação ao governo de Hitler. Se Hollywood retratava os perigos da Alemanha nazista durante a guerra, foi a partir de 1948 que os russos começaram a ser mostrados no cinema como uma ameaça. Kracauer traça paralelos entre *As confissões de um espião nazista* e *A cortina de Ferro* (1948): ambos são filmes de espionagem e suspense, baseados em textos do mesmo autor, narrados em forma de documentário, semelhanças estas que espelham situações políticas análogas.

Entre 1945 e 1948, entretanto, os russos, alemães e ingleses desapareceram do cinema norte-americano, a não ser por esporádicas abordagens baseadas na literatura ou história desses países. A ausência destes povos em Hollywood pode ser explicada devido às contradições nos debates sobre as relações entre os EUA e estes países.

(...) Hollywood é tão sensível aos riscos econômicos que se abstêm, quase automaticamente, de tocar no que quer que seja controverso. A Alemanha e a Rússia eram tabus com o rótulo “perigoso”, e eram perigosos enquanto toda a gente discutia a seu respeito e ainda não se vislumbrava a solução definitiva desse antagonismo em âmbito nacional. Os tabus desapareceram, não apesar do seu domínio sobre o espírito norte-americano, mas por causa dele. (KRACAUER, 1949)

No caso da Inglaterra, suas relações com os Estados Unidos não eram afetadas por tais controvérsias. O cinema norte-americano, ao trabalhar com assuntos britânicos tende a levar a atenção para este país, seus conflitos e suas divergências com os padrões americanos e sua fé na livre empresa e nas suas virtudes particulares. Por isso, a ausência ou a preferência de Hollywood pelos antepassados britânicos – cuja abordagem não influencia tanto na formação de imagens dos povos estrangeiros quanto os filmes que se relacionam diretamente com a realidade presente.

As formas de representação dos outros povos, além de variar de acordo com a situação política de cada país, refletindo posições do governo e da população em relação ao povo a ser retratado, são influenciadas por outro fator: a similitude nas tradições, influências culturais, políticas, religiosas. No caso norte-americano:

(...) os russos são um povo realmente *out-group*. Há uma acentuada falta de tradições comuns a ambos os países, e os seus nacionais nunca se misturaram, como aconteceu no caso dos ingleses. O abismo que separa os dois países é acentuado pelo antagonismo existente entre os seus regimes – um antagonismo tão carregado de dinamite que predetermina todas as noções populares que russos e norte-americanos têm uns dos outros. Desapoiadas pela experiência e inevitavelmente eivadas de preconceitos, essas noções são perfeitos clichês. O norte-americano médio inclui a figura do “russo louco” na sua coleção de estereótipos prediletos; sabe que os russos

gostam muito de música, balé e vodca. E, naturalmente, um sem-número de editoriais concorreu para incutir-lhe no espírito concepções firmadas do bolchevismo como alguma coisa em que preponderam as fazendas coletivas, a polícia secreta e os expurgos. E quase tudo isso, embora exato, são conhecimentos de outiva. (KRACAUER, 1949)

Propensa a tirar partido de chavões já existentes, e pobre em atores russos, Hollywood geralmente dá vida àquele país em estúdios, através de atores nativos ou alemães, “que parecem ter um talento especial para retratar os russos”, e em cenários artificiais que prejudicam a apresentação *objetiva* daquele povo. Há, em relação aos russos, um predomínio do *fator subjetivo*, e as representações refletem as imagens que os norte-americanos fazem dos longínquos russos. “O fator objetivo é desprezível nesses retratos – que não são experimentados, mas construídos. Daí a distância a que ficam dos originais que procuram retratar”. Sempre de natureza política, os filmes sobre a Rússia acabam se tornando uma forma de externar posicionamentos sobre o regime soviético, e os personagens se resumem a abstrações, projeções, figuras que mudam de acordo com as exigências políticas. “Parecem marionetes, e não podemos deixar de ver os cordéis pelos quais são puxados”.

Já os ingleses, cuja presença e tratamento no cinema hollywoodiano também variam de acordo com o momento político, apresentam uma imagem mais sólida, estável. Os Estados Unidos e a Inglaterra, segundo Kracauer, possuem uma aliança fundada na comunidade de raça, de língua, de experiência histórica e de perspectiva política. Pertencem à mesma família, são *in-group*, ao passo que os outros povos são como os russos, *out-group*. Os personagens ingleses são representados por atores ingleses, geralmente com filmagens nas ruas e castelos da Inglaterra, e mostram maior intimidade e reconhecimento recíproco, o que torna esses filmes mais naturais, autênticos. “Em suma, os ingleses são tratados, substancialmente, como convém ao lugar preeminente que ocupam nas tradições norte-americanas”. No entanto, a presença de atores ingleses e cenários reais garante proximidade nas representações? E ainda: como se dá a relação entre *fator objetivo* e *fator subjetivo* nas representações dos ingleses? Em relação à primeira pergunta, devemos ter em mente que a construção das imagens depende de diferentes “expedientes cinematográficos”, que podem expressar na tela algo diferente do que é transmitido pelo ator, assim como o contexto em que se insere sua interpretação pode ser tão fora dos padrões ingleses que seu comportamento acaba sendo neutralizado nesses contextos. No que diz respeito aos fatores objetivos e subjetivos, Kracauer deixa claro que “nem todas as medidas tomadas por Hollywood no interesse da autenticidade

bastam para eliminar as deformações”. Assim, um espírito totalmente hollywoodiano pode se expressar num filme que mostra as torres de um castelo Tudor e atores ingleses.

Um dos traços do caráter dos ingleses mais presentes em Hollywood, construído a partir de idéias pré-concebidas e generalizações, é o esnobismo, o qual o cinema norte-americano não se cansa de reconhecer, ridicularizar, repudiar, de acordo com os objetivos de cada filme. Segundo Kracauer, esse traço realmente existe na sociedade inglesa, assim como o espírito de classe, mas isso não significa que todos os ingleses sejam “essencialmente esnobes”, seu caráter é formado de forma complexa assim como os outros povos, mas Hollywood apresenta o esnobismo como seu principal traço. “Ao que tudo indica, as nações vêem os outros povos numa perspectiva determinada pela experiência que têm deles; e, naturalmente, o cinema de cada um apresenta os traços de caráter dos povos descritos que fazem parte integrante de sua experiência”. Assim, percebe-se que as imagens dos povos *in-group* podem ser mais próximos da realidade que as dos povos *out-group*, mas de modo geral os retratos cinematográficos de estrangeiros raramente apresentam este traço: “procedem, o mais das vezes, de um anseio de auto-afirmação e não da sede de conhecimentos, de modo que a imagem resultante reflete menos a mentalidade do povo retratado que o estado de espírito daquele que o retratou.”

Ficções cinematográficas trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais. Entendemos, assim, que as representações formadas por Hollywood são produto da mentalidade e visão presentes no imaginário de uma nação imperialista. Partimos do pressuposto de que o imperialismo deve ser visto não só como uma questão política, mas também como produto e como agente da cultura, responsável pela construção de visões de mundo, auto-imagens, estereótipos e representações. Ainda, as imagens e representações existentes hoje nos meios de comunicação vêm sendo formadas e transformadas no decorrer da história. A formação de imagens do México nos Estados Unidos está, assim, vinculada a estas pré-formações, e passa por modificações ao longo do tempo, são produtos de dinâmicas políticas e sociais que se encontram em constante mutação – modificações que serão refletidas nos meios de comunicação, como o cinema.

Os chicanos de Hollywood: representações do México no cinema norte - americano.

Imagino que as indústrias cinematográficas de outras democracias se comportem de modo muito semelhante ao de Hollywood. Os filmes de ficção constituem entretenimento de massa em toda a parte, e a dose de informação que encerram, seja qual for, é um produto mais ou menos secundário. Qualquer cinema nacional cede ao impacto de influências subjetivas ao retratar estrangeiros; ou seja, esses retratos são vigorosamente determinados pelos desejos e exigências políticas do público, que prevalecem no país. Existem, porém, vários graus de subjetividade: é natural que os povos intimamente ligados por experiências comuns formem imagens cinematográficas mais objetivas uns dos outros do que as daqueles com os quais os primeiros têm pouco ou nada em comum.

A citação acima, de Siegfried Kracauer (1949), ajuda a reforçar que não buscamos, através da análise das imagens mexicanas no cinema norte-americano, partir para um “eurocentrismo às avessas” – expressão de Ella Shohat e Robert Stam –, criticando os Estados Unidos por representarem de forma “negativa” do México, nem damos prioridade a avaliações binárias – imagens positivas ou negativas. Kracauer nos mostra que as representações de um povo sobre o *outro* é sempre resultado dos fatores objetivos e subjetivos, e as imagens formadas resultam das relações entre esses fatores. Assim, não é somente o cinema norte-americano que pode apresentar estereótipos sobre os outros países – todos os povos vão representar o *outro* mesclando seus conhecimentos e as imagens pré-concebidas. No caso do México, devido às suas diferenças históricas, étnicas, religiosas e culturais com os Estados Unidos, acreditamos que o grau de subjetividade presente nas imagens e representações seja significativo, o que leva o cinema norte-americano a reproduzir discursos pré-concebidos no imaginário americano.

O historiador norte-americano Lars Schoultz defende que a crença na inferioridade latino-americana seria o núcleo central da política dos Estados Unidos em relação à América Latina, desde seus primórdios. Já o cientista político João Feres Júnior, em *A história do conceito de “Latin America” nos Estados Unidos* (2005), afirma que as oposições entre América do Norte e América Latina ficam claras desde as nomenclaturas utilizadas. Em levantamento sobre o significado do termo *latin american* nos dicionários norte-americanos, João Feres Jr. conclui que a definição caracteriza qualquer pessoa de origem ou descendência latina, assim os descendentes de latinos que nasceram nos Estados Unidos continuam a ser

considerados latinos, apesar de sua nacionalidade americana. Também características como *orgulhoso, apaixonado, impetuoso, extravagante na aparência, indiferente e desrespeitoso* aparecem nas definições do termo. Nos textos usados para exemplificar as citações, estão presentes características como *malandragem, instabilidade, fraqueza, exibicionismo*, além *mulherengo* e *corporal*. Todos os adjetivos mostrados, segundo o autor, refletem a forma como são vistos os latino-americanos, e a escolha de citações tão carregadas com conotações pejorativas é surpreendente, considerando o sentido estritamente geográfico com o qual a expressão parece ser usada na linguagem cotidiana. Esse descompasso é o que torna o verbete tão significativo, “afinal de contas, o que faz *Latin América* não são as curvas do Rio Grande, as montanhas da cordilheira dos Andes ou as rochas do deserto de Atacama, mas o povo que é percebido pelos americanos como *Latin*, e, portanto, como um *Outro* que habita a América” (FERES Jr, 2005, p.20).

A historiadora Mary Anne Junqueira, em *Ao sul do Rio Grande*, analisa as visões, imagens, representações sobre a América Latina construídas pela revista *Seleções do Reader's Digest*. Em sua análise, traça paralelos entre o mito da conquista do oeste norte-americano e da América Latina. Ao voltar-se para a América Latina,

Seleções tratava de tudo aquilo que estava abaixo do Rio Grande, a fronteira natural entre os Estados Unidos e México, sem a percepção das diferenças culturais existentes na região. A distinção ressaltada era de um mundo civilizado – espiritual, cultural e moralmente avançado ao Norte e um mundo ao Sul, com territórios primitivos e natureza selvagem, habitado por gente, também primitiva, que vivia de forma instintiva e emocional. (JUNQUEIRA, 2000, p.96)

Defende que os Estados Unidos, desde sua Independência, estabeleceram distanciamento entre o mundo protestante que acabara de se tornar independente, e o mundo católico dos espanhóis ao Sul. Desde os primórdios, a América Latina era vista como fanática, ignorante, supersticiosa, onde havia princípios diferentes e impossibilidade de instalação de uma democracia ao modelo norte-americano. São construções crivadas de estereótipos e imagens negativas que freqüentemente são recuperadas, (re)construídas e reforçadas. É possível sugerir, portanto, que a relação entre Norte e Sul se estabeleceu mais como oposição do que como diálogo (JUNQUEIRA, 2000, p.14).

Em relação ao México, a revista salientava a ignorância e a mestiçagem de seus habitantes. Devido à forma com que a América Latina era vista, como pouco civilizada,

formada por territórios despovoados, com população primitiva, composta por pobres e mestiços, a região foi interpretada como ambiente propício à penetração do inimigo externo, tanto o alemão e japonês, durante a Segunda Guerra Mundial, quanto o comunista durante a Guerra Fria. Nesse mesmo contexto, foi publicado na revista *Seleções* um artigo ressaltando os Estados Unidos como centro do mundo ocidental. Com o título *O Grande Desafio da História à Nossa Cultura* (maio/1959, pg. 52-53), afirma (2000, p.207-208):

A maior civilização anterior à nossa foi a grega. Também os gregos viveram num mundo perigoso. Eram um povo pouco numeroso e altamente civilizado, cercado por tribos bárbaras e continuamente ameaçados pela maior potência asiática, a Pérsia. Em Maratona e em Salamina, as imensas cortes dos persas foram derrotadas por pequenos contingentes gregos. Provou-se ali que o homem livre é superior a muitos homens submissamente obedientes a um tirano.

No entanto, procuramos desviar de uma dicotomia, que mostra os Estados Unidos confiantes em sua superioridade racial, cultural e política, olhando com repulsa aos seus vizinhos mestiços, ignorantes e supersticiosos. Acreditamos que há, além da circularidade de idéias, transformações nas relações entre os Estados Unidos e México, que refletem nas produções culturais. Veremos, abaixo, a evolução da representação mexicana no cinema norte-americano, como esta representação é influenciada por fatores políticos e idéias estabelecidas na sociedade. E também, que a despeito das análises generalizantes, o cinema norte-americano pode se desviar da sátira ao retratar problemas sociais dos mexicanos – estamos conscientes, contudo, de que esta visão ainda representa uma pequena fatia nas produções hollywoodianas.

Como o cinema norte-americano representa o México – este é o objeto de estudo do historiador Carlos Cortés no artigo *Como ver al vecino: el libro de texto hollywoodense sobre México* (CORTÉS, 1089). Também o historiador Emilio García Riera, através do estudo de aproximadamente 3.000 filmes estrangeiros sobre o México e os mexicanos, sendo a grande maioria proveniente de Hollywood, parte desta mesma perspectiva. Em *México visto por el cine extranjero* (RIERA, 1988) busca entender como tem se estabelecido e transformado a visão do México no cinema norte-americano, desde seu surgimento até a década de 1970. Ambos mostram como as diferentes representações do mexicano variam de acordo com o momento histórico, relações e interesses políticos e econômicos. Partiremos agora desses dois estudos, situando o filme *Viva Zapata!* em meio a estas variações e questionando como são o México e os mexicanos de Elia Kazan e John Steinbeck. Ainda, consideramos de extrema

importância mostrar filmes que divergem da visão mostrada por *Viva Zapata!* no mesmo momento histórico, sendo eles *The treasure of the Sierra Madre* (O tesouro de Sierra Madre, 1947), dirigido por John Huston – e muito admirado por Elia Kazan – que mostra um México primitivo e se encaixa nos estereótipos produzidos por Hollywood. O filme *Salt of the earth* (1953), dá ênfase às personagens femininas fortes num momento em que as mulheres norte-americanas de Hollywood se mostravam submissas. Além disso, o diretor Herbert Biberman, um dos *Dez de Hollywood*, se recusou a utilizar atores norte-americanos para interpretar seus personagens.

Segundo Cortés, “muitos Méxicos” podem ser vistos em Hollywood, e atingem os mais diferentes planos. Em geral, é mostrado o México da fronteira, que oscila entre um bom vizinho e uma constante ameaça, com uma realidade histórica e cultural retratada a partir dos termos norte-americanos. Além disso, um México que é, na maioria das vezes, utilizado como metáfora, um pano de fundo para que os problemas norte-americanos sejam abordados, sua superioridade afirmada, suas moralidades reforçadas.

Uma imagem negativa do México vem sendo formada nos Estados Unidos desde 1846, quando da guerra entre os dois países, momento em que os mexicanos se tornaram sinônimo de inimigo cruel, que combina os piores aspectos da lenda negra espanhola e dos índios selvagens. À guerra se seguiu a popularização da “novela de dez centavos”, nas quais era mostrado o triunfo do cowboy anglo-saxão sobre o índio selvagem, oposição que seria reforçada no surgimento do cinema, cuja nascente indústria se alimentaria do tema da conquista do Oeste. Os títulos *The greaser’s gauntlet* (1908), *Tony the greaser* (1911) e *The greaser’s revenge* (1914) revelam a abordagem desses primeiros filmes. A partir da Revolução Mexicana, que despertou grande interesse por parte dos cineastas norte-americanos, a característica de revolucionário foi adicionada ao mexicano de Hollywood. Entre os filmes produzidos nesta época estão *Barbarous Mexico* (1913), *The mexican revolutionists* (1912) e *The mexican rebellion* (1914). Antes dos Estados Unidos entrarem para a Primeira Guerra Mundial, filmes como *A mexican spy in America* (1914) advertiam sobre a ameaça que vinha do sul. No mesmo período, outros filmes denunciam uma aliança mexicano-japonesa para subverter os Estados Unidos, como em *Patria* (1916). Assim, estava solidificado o rol de clichês de Hollywood sobre o México: no plano individual estava o *greaser* mexicano, um vilão bastante conveniente pra Hollywood; no plano nacional, estava o México revolucionário, terra de caos e ameaça – e esses clichês serão sempre “reciclados”.

Também está presente no cinema americano o arquétipo do *Latin lover* – que na época do cinema mudo, era atribuído aos italianos e espanhóis, dificilmente aos latino-americanos. O *Código Hays*, que determinou diversas normas para as produções hollywoodianas até 1966, condenava a mestiçagem, por isso os filmes norte-americanos não mostravam relações amorosas entre anglo-saxões e mexicanos. Nesses filmes, o desejo sexual dos mexicanos se mostra uma constante ameaça às mulheres brancas, e cabe aos heróis resgatá-las – o que acontece em geral nos filmes da conquista do Oeste. As relações entre homens americanos e mulheres mexicanas poderiam ser mostradas, mas em geral essas mulheres eram quase brancas, de família tradicional e educação distinta – não era qualquer mexicana que estava à altura de um herói anglo-saxão. Já às mulheres mestiças estava reservada a prostituição, ou ao menos uma “virtude flexível”, e comportamento arredo. *His mexican Bride* (1910), *Carmelita the faithful* (1911), e *Chiquita the dancer* (1912) são filmes que exploram essas temáticas.

Terminada a Primeira Guerra Mundial, com o impacto na economia norte-americana, a América Latina se tornou um mercado importante para o cinema de Hollywood, e assim começou a protestar contra o estereótipo que este cinema mostrava dos latinos. Em 1919 o governo mexicano enviou um protesto formal aos cineastas norte-americanos, acusando-os de destacar os piores aspectos do México em seus filmes, e ameaçando proibir a entrada do cinema americano no país. Em 1931 o Brasil também protestou contra *Rio's Road to hell* (1931), e Cuba proibiu todos os filmes da MGM depois de sua produção *Cuban love song* (1931). Depois dos protestos, alguns filmes ganharam um tom mais suave, cenas de bandidos seriam eliminadas e em algumas ocasiões os mexicanos eram mostrados com certo valor e sensibilidade. No entanto, sem a intenção de eliminar os vilões que tanto faziam sucesso, Hollywood inventava nações – obviamente latinas – como Costa Roja, em *The dove* (1928), assim nenhum governo poderia protestar.

Logo viria a Política de Boa Vizinhança, estabelecida a partir de 1932 com o governo de Franklin D. Roosevelt. A maldade e luxúria do México hollywoodiano davam lugar à música, dança e romance. *Zorro* e *Cisco Kid* se destacaram como heróis simpáticos, reflexo da boa vontade de Hollywood no momento. No filme *Juárez* (1939), biografia do presidente Benito Juárez, Cortés considera que houve um considerável esforço de Hollywood no que diz respeito à história mexicana, no entanto a glorificação dos Estados Unidos se mostra em detalhes como: o quadro de Abraham Lincoln e a referência à Doutrina Monroe num discurso feito pelo presidente Juárez.

Durante a Política de Boa Vizinhança, foi criada a “fabrica de ideologias”, o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, dirigido por Nelson Rockefeller e empenhado na “conquista dos corações e mentes” dos latino-americanos, em vez da submissão militar. Seus programas eram aplicados segundo três grandes áreas: informação, saúde e alimentação. O cinema foi uma seção particularmente importante, dotado de grande capacidade de penetração cultural e ideológica. Assim, os estúdios de Hollywood foram indicados a não divulgar filmes que pudessem ridicularizar ou questionar qualquer instituição norte-americana, ou ferir as crenças latino-americanas. Nesse sentido, existia o esforço para que a representação da América Latina reconhecesse as especificidades e costumes de cada país, a fim de evitar problemas de interpretação e mesmo atritos diplomáticos. Entretanto quase todos os filmes ambientados no Brasil tinham moças dançando “samba-rumba” e muita gente falando uma língua parecida com “galego-italianizado”. “Para agradar ao público americano e mostrar a ele que os vizinhos do sul eram simpáticos, não era preciso mais do que isso.” (TOTA, 2000, p.120). Seus filmes misturavam modas, tendências, mostrando seu desconhecimento – que transformava a América Latina numa unidade indistinta em suas manifestações culturais, representado todos com *sombreros* mexicanos – e seus preconceitos, pois raramente os estereótipos com que viam seus vizinhos do sul eram deixados de lado. “Tudo era pensado como os americanos pensam e nos vêem. E sempre fazemos o ridículo. Cada mexicano, cada brasileiro, sempre fizemos o ridículo em seus filmes” (CACOFF, 1995, p.52).

Terminada a Segunda Guerra Mundial a Política de Boa Vizinhança teve fim e os latino-americanos se tornaram menos freqüentes nos filmes norte-americanos. Hollywood mostrava agora um México fronteiro cheio de perigos e ameaças, devido aos problemas causados com a migração ilegal dos mexicanos para os Estados Unidos. Paralelamente aos filmes sobre a fronteira, ressurgiu o bandido mexicano brutal e obscuro, combinado com uma afirmação da superioridade norte-americana. Estes temas sobressaem em *The treasure of the Sierra Madre* (1947), talvez o melhor filme norte-americano filmado no México, segundo Carlos Cortés. Aqui, o protótipo do *new greaser* é personificado pelo personagem Gold Hat (Alfonso Bedoya), um sádico bandido mexicano que assassina o personagem de Humphrey Bogart a machadadas e esparrama no chão os sacos de ouro em pó que ele carregava – o bandido acreditava ser areia. Ao mesmo tempo, o personagem de Walter Huston, um velho garimpeiro norte-americano que vive em Tampico, no México, se transforma no herói de um povoado mexicano quando salva um menino que havia se afogado.

O roteiro foi baseado no romance homônimo de B. Traven ¹², que através da busca de ouro nas montanhas de Durango por aventureiros gringos (no filme, interpretados por Humphrey Bogart, Walter Huston e Tim Holt), queria mostrar a longa história de exploração colonial e capitalista no México. B. Traven foi um dos milhares de trabalhadores estrangeiros que seguiram rumo ao México para trabalhar nas grandes companhias de petróleo e mineração, que após a Guerra de Secessão perceberam o potencial intocado e se instalaram naquele país. O romance foi lançado na Europa na década de 1920, e publicado nos Estados Unidos em 1935. Antes de ser levado às telas com direção de John Huston, fora sugerido duas vezes à Warner, que o rejeitou – segundo a produtora era uma história bastante deprimente que não se encaixava nos interesses do Estúdio, além de não apresentar romance não ter o final feliz. Por fim, Huston convenceu Jack Warner de que faria do filme um sucesso, e logo após o início das primeiras negociações, Huston foi convocado para a Segunda Guerra Mundial. Em 1946 o trabalho foi retomado.

Em busca de locações no México, Huston decidiu-se por filmar em Jungapao, em San José de Purua, no Estado de Michoacán. A maioria das filmagens foi feita no México, mas algumas partes foram rodadas em estúdio – vale destacar que o cinema americano começou a utilizar locações no pós-guerra, e *The treasure of the Sierra Madre* foi um dos primeiros filmes rodados onde se passa a história.

O diretor John Huston, mais que criticar a exploração do México por estrangeiros, se interessava mostrar a futilidade da ambição. Todos os personagens mexicanos presentes no filme são secundários: o menino vendedor de bilhetes de loteria, um *bartender*, um taxista, os indígenas do povoado (que tiveram o menino salvo pelo personagem de Walter Huston), os bandidos e a política mexicana. Segundo Emilio García Riera, depois de tanta “boa vizinhança forçada” no cinema norte-americano, os bandidos liderados pelo “torto, feio, desalinhado, bigodudo, zombeteiro e pitoresco” Gold Hat, podem parecer uma novidade no tratamento dos mexicanos. O fato é que *The treasure of the Sierra Madre* significa um retorno ao cinema de Hollywood do bandido mexicano clássico, desaparecido em tempos de guerra. No entanto, na visão de Riera, contrária à de Cortés, este é um filme que não apresenta maniqueísmos, visto que o vilão é o personagem de Bogart, e os bandidos mexicanos se mostram um perigo “compreensível e justificado para aqueles que se metiam onde não eram chamados”. O filme foi bem recebido nos Estados Unidos e no México.

¹² B. Traven é um pseudônimo, alvo de constante especulação sobre sua verdadeira identidade – até hoje desconhecida. Durante a produção do filme, as negociações foram feitas com um assistente de B. Traven.

Uma exceção do cinema norte-americano sobre o México, durante o período pós-guerra, é o filme *Viva Zapata!* (1952). Acreditamos que, ainda que equivocados do ponto de vista histórico, Elia Kazan e John Steinbeck fazem uma das representações mais positivas da história do cinema norte-americano. Apresentam vilões, como o cruel e impiedoso Victoriano Huerta, e fracos, como o indeciso e sonhador Francisco Madero, mas mostram uma classe camponesa decente e valente, um Emiliano Zapata humano e dedicado. Emilio García Riera acredita que nenhum cineasta estrangeiro mostrou a Revolução Mexicana de forma tão séria e interessada como Elia Kazan. Com exceção de *The Fighter* (1952), dirigida por Herbert Kline, outros filmes de Hollywood sobre a Revolução Mexicana não buscaram o suporte de escritores de prestígio (Kline dirigiu uma adaptação do conto *The Mexican*, de Jack London). Em geral, os filmes sobre a Revolução apresentavam os estereótipos usuais e equívocos históricos, e mostravam a Revolução como um evento permanente – em *Rio Grande Patrol* (1950), um *western* B da RKO, se traficava armas para os “rebeldes mexicanos”, e em *City of Bad Men* (1953), um *western* da Fox, o herói norte-americano, um aventureiro, combatia “do lado equivocado” de uma “Revolução Mexicana de 1897”.

Ainda no período pós-guerra, há uma mudança na posição de Hollywood em relação às mulheres mexicanas, que passaram a ser fortes e inteligentes. *Salt of the Earth* (1953) é um dos filmes que mostra mexicanas valentes e decididas, organizadas contra uma companhia de mineração do Novo México, depois que seus maridos grevistas foram presos por ordem judicial. Por outro lado, muitas dessas mulheres fortes mostradas por Hollywood eram prostitutas ou mulheres de “virtude questionável”. Além de mostrar as mulheres, *Salt of the Earth* é um filme que mostra as injustiças cometidas contra os mexicanos. Emilio García Riera acredita que se a caça às bruxas não tivesse dominado Hollywood, a injustiça e exploração dos mexicanos seria um tema mais abordado pelos liberais da época. E foi justamente do choque entre os cineastas de esquerda e da repressão macartista que surgiu *Salt of the Earth*, realizado de modo independente, à margem de Hollywood, com o apoio financeiro de um sindicato (a *International Union of Mine, Mill and Smelter Workers*), para contar a luta dos mineiros grevistas, em sua grande maioria de origem mexicana, de Silver City, Novo México. Os responsáveis pelo filme são Paul Jarrico, produtor; Herbert Biberman, diretor; Michel Wilson, roteirista. Os três foram perseguidos durante o macartismo, e Biberman, como vimos acima, foi um dos Dez de Hollywood – se recusou a prestar depoimentos perante a HUAC e foi preso.

Segundo Riera, parecido com os filmes de crítica social da Hollywood dos anos trinta, *Salt of the Earth* conta a história de uma pequena comunidade de mineiros, que vivem em péssimas instalações com suas famílias numerosas. Uma série de acidentes com os mineiros leva à greve, reprimida pelos donos da companhia com brutalidade. As mulheres tomam frente, lutando pela igualdade dentro do sindicato. Os atores usados foram, em sua grande maioria, os próprios mineiros e seus familiares, e as gravações foram feitas nos cenários reais. A atriz mexicana Rosaura Revueltas, que já havia trabalhado com o diretor mexicano Emilio Fernández, foi escolhida para o papel de Esperanza. E, para o papel do presidente do sindicato de mineiros, foi escolhido Juan Chacon – que era o verdadeiro presidente sindical. Biberman evitou, na escolha do elenco, seguir a tradição hollywoodiana e usar falsos latinos para seus atores principais. E, essa mesma recusa em seguir os padrões de Hollywood, buscando retratar com fidelidade os mexicanos e sua luta, resultou no filme mais perceptivo já feito sobre mexicano-americanos (WOLL, 1980, p.99).

Começou a ser filmado em janeiro de 1953 e enfrentou uma publicidade histórica, acusações do congressista Donald Jackson de que inflamava deliberadamente ódios raciais, e representava uma arma da Rússia. Como resultado deste discurso, alguns atores foram presos, outros membros da equipe foram agredidos fisicamente, e um comitê de vigilantes os ordenou a deixar a produção num prazo de doze horas. A despeito das ameaças, continuaram as filmagens com o apoio da polícia estatal do Novo México. A atriz Rosaura Revueltas, que viajou do México para Silver City, teve problemas com o Departamento de Imigração, tanto na entrada nos Estados Unidos, como durante a filmagem e foi interrogada sobre suas posições políticas e as ideologias presentes no filme. Os agentes do Departamento consideravam a atriz como uma “mulher perigosa”, de “índole subversiva”, que devia ser expulsa do país. Depois de perseguições e audiências, Rosaura Revueltas decide voltar para o México, já que com exceção de poucas cenas que a incluíam, o filme estava finalizado (RIERA, 1988, p.68).

Considerado subversivo e comunista, não surpreende que *Salt of the Earth* só tenha obtido o registro legal (*copyright*) em 1965. Confirmou sua classificação como filme de esquerda ao ser exibido no México no *Teatro Iris*, dedicado durante o ano de 1954 a exibir filmes soviéticos, e nos Estados Unidos através de projeções não-comerciais e em cineclubes e similares. Apesar dos rótulos adquiridos, o que chamou a atenção do crítico Bosley Crowther, em artigo publicado no New York Times no dia 15 de março de 1954 foi o particular interesse solidário pelos mexicano-americanos, os abusos sofridos por estes pelos

donos das minas, que provinham condições de moradia e trabalho piores para estes do que para os *anglos*, além da participação e igualdade de expressão das mulheres durante a greve dos trabalhadores (RIERA, 1988, p.68).

Segundo Riera, apesar de sua simplicidade narrativa, *Salt of the Earth* está construída a partir de uma complexa intersecção entre três pontos de vista: o proletário (os mineiros), o das minorias segregadas (os mexicanos) e o feminista (as mulheres dos mineiros). Assim, o filme não é só uma análise das vicissitudes da exploração capitalista sobre uma minoria étnica, mas de todas as formas de exploração da sociedade norte-americana de sua época, além de ser um dos mais importantes filmes que abordam as mulheres mexicanas no cinema norte-americano.

Em geral, o cinema de Hollywood não foi de todo insensível em relação aos problemas e injustiças sofridas pelos mexicanos nos Estados Unidos. Filmes como *The Lawless* (1949), dirigida por Joseph Losey, *Right Cross* (1950), *My man and I* (1952), *The ring* (1952), *Trial* (1955) e *Giant* (1950), se dedicaram a mostrar o tratamento injusto dispensado aos mexicanos. No entanto, “mais visto como uma paisagem do que como uma sociedade”, segundo Riera, o cinema norte-americano continuava a mostrar uma América Latina cruel, corrupta e decadente, governada por ditadores fascistas e repressores, imagem presente do pós-guerra até a década de 1980. A imigração ilegal retorna ao cinema, e é tratada com o mesmo enfoque presente antes da guerra, mostrando trabalhadores mexicanos passivos, que ameaçam a economia norte-americana ao roubar seus empregos. As gangues urbanas – *Bad boys* (1983), *West side story* (1961) –, o tráfico de drogas – *Code of silence* (1985), *Scarface* (1983) –, também fazem parte das temáticas hollywoodianas mais recentes sobre a América Latina.

Em *Images of the Mexican American in fiction and film*, Arthur Pettit encontra a origem das imagens de latino-americanos formadas por Hollywood nas “ficções de conquista”, de autores como Ned Buntline e Zane Grey. Segundo ele, esse tipo de ficção define o mexicano com qualidades diretamente opostas às do protótipo anglo-saxão, e transfere para os mexicanos e latinos os preconceitos anteriormente dirigidos aos negros e índios. Desprezam e miscigenação e mostram um declínio mexicano causado pela mistura de raças. Assim, Hollywood herdou os estereótipos do bandido, chicano, prostituta mestiça, de modo a associar diretamente a falta de caráter à pele escura. (PETTIT, 1980)

Assim, após apresentar um panorama sobre as formas de representação do México no cinema norte-americano, retomamos à questão: como Hollywood se apropriou da imagem do México e dos mexicanos? Partindo das abordagens sobre a visão do estrangeiro no cinema norte-americano de Kracauer e as análises sobre o imperialismo cultural, em estudos como *Crítica da imagem eurocêntrica* e *Império*, além das análises de Carlos Cortés e Emilio García Riera, podemos fazer algumas considerações. Percebemos que não existem somente abordagens estereotipadas e satíricas sobre o México, mas que o cinema norte-americano está muito longe de mostrar um mexicano sem suas caracterizações típicas, tanto físicas quanto morais e psicológicas. O México é ainda usado como pano de fundo ou como um “figurante” nos grandes filmes, e suas imagens reforçam um distanciamento com os norte-americanos.

A respeito das representações do *outro* em *Viva Zapata!*, seguem algumas críticas e conclusões da pesquisa que originou esta comunicação: Riera acredita que Zapata se mostra primitivo, um índio mexicano como tantos outros retratados pelos norte-americanos. Arthur G. Pettit, por sua vez, admira o trabalho de Kazan e Steinbeck por sua crítica social, e vê em *Viva Zapata!* um filme que mostra sério interesse na Revolução Mexicana por parte dos produtores, como há muito tempo não se via no cinema americano. (PETTIT, 1980) Carlos Cortés (1989) acredita que esta seria uma das descrições mais positivas do México já mostradas pelo cinema norte-americano por apresentar camponeses descentes e valentes, além de um Emiliano Zapata heróico, humano e dedicado.

Quando foi lançado, a crítica Catherine de la Roche, na revista de cinema *Sight and Sound* (1952), afirmou existirem anacronismos ideológicos no filme de Kazan, o que levou à representação de Zapata da forma como vemos no filme, e à presença de clichês sobre democracia e ditadura. Além das supostas questões políticas presentes no filme, a análise torna-se mais complexa devido a alguns diálogos explicitamente pró-americanos. No entanto, a despeito da nebulosa estrutura política do filme, consideramos que *Viva Zapata!* se tornou um marco na representação do mexicanos no cinema americano. Ao invés de seguir a linha dominante, e representar os revolucionários e camponeses mexicanos em uma visão modernizada dos tradicionais bandidos latinos, o filme os retratou de forma sensível e simpática. São humanos e inteligentes, buscam o caminho da revolução somente depois de terem suas terras confiscadas e não disporem de outros recursos para reivindicá-las de volta.

O cineasta Howard Hawks, realizador de *Viva Villa!* (1934), afirmou à revista *Cahiers du Cinema* (n. 56, fevereiro de 1956), que Zapata foi o maior assassino que o México já viu,

um criminoso. Se o filme tivesse mostrado sua história verdadeira poderia ser interessante, no entanto seus realizadores não se atreveram e o converteram em um tipo de santo, preocupado em ajudar aos camponeses pobres. Não era assim, diz ele, que utilizou muitas das aventuras de Zapata em seu filme sobre Villa. Outro diretor de Hollywood, Samuel Fuller, também afirma (em depoimento publicado na revista *Présence du Cinema* n. 20, de 1964) que o personagem retratado no filme não existiu, Zapata era na verdade um comunista, e quando a Fox se deu conta teve que reescrever a história, e misturou a figura de Zapata com a de Pancho Villa, assim *Viva Zapata!* não é mais que uma cópia de *Viva Villa!*. Brian Garfield, autor do livro *Western Films*, afirma que Zapata era um índio analfabeto, e o filme de Kazan dá um tratamento idealizador a um homem que era de fato sanguinário e brutal, e mais desejoso de poder do que de libertar os camponeses.

Segundo as considerações de Emilio Garcia Riera, as críticas de Howard Hawks, Samuel Fuller e Brian Garfield mostram a total ignorância norte-americana sobre Emiliano Zapata. No entanto, considera *Viva Zapata!* fraco e falso, já que Kazan inventou um Zapata satisfatório aos liberais norte-americanos da época e às necessidades do glamour Hollywoodiano. Por isso o filme não teria despertado maior interesse no México, e acabou visto como mais um western para o público europeu.

O filme *Viva Zapata!* é um produto do seu tempo, da complexidade de Elia Kazan e John Steinbeck, da atuação de Anthony Quinn e Marlon Brando, de suas relações e ambigüidades, resultado das ligações entre a cultura e política de uma época conturbada. Complexo realizado num momento conturbado, foi atacado pela Direita e pela Esquerda, pelos mexicanos e pelos americanos. Presente nos projetos de Kazan e Steinbeck décadas antes de ser realizado, o filme teve sua produção finalizada pouco antes do testemunho do diretor perante à HUAC. Como resultado, é visto como um posicionamento político. A conjuntura política da época, tanto nos Estados Unidos como no México, mudou o foco do filme, que se volta para as implicações políticas das ações do líder revolucionário.

Consideramos que *Viva Zapata!* está intimamente ligada à obra de Steinbeck – suas oposições a idéias e atitudes totalitárias, tanto da esquerda quanto da direita, e seu interesse pelos mexicanos – principalmente mexicanos do campo –, sua vida, hábitos, crenças. De Kazan estão presentes características de sua abordagem realista, e as preocupações sociais que definem sua obra nos anos de 1940 e 1950. Considerando que a obra representa posicionamentos, valores e idéias dos artistas, não excluimos a presença de mensagens pró-

democracia e justiça americanas – elas estão presentes, Zapata e os camponeses lutam para alcançar a igualdade e justiça. Oposto a estes ideais, está Fernando Aguirre, que se busca somente o poder. Esse personagem, como observamos durante a pesquisa, é o centro das discussões e divergências interpretativas de *Viva Zapata!*.

Referências bibliográficas e filmicas

CACOFF, Leon. *Gabriel Figueroa: o mestre do olhar*. São Paulo: Edição da 19ª Mostra Internacional de Cinema, 1995.

COATSWORTH, John H.; RICO, Carlos (orgs.). *Imágenes de México en Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1989.

FERES Jr., João. *A história do conceito de “Latin América” nos Estados Unidos*. Bauru: Edusc, 2005.

LIGHTMAN, Herb A. The filming of “Viva Zapata!” *American Cinematographer*, V 33, n.4, p.154-155, Apr., 1952.

FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GEADA, Eduardo. *O imperialismo e o fascismo no cinema*. Lisboa: Moraes Editores, 1976.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

JUNQUEIRA, Mary Anne. *Ao sul do Rio Grande – imaginando a América Latina em Seleções: oeste, wilderness e fronteira (1942-1970)*. Bragança Paulista: EDUSF, 2000.

KRACAUER, Siegfried. “Os tipos nacionais tal como Hollywood os apresenta”. Tradução da publicação: “National types as Hollywood presents them.” *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 13, N. 1 (Spring, 1949), P. 53-73.

PETTIT, Arthur G. *Images of the Mexican American in fiction and film*. College Station, Texas: A & M University Press, 1980.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.

RIERA, Emilio García. *México visto por el cine extranjero (1941-1969)*. Ediciones Era: Guadalajara, 1988.

ROCHE, Catherine de la. Viva Zapata! *Sight and Sound*. v.21, n.4, p.170, Apr /Jun, 1952.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

SCHOULTZ, Lars. *Estados Unidos: poder e submissão. Uma história da política norte-americana em relação à América Latina*. Bauru: EDUSC, 2000.

TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da II Guerra*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1986.

XAVIER, Ismail. "Cinema: Revelação e engano." In Novaes, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006, pp. 367-383.

_____. (org.) *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WOLL, Allen L. *The latin image in american film*. Cidade: Paperback, 1980.

Filmes

BIBERMAN, Herbert; JARRICO, Paul. *The salt of the earth*. [Filme-vídeo]. Direção de Herbert Biberman, produção de Paul Jarrico. Estados Unidos, 1953.

FERNÁNDEZ, Emilio; DANCIGERS, Oscar. *La Perla*. [Filme-vídeo]. Direção de Emilio Fernández, produção de Oscar Dancigers. México, 1945. DVD/87 min. branco e preto. son.

HUSTON, John; BLANKE, Henry. *The treasure of the Sierra Madre*. [Filme-vídeo]. Direção de John Huston, produção de Henry Blanke. Estados Unidos, 1947. DVD/126 min. branco e preto. son.

KAZAN, Elia; ZANUCK, Darryl. *Viva Zapata!* [Filme-dvd]. Produção de Darryl Zanuck, direção de Elia Kazan. EUA, 20th Century Fox, 1952. Dvd/Ntsc, 113 min., preto e branco, son.