

... **Coleção UAB–UFSCar**

..... Educação Musical

: Arthur Autran

: **Imagens do negro na cultura  
brasileira**

: considerações em torno do cinema, teatro,  
: literatura e televisão

# **Imagens do negro na cultura brasileira**

considerações em torno do cinema, teatro,  
literatura e televisão



**Reitor**

Targino de Araújo Filho

**Vice-Reitor**

Pedro Manoel Galetti Junior

**Pró-Reitora de Graduação**

Emília Freitas de Lima



**Secretária de Educação a Distância - SEaD**

Aline Maria de Medeiros Rodrigues Reali

**Coordenação UAB-UFSCar**

Claudia Raimundo Reyes

Daniel Mill

Denise Abreu-e-Lima

Joice Otsuka

Marcia Rozenfeld G. de Oliveira

Sandra Abib

**Coordenador do Curso de Educação Musical**

Glauber Lúcio Alves Santiago

UAB-UFSCar

Universidade Federal de São Carlos

Rodovia Washington Luís, km 235

13565-905 - São Carlos, SP, Brasil

Telefax (16) 3351-8420

[www.uab.ufscar.br](http://www.uab.ufscar.br)

[uab@ufscar.br](mailto:uab@ufscar.br)



**EdUFSCar**

**Conselho Editorial**

José Eduardo dos Santos

José Renato Coury

Nivaldo Nale

Paulo Reali Nunes

Oswaldo Mário Serra Truzzi (Presidente)

**Secretária Executiva**

Fernanda do Nascimento

EdUFSCar

Universidade Federal de São Carlos

Rodovia Washington Luís, km 235

13565-905 - São Carlos, SP, Brasil

Telefax (16) 3351-8137

[www.editora.ufscar.br](http://www.editora.ufscar.br)

[edufscar@ufscar.br](mailto:edufscar@ufscar.br)

**Arthur Autran**

# **Imagens do negro na cultura brasileira**

considerações em torno do cinema, teatro,  
literatura e televisão

São Carlos



**EdUFSCar**

2011

© 2011, Arthur Autran

## **Concepção Pedagógica**

Daniel Mill

## **Supervisão**

Douglas Henrique Perez Pino

## **Assistente Editorial**

Letícia Moreira Clares

## **Equipe de Revisão Linguística**

Bruna Stephani Sanches Grassi  
Daniel William Ferreira de Camargo  
Daniela Silva Guanais Costa  
Francimeire Leme Coelho  
Jorge Ialanji Filholini  
Lorena Gobbi Ismael  
Luciana Rugoni Sousa  
Marcela Luisa Moreti  
Paula Sayuri Yanagiwara  
Priscilla Del Fiori  
Rebeca Aparecida Mega  
Sara Naime Vidal Vital

## **Equipe de Editoração Eletrônica**

Edson Francisco Rother Filho  
Izís Cavalcanti

## **Equipe de Ilustração**

Eid Buzalaf  
Jorge Luís Alves de Oliveira  
Nicole Santaella  
Priscila Martins de Alexandre

## **Capa e Projeto Gráfico**

Luís Gustavo Sousa Sguissardi

### **Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária da UFSCar**

S111i

Sá Neto, Arthur Autran Franco de.

Imagens do negro na cultura brasileira : considerações em torno do cinema, teatro, literatura e televisão / Arthur Autran Franco de Sá Neto. -- São Carlos : EdUFSCar, 2011.

81 p. -- (Coleção UAB-UFSCar).

ISBN – 978-85-7600-259-8

1. Cultura. 2. Afro-brasileiro. 3. Audiovisual. 4. Literatura. I. Título.

CDD – 306 (20<sup>a</sup>)

CDU – 008

# SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	7
---------------------------	---

## **UNIDADE 1: A questão da representação e suas formas tradicionais**

1.1 Primeiras palavras .....	11
1.2 Problematizando o tema .....	11
1.3 A representação racista e a representação paternalista .....	13
1.3.1 O racismo: o negro no cinema mudo brasileiro .....	13
1.3.2 O paternalismo: o caso de <i>Sinhá Moça</i> .....	18
1.4 Considerações finais .....	27
1.5 Estudos complementares .....	28

## **UNIDADE 2: A representação do negro: formas modernas**

2.1 Primeiras palavras .....	33
2.2 Problematizando o tema .....	33
2.3 Modernidade e ambiguidade: o negro enquanto representação do povo .....	34
2.3.1 O negro visto pelo artista de esquerda: Jorge Amado, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha .....	34
2.3.2 O negro midiático: Carlos Diegues e a televisão .....	49
2.4 Considerações finais .....	56
2.5 Estudos complementares .....	57

## **UNIDADE 3: A autorrepresentação do negro**

3.1	Primeiras palavras .....	61
3.2	Problematizando o tema .....	61
3.3	O negro por ele mesmo na literatura, no teatro e no cinema .....	61
3.3.1	Lima Barreto e <i>Clara dos Anjos</i> .....	61
3.3.2	Abdias do Nascimento e <i>Sortilégio</i> .....	65
3.3.3	Joel Zito Araújo e <i>Filhas do vento</i> .....	69
3.4	Considerações finais .....	73
3.5	Estudos complementares .....	74
<b>REFERÊNCIAS</b>	.....	<b>75</b>

## APRESENTAÇÃO

Este livro aborda as formas de representação do afrodescendente brasileiro em diversas manifestações narrativas e ficcionais ao longo do século XX e no início do século XXI, com destaque especial para o cinema.

As análises efetuadas neste estudo têm como objeto o modo como o indivíduo negro é representado em filmes, romances, contos, peças de teatro e telenovelas, destacando tanto estereótipos quanto as mais diversas construções positivas. Ademais, também são discutidas as formas de representação elaboradas por artistas negros.

O objetivo deste livro é esclarecer ao leitor que qualquer manifestação cultural expressa formas de compreender o mundo e/ou uma perspectiva sobre a sociedade. No caso da representação do afrodescendente brasileiro há desde livros, filmes, peças e telenovelas que expressam uma visão preconceituosa ou estereotipada deste segmento social até obras que têm uma perspectiva positiva e rica.

A obra busca colaborar não apenas na discussão sobre a representação étnica na cultura brasileira, mas também na formação de indivíduos capazes de identificar o principal viés de uma obra e assim poder trabalhar com vários tipos de materiais em sala de aula, sempre no sentido de construir saberes vinculados ao respeito pelas diferenças. Além disso, a compreensão artística e a sensibilidade estética são elementos cruciais na formação de cidadãos no mundo contemporâneo.

Para atingir esses objetivos, este trabalho encontra-se dividido em três partes. Na primeira, intitulada “A questão da representação e suas formas tradicionais”, há uma pequena introdução teórica sobre o significado de representação, bem como demonstra a imagem caracterizada pelo racismo ou pelo paternalismo que é constituída do afrodescendente. Na segunda parte, “A representação do negro: formas modernas”, são discutidas obras que constroem um discurso sobre as formas de resistência do afrodescendente à opressão, resistência esta cultural, política ou religiosa. No terceiro segmento, “A autorrepresentação do negro”, discutimos obras elaboradas por artistas negros, nas quais a questão do afrodescendente possui relevo.

Por meio do percurso proposto espera-se que o leitor aprofunde o seu conhecimento sobre a produção artística brasileira voltada para a representação do negro de maneira a poder analisar estas e outras obras que abordem o mesmo assunto. O leitor ainda poderá utilizar o instrumental aqui sugerido para analisar representações de outros segmentos sociais tematizados nas mais diversas formas de expressão.



# UNIDADE 1

A questão da representação e suas  
formas tradicionais



## 1.1 Primeiras palavras

Esta unidade é voltada, entre outras coisas, para a discussão da problemática da representação, demonstrando que toda forma de expressão cultural (contos, romances, filmes, telenovelas, peças teatrais etc.) exara perspectiva(s) sobre a vida social. Cabe ao leitor/espectador ter percepção e dialogar com ela.

Dada a importância do papel do afrodescendente na sociedade brasileira e seu racismo latente, torna-se fundamental discutir as diversas formas da representação do negro em sociedade. A proposta aqui apresentada versa sobre a análise das formas pelas quais os negros são representados ao longo do século XX e no início do século XXI em filmes, telenovelas, romances e peças de teatro. Isto porque tais representações – positivas, negativas ou ambíguas – constituem um importante tecido de discursos sobre o negro, influenciando na maneira como a sociedade o percebe e como dialogicamente este tecido de discursos é também construído pelo meio social.

O racismo incorporado no discurso artístico e a representação paternalista da escravidão tornam-se elementos ricos para iniciarmos a análise dos discursos sobre o negro brasileiro. De um lado há obras que por si só estão marcadas pela perspectiva racista, como é o caso do filme *A filha do advogado* (JOTA SOARES, 1926), de outro lado há obras mais complexas que apresentam o negro como vítima e tomam processos sociais, como a escravidão, obra de brancos maus, aos quais se oporiam os brancos com boa alma. Exemplos eloquentes disto são o romance *Sinhá Moça*, autoria de Maria Dezzone Pacheco Fernandes, e sua adaptação homônima para o cinema, datada de 1953 e dirigida por Tom Payne e Osvaldo Sampaio.

## 1.2 Problematizando o tema

Toda produção artística e/ou cultural expressa determinada(s) forma(s) de representação do mundo, seja um romance escrito de forma artesanal por um jovem escritor, seja uma telenovela realizada por uma grande empresa da indústria cultural. Da mesma forma, tanto uma peça encenada por um grupo ainda desconhecido como um filme realizado por uma produtora de Hollywood são geradores de interpretações sobre o mundo, embora o alcance em termos de quantidade de público do segundo é provavelmente maior devido à sua inserção na estrutura de produção e divulgação da indústria cultural, mas é possível que a peça apresente uma visão mais rica e instigante sobre a sociedade.

Em vez de procurarmos interpretar as obras a partir de uma definição universal de “verdade”, à qual elas deveriam se submeter e, de acordo com a proximidade ou não a esta definição, hierarquizá-las, este livro propõe outra direção. Nossa proposta de trabalho relaciona-se com a necessidade de análise, compreensão e interpretação dos objetos culturais – filmes, telenovelas, peças de teatro e romances –, de maneira que se possa identificar quais as posições expressas por cada obra em particular.

Esta tarefa nada tem de óbvia, pois os objetos culturais na maior parte dos casos não se prestam a uma análise rápida, exigindo para a sua adequada discussão o aprofundamento do olhar ou da leitura.

Em termos metodológicos faz-se necessário assinalar que os romances, as peças, os filmes e as telenovelas são representações de indivíduos, situações, fatos etc., e não estes propriamente ditos. Assim, o romance, por meio da linguagem verbal, *representa* pessoas e acontecimentos, bem como o filme narrativo, porém este o faz por meio de imagens e sons. Para sintetizar, podemos utilizar a definição de Jacques Aumont e Michel Marie, para os quais a representação é “uma operação pela qual se substitui alguma coisa (em geral ausente) por outra, que faz as vezes dela” (AUMONT & MARIE, 2003, p. 255).

Ao explicar a origem do significado do vocábulo “representação” e seu desenvolvimento, Raymond Williams faz algumas observações muito esclarecedoras. O autor anota que no século XIV “representar” expressava “significar” e mesmo “simbolizar”, ocorrendo “sobreposição entre o sentido (a), de tornar presente à mente, e o sentido (b), de representar algo que não está presente” (WILLIAMS, 2007, p. 353). A partir do século XVIII, “representação” começa a ser utilizado no sentido de “típico” no processo de descrição, para no século seguinte identificar o Realismo e o Naturalismo (WILLIAMS, 2007, p. 353-356).

Como já se sabe, os diversos “realismos” na produção cultural têm como traço comum a tendência a representar personagens, acontecimentos ficcionais, bem como situações dramáticas que possam ser interpretados pelo leitor ou pelo espectador como se referindo mais ou menos diretamente ao universo social. No entanto, não são apenas os diversos “realismos” que têm relação com a interpretação da sociedade. Também gêneros muito diversos entre si, como o melodrama e a comédia, podem ser abordados a partir dessa perspectiva e, com as devidas mediações, podem também ter aplicada a noção de “representação”.

A proposta deste livro é discutir a representação do afro-brasileiro em diversas manifestações narrativas ficcionais do século XX e do início do século XXI, tais como romances, telenovelas, filmes e peças de teatro. Especificamente nesta primeira unidade iremos discutir formas de representação racistas e paternalistas.

O que nos leva a propor esse tema é, primeiramente, pensar o papel central do negro na formação da(s) cultura(s) brasileira(s). Ademais, a partir da sua imigração forçada para o Brasil ainda no período colonial, o negro tem participação preponderante na produção de riqueza na história do país até o século XIX, já no reinado de D. Pedro II. No que pese estes fatores, o longuíssimo regime escravocrata gerou uma herança que ainda marca a sociedade brasileira, a saber, as estruturas da sociedade de classes que, segundo Florestan Fernandes, não lograram extinguir as relações raciais herdadas do escravismo constituindo-se como “um autêntico e fechado *mundo dos brancos*” (FERNANDES, 1965, p. 389, 391, grifo do autor). Finalmente, o mito da “democracia racial” ainda hoje encobre, no Brasil, o racismo dos mais diversos tipos, impedindo não somente que os afrodescendentes possam ter condições efetivas de integrarem-se à sociedade brasileira em uma situação de igualdade, como ainda atravanca a transformação do país em uma verdadeira democracia.

## **1.3 A representação racista e a representação paternalista**

### **1.3.1 O racismo: o negro no cinema mudo brasileiro**

No período do cinema silencioso, ou seja de fins do século XIX até por volta de 1930, podemos notar a existência de personagens negros nos filmes de ficção brasileiros. Segundo o pesquisador João Carlos Rodrigues, em *Os capadócios da Cidade Nova* (ANTÔNIO LEAL, 1908) e em *A quadrilha do Esqueleto* (EDUARDO AROUCA, 1917) haveria personagens negros pertencentes ao lumpen do Rio de Janeiro, e registra ainda, em 1912, a produção de *A vida de João Cândido*, sobre o marinheiro negro que comandou a Revolta da Chibata, película cuja exibição foi proibida pela polícia e da qual não se tem informações sobre os realizadores e o elenco (RODRIGUES, 2001, p. 78). Pode-se também acrescentar adaptações como *A cabana do Pai Tomás* (ANTÔNIO SERRA, 1909), *Paulo e Virgínia* (ALMEIDA FLEMING, 1924) e *A escrava Isaura* (MARQUES FILHO, 1929), filmes baseados nos romances homônimos respectivamente de Harriet Beecher Stowe, Bernardin de Saint-Pierre e Bernardo Guimarães, que devido aos seus entretchos originais deveriam contar com personagens negros. É de assinalar-se que não existem mais cópias de nenhum destes títulos.

Entre os filmes de ficção mudos que chegaram até os dias atuais pelo menos quatro têm personagens negros de algum vulto. Todos datam da década de 1920, período no qual o mercado exibidor do Brasil já estava totalmente dominado pelo produto norte-americano; como não havia então nenhum tipo de legislação protecionista, restava ao cinema nacional contentar-se com as franjas do mercado, produzindo com grandes dificuldades alguns poucos filmes

de ficção por ano, obras em geral bastante precárias em termos técnicos e estéticos.

Um desses quatro filmes é *Canção da primavera* (SÉGUR CYPRIEN & IGINO BONFIOLI, 1923), cuja história se ambienta em uma fazenda e que apresenta o personagem secundário Manduca, seresteiro que vive a esmo com uma viola a tiracolo e toca canções a pedido dos outros personagens. *O segredo do corcunda* (ALBERTO TRAVERSA, 1924) possui no núcleo dramático ambientado na fazenda de café um coadjuvante negro, Benedito, encarnado como medroso, contador de vantagens e bebedor de cachaça, o que o torna alvo de uma comicidade que nasce das suas atrapalhações, característica bastante próxima à produção convencional de filmes norte-americanos da época (GOMES, 1974, p. 147). Em *Thesouro perdido* (HUMBERTO MAURO, 1927), conforme já comentou João Carlos Rodrigues, há um garoto negro fumando cujos traços faciais são comparados, através da montagem, com os de um sapo, o que gera um sentido pejorativo (RODRIGUES, 2001, p. 80). Mas, em *A filha do advogado* (JOTA SOARES, 1926) a importância do personagem negro para a trama é sem dúvida bem maior quando comparada aos outros três filmes.

Segundo Luciana Corrêa de Araújo (2000), esta película foi não apenas a produção mais refinada do Ciclo do Recife, como ainda a que obteve maior sucesso de público, tendo sido exibida comercialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, praças nunca alcançadas pelas outras realizações do movimento. O Ciclo do Recife, cuja duração compreende de 1922 a 1931, logrou produzir treze películas de ficção, além de alguns documentários, contando entre seus principais integrantes, além de Jota Soares, nomes como Edson Chagas, Gentil Roiz e Ary Severo, entre outros (RAMOS & MIRANDA, 2000, p. 124-125).

Produção da Aurora Film, *A filha do advogado* foi dirigido por Jota Soares, roteiro – adaptado do romance homônimo de Costa Monteiro – escrito por Ary Severo, a fotografia de Edson Chagas e teve como produtor João Pedroso da Fonseca. Seu elenco era composto de Jota Soares (Helvécio), Guiomar Teixeira (Heloísa), Euclides Jardim (Lúcio), Ferreira Castro (Gerôncio), Norberto Teixeira (dr. Paulo Aragão), Olívia Salgado (Antonieta Bergamini) e Jasmelina de Oliveira (D. Lucinda Correia).

*A filha do advogado* inicia-se com o doutor Paulo Aragão, advogado de renome que resolveu passar uma temporada na Europa, pedindo ao seu primo, o brilhante jornalista Lúcio, para ajudá-lo quanto a dois problemas pendentes. O primeiro é trazer do interior para o Recife uma filha ilegítima, Heloísa, e também a mãe, dona Lucinda. O segundo diz respeito a tomar conta do filho legítimo, Helvécio, um desmiolado sempre envolvido em confusões.

O doutor Paulo parte para a Europa e Lúcio vai ao interior do estado buscar Heloísa e sua mãe. Logo ao conhecer a jovem ele se apaixona. Pouco antes disso surge, pela primeira vez, o personagem negro Gerôncio. Ele está trabalhando no quintal da casa quando Lúcio chega.

Sempre auxiliadas por Lúcio, a moça e a mãe mudam-se. Já em Recife há todo um idílio entre Heloísa e o rapaz no jardim da casa dela, no qual também se encontra Gerôncio trabalhando e espreitando-os de longe. Ao mesmo tempo, Helvécio passa a assediar Heloísa, ambos sem saber que são irmãos por parte de pai. Visando aproximar-se da moça, Helvécio suborna Gerôncio com dinheiro a fim de que este leve uma carta para Heloísa. Por ganância, Gerôncio aceita o suborno e leva a carta, todavia Heloísa rejeita o estroina.

Em um domingo, após sair da missa, querendo mostrar os figurinos a uma amiga, Heloísa vai sozinha para casa pegá-los mas, após entrar no seu quarto, dá-se conta da presença de Helvécio. Este a corteja e como é recusado ataca a moça, que, recordando os conselhos do pai para manter a sua honra, pega um revólver e atira. Gerôncio, que ouvia atrás da porta, desespera-se e chama a polícia. Heloísa é presa e Helvécio, moribundo, vai para o hospital onde, lembrando-se das orientações paternas e arrependendo-se, vem a falecer

Ao achar vestígios de tinta na porta, Lúcio começa a investigar para saber o que realmente aconteceu e se lembra de ter visto Gerôncio mexendo em tinta. O pai de Heloísa, ao saber da tragédia, avisa que não vai voltar da Europa, no entanto, um misterioso advogado do Rio de Janeiro, Henry Valentim, assume o caso da moça. Ao longo do inquérito, Gerôncio depõe contra Heloísa. No julgamento, a promotora – da qual faz parte a noiva de Helvécio, Antonieta Bergamini – acusa-a de ter se trancado por vontade própria com o rapaz, mas Henry Valentim faz uma defesa exaltada. No novo depoimento, Gerôncio, premido pela assombração de Helvécio e pelo arrependimento, conta toda a verdade, ou seja, que recebeu dinheiro para deixar o rapaz entrar. Gerôncio é preso em flagrante e Heloísa é absolvida. Surpreendentemente, Henry Valentim tira os óculos e a barba postiça revelando ser o doutor Paulo Aragão. Dois anos depois, Lúcio e Heloísa estão casados e felizes com um filho pequeno e tendo o apoio do doutor Paulo Aragão.

Maria Rita Galvão, ao analisar o enredo das produções paulistas dos anos 1920, afirma que:

não há críticas ou inconformismo de qualquer espécie. Respeita-se o esquema do mundo tal qual é proposto, sem a menor preocupação de analisá-lo.

Os bons são sempre recompensados com amor e/ou dinheiro, os maus são castigados, após o que se redimem e tornam-se bons, ou são eliminados. Os quiproquós e desencontros que criam o suspense sempre se resolvem no final, para restabelecer a ordem dentro das normas aceitas e fazer o mundo entrar nos eixos (GALVÃO, 1975, p. 61).

Ou seja, o dramalhão urbano *A filha do advogado*, vivamente inspirado na tradição do folhetim, enquadra-se na média das produções brasileiras do Cinema Mudo visto que o seu enredo é excessivamente esquemático.

Dentre os pontos fracos, podemos apontar: Lúcio tem todas as pistas da participação de Gerônimo e nunca se dá conta efetivamente disso. Mesmo para as convenções da ficção cinematográfica da época torna-se óbvio que Henry Valentim é o doutor Paulo. A vingança da noiva de Helvécio não ganha força dramática suficiente ao longo da narrativa etc. No entanto, deve-se ressaltar a beleza de enquadramentos como aquele em que Heloísa, na cela, tem sua figura recortada pela sombra das grades ou a força expressiva dos vários planos nas ruas do Recife. Além disso, também apresenta interesse para análises ideológicas futuras: o esforço em representar uma cidade ainda provinciana como grande metrópole econômica e cultural, e a representação conservadora da questão feminina.

Mas o que nos interessa aprofundar aqui é a figura de Gerônimo. Chama a atenção, por exemplo, a atuação de Ferreira Castro, a nosso ver, a mais exagerada dentre todo o elenco de *A filha do advogado*. Tal exagero nos esgares faciais, gestos e comportamentos tem por função criar uma imagem animalizada do personagem negro, uma das ideias mais renitentes e odiosas do imaginário racista.

Quanto ao tratamento do personagem na narrativa, logo no início ele é apresentado de forma negativa, pois se dedica a espreitar o romance da patroa com Lúcio. Ao lado de Helvécio, Gerônimo é o grande responsável por todos os males, já que aceita ser subornado para servir de ligação entre Helvécio e Heloísa e depois para colocar o rapaz dentro da casa sem ninguém se dar conta. Tudo isso movido pela ganância, ressaltada no filme em planos que Gerônimo olha com avidez o dinheiro. Além de ganancioso, Gerônimo é covarde, o que se comprova pelo fato de não assumir sua culpa no primeiro interrogatório – e nesta sequência o personagem não tem coragem nem de encarar Heloísa. A última característica de Gerônimo é o misticismo, pois ele só assume a culpa devido ao fantasma de Helvécio e à visão na qual o sangue mancha o dinheiro recebido.

Todos esses pontos evidenciam no filme um profundo preconceito racial, completado por uma última característica que é a mais marcada em Gerônimo: ele aparece quase sempre trabalhando e o trabalho é braçal. Aqui temos um

reflexo evidente do preconceito contra o trabalho braçal, visto como destinado para os inferiores, que se formou ao longo da escravidão.

Não é somente Gerônimo quem trabalha, pois acompanhamos a função de médicos, de um fotógrafo, da polícia, de músicos – em todos esses casos meros figurantes. Mas e os outros personagens principais? O vilão Helvécio, notório “boa vida”, é o único desocupado. Heloísa é dona de casa, o que pouco está caracterizado no filme com a exceção do momento no qual Lúcio a conhece, e por esta razão a sequência torna-se muito representativa. A noiva de Helvécio trabalha na promotoria e a negatividade desta personagem feminina parece advir, em parte, do fato de ela ter uma ocupação fora de casa – aliás, nota-se que ela é visivelmente masculinizada, nada amorosa para com Helvécio e bastante ambiciosa. Já Lúcio e o doutor Paulo Aragão/Henry Valentim são trabalhadores intelectuais, sendo interessante observar qual a concepção do filme sobre o trabalho intelectual: Lúcio aparece em duas sequências na redação e em ambas apenas folheia jornais, no entanto, logo no início do filme, um amigo o cumprimenta dizendo: “... os teus artigos têm causado uma revolução no mundo intelectual”; doutor Paulo Aragão, travestido de Henry Valentim, surge fazendo uma defesa verborrágica e grandiloquente da sua cliente, remetendo claramente à tradição bacharelesca brasileira – à qual *A filha do advogado* dá todo o seu assentimento. Ou seja, o trabalho intelectual seria fruto da inspiração pura e o filme o entende de forma tão impalpável e idealizada que tem dificuldades claras em representá-lo.

É esta oposição que nós gostaríamos de ressaltar: negros; trabalho braçal; maldade *versus* brancos; trabalho intelectual; bondade. O filme justifica ideologicamente o predomínio branco (pelo menos daqueles que trabalham no campo intelectual) pois os negros, devido à ganância e ao misticismo, são influenciáveis pelo que de pior existe nos brancos sem caráter.

O meio cinematográfico do Recife era formado na sua grande maioria por indivíduos oriundos das classes populares (VIANY, 1959, p. 73-82). Não obstante, conforme se pode depreender das nossas observações, o filme tende a expressar o mais absoluto conservantismo social do ponto de vista ideológico. Aliás, este é um dado comum a grande parte da produção brasileira da época, posto que o meio cinematográfico era totalmente dependente da elite política e econômica (BERNARDET, 1979, p. 23-28).

Dessa forma não é difícil entender a perspectiva racista em *A filha do advogado*, uma vez que está em consonância com o pensamento dominante na elite brasileira da época. Intelectuais como Nina Rodrigues entendiam que o negro era o responsável pela “inferioridade” do povo brasileiro. Outros, como Oliveira Viana, defendiam a “arianização” do país por meio da imigração

européia de maneira a, paulatinamente, diluir a influência do negro na vida nacional (*apud* STAM, 2008, p. 104).

Referindo-se aos literatos brasileiros do início do século XX, tais como os parnasianos, que adotavam identidades latinas ou helênicas, David Brookshaw afirma que tal procedimento “fazia parte do mecanismo de defesa de uma elite que desprezava e temia o que denominava as sub-raças do Brasil, e desejava banir do país as heranças culturais africana e ameríndia” (BROOKSHAW, 1983, p. 56).

Ainda no campo da literatura, este estudioso destaca o romance *Rei negro* (1914), de autoria de Coelho Neto, polígrafo cuja produção literária alcançou grande popularidade nos primeiros decênios do século XX. Em *Rei negro*, os afro-brasileiros são descritos como possuindo uma libido insaciável e dados ao ciúme doentio. Ou seja, romance incorria no estereótipo do negro como um ser bestial, estereótipo já então cristalizado na produção cultural do Brasil (BROOKSHAW, 1983, p. 67).

Uma obra que possui características racistas e que vale ser mencionada é o curioso romance de ficção científica *O presidente negro* – também conhecido pelo título de *O choque das raças* –, de Monteiro Lobato, cuja primeira edição data de 1926. A história do livro gira em torno de Airton, um simples cobrador que ao sofrer um acidente acaba conhecendo o professor Benson, que não apenas o ajuda como o apresenta a um aparelho de sua invenção por meio do qual se pode ver o futuro. Airton descobre que em 2228 os Estados Unidos elegerão um presidente negro, acontecimento que gera uma reação de vingança nos brancos que agem no sentido de desenvolver uma forma de tornar os negros esterilizados.

Ao longo do livro fica claro o posicionamento racista de Lobato, o qual, segundo vários estudiosos, foi influenciado pelas ideias de Gustave Le Bon, cuja obra afirmava a superioridade dos brancos sobre as outras raças e que obteve notável influência na Europa e no Brasil.

### 1.3.2 O paternalismo: o caso de *Sinhá Moça*

Mais complexo do que o racismo evidente e mais presente na sociedade brasileira é a posição paternalista, a qual também incorre em graus variados de preconceito, além de ser uma forma pela qual o mito da “democracia racial” encontra guarida.

Nossa sugestão para um estudo de caso de obra artística com cunho paternalista é o filme *Sinhá Moça* (TOM PAYNE & OSVALDO SAMPAIO, 1953), produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Ao contrário de *A filha do advogado*, *Sinhá Moça* não foi produzido por um grupo de pessoas com grandes dificuldades de reunir capital e que não pertenciam à elite cultural ou social.

A Vera Cruz foi criada em 1949 em São Paulo pelo engenheiro Franco Zampari, homem ligado às indústrias Matarazzo e que já havia encabeçado como mecenas pouco antes – em 1948 – a fundação do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), grupo que revolucionou o teatro brasileiro. A Vera Cruz foi a maior tentativa no âmbito brasileiro de se fazer cinema nos moldes da Hollywood do período clássico, ou seja, calcado em grandes capitais, estúdios, equipamentos de ponta, técnicos do mais alto gabarito e no *star system*. Tudo aquilo que era feito no Brasil até então, em termos de cinema, foi considerado pelos criadores do empreendimento como de péssima qualidade, em oposição a isto a companhia tinha como escopo produzir com um padrão de nível internacional.

Para cumprir seu intento, a Vera Cruz construiu grandes estúdios em São Bernardo do Campo – parte deles ainda existentes às margens da rodovia Anchieta – e comprou equipamentos sofisticados, tais como as câmeras Mitchell, além de chamar para o cargo de produtor geral o brasileiro que então possuía uma carreira de destaque como diretor no cinema inglês e no cinema francês: Alberto Cavalcanti. Via Cavalcanti foram contratados técnicos estrangeiros de alto gabarito tais como os fotógrafos Chick Fowle, Ray Sturges e Jacques Deheinzelin; o técnico de som Erik Rasmussen, os montadores Oswald Haffenrichter e Rex Endsligh. Também foram contratados por altos salários alguns dos principais artistas do cinema brasileiro da época como Anselmo Duarte e Tônia Carrero, além de terem sido lançados novos nomes como Eliane Lage e Marisa Prado. Para a direção dos filmes foram chamados profissionais já ligados ao TBC – como Adolfo Celi e Flamínio Bollini Cerri – e jovens talentos como Lima Barreto, Osvaldo Sampaio e Tom Payne.

A Vera Cruz faliu em 1954, mas neste interregno produziu alguns filmes marcantes do cinema brasileiro: *Caiçara* (ADOLFO CELI, 1950), *Sai da frente* (ABÍLIO PEREIRA DE ALMEIDA, 1952), *Tico-tico no fubá* (ADOLFO CELI, 1952), *O cangaceiro* (LIMA BARRETO, 1953), *Sinhá Moça*, *Na senda do crime* (FLAMÍNIO BOLLINI CERRI, 1954) e *Floradas na serra* (LUCIANO SALCE, 1954). Sua trajetória vertiginosa e curta deveu-se não apenas aos grandes custos da empresa em face do mercado brasileiro, como principalmente ao fato de ela não ter tido um sistema verticalizado – ou seja, atuar nos ramos da distribuição e da exibição – tal como as majors de Hollywood. Observe-se, aliás, que mesmo nos Estados Unidos o sistema de produção baseado no estúdio e na verticalização já se encontrava naquele momento em plena decadência.

*Sinhá Moça* foi dirigido por Tom Payne e Osvaldo Sampaio. Trata-se de uma adaptação do romance homônimo de Maria Dezzone Pacheco Fernandes, que colaborou na feitura do roteiro com os diretores. A fotografia ficou a cargo de Ray Sturgess, a chefia da montagem de Oswald Haffenrichter e a música de Francisco Mignone. No elenco temos Anselmo Duarte, Eliane Lage, Henricão, Ruth de Souza, José Policena, Marina Freire e Eugênio Kusnet, entre outros. O filme obteve grande sucesso de público na sua época, além de prêmios como o Leão de Bronze no Festival de Veneza e o Urso de Prata no Festival de Berlim, ambos em 1954; além do prêmio Saci – outorgado pelo jornal *O Estado de S. Paulo* – para Eliane Lage como melhor atriz e Ruth de Souza como melhor atriz coadjuvante do cinema brasileiro no ano de 1953.

A crítica da época dividiu-se quanto ao filme: o respeitado Moniz Vianna considerava *Sinhá Moça* uma “barbaridade”; outros, como Alex Viany, entendiam que a película possuía uma temática eminentemente nacional derivada de um momento crucial da nossa história (AUTRAN, 2003, p. 116, 222).

O filme se passa no período imediatamente anterior à Lei Áurea, ou seja, entre 1886 e 1888, em uma pequena cidade do interior de São Paulo chamada Araruna. O início da película é caracterizado por duas situações muito bem marcadas em termos da montagem: de um lado a fuga do escravo Fulgêncio (João da Cunha) pelos campos; de outro o vagão de passageiros em um trem no qual se reúnem por acaso o jovem advogado Rodolfo (Anselmo Duarte), a bela Sinhá Moça (Eliane Lage) e sua parenta Clara (Marina Freire), todos voltando de São Paulo para Araruna.

Já desembarcados, Sinhá Moça e Rodolfo encontram-se com o delegado Camargo (Domingos Terras). Ela pergunta qual o motivo de todo aparato policial ao ver vários escravos amarrados e sendo conduzidos pela polícia, ao que o delegado responde ser devido à grande fuga de escravos pertencentes ao pai de Sinhá Moça e que a situação é muito instável. Ela defende os escravos para a surpresa do delegado. Rodolfo tergiversa e diz para o delegado não estranhar, uma vez que Sinhá Moça não conheceria direito as coisas da vida.

Já nessas primeiras sequências do filme há de se destacar o trabalho de montagem e de direção de arte como um todo (figurinos, cenografia etc.). Para os padrões do cinema da época há uma composição irrepreensível.

Para nossos fins a primeira cena de maior interesse ocorre quando Sinhá Moça chega a casa e acorre a chamar por Virgínia (Virgínia Camargo Ferreira). Trata-se de uma senhora de cabelos bem brancos no melhor estilo do estereótipo da “preta velha”.

As duas conversam no quarto da jovem. Enquanto as malas são desfeitas, Sinhá Moça informa que em São Paulo todos falam da abolição e pergunta se Virgínia sabe do que se trata. A venerável senhora nada sabe do assunto e lhe é explicado apenas que com a abolição todos seriam iguais. Virgínia pergunta quem vai trabalhar e a jovem responde que o trabalho seria de responsabilidade de todos e, para a surpresa de Virgínia, até dos brancos. Virgínia ganha uma caixa de bombons e quando começa a comê-la, Sinhá Moça, rindo, a interrompe dizendo que é preciso tirar a embalagem de papel. Este diálogo dá o tom geral do filme: uma perspectiva positiva da abolição, mas como um processo conduzido pelos brancos: os negros são tutelados, pois nem sabem direito o que é esse processo político e por vezes são muito ingênuos em seu comportamento. Em ato contínuo, na mesma cena, temos a entrada de Dona Cândida (Ester Guimarães) – a mãe de Sinhá Moça – no quarto e, por meio do diálogo entre estas duas, ocorre a afirmação das posições políticas antiabolicionistas do pai da jovem.

Após planos rápidos de um cavaleiro de capa, do qual não se consegue ver o rosto e que ajuda a libertar os escravos do cativo, temos Frei José (Eugênio Kusnet) que convence Fulgêncio a voltar para o cativo. Na casa do Coronel Lemos Ferreira (José Policena), o frei pede a este em um jantar que Fulgêncio não seja punido. Na mesa está toda a família do poderoso de Araruna, além de Rodolfo, que fora visitar a família. As posições ficam claras: de um lado os abolicionistas como o padre e Sinhá Moça, que faz um discurso inflamado, e de outro os escravagistas, como o coronel. Rodolfo parece pouco se importar com tudo aquilo mas se diz favorável à escravidão. Na senzala os escravos sofrem acorrentados e com os maus tratos do cruel feitor Benedito (Ricardo Campos). O trabalho de câmera e luz é particularmente rico em momentos como o longo plano em torno da senzala a mostrar os negros prostrados e mal tratados, ou no *travelling* em direção à escrava Sabina (Ruth de Souza) combinado com o seu rosto abaixando no momento em que ela não consegue falar com seu amado devido à proibição imposta por Benedito que, por sua vez, anuncia ir vê-la pela noite.

À noite Sabina é estuprada por Benedito e quando volta à senzala olha com tristeza para o seu amado Fulgêncio que, tão logo, compreende o ocorrido. Em paralelo, Sinhá Moça toca piano para sua família. Lá fora, protegidos pela escuridão, o cavaleiro misterioso encontra o escravo Justino (Henricão) – que sai da senzala sem ser visto – e pauta como os escravos devem proceder evitando uma fuga generalizada. Justino concorda mas diz que os outros não aguentam mais esperar devido aos maus tratos sofridos. Lemos Ferreira cobra de Benedito uma maior produção, ao que o feitor responde que precisaria de mais poder. O coronel concorda que o feitor bata nos escravos desde

que respeite a lei. Ambos pensam ter escutado ruídos de escravos fugindo, mas ao verificar a senzala não dão por falta de ninguém (o próprio Justino retornara sem que Lemos Ferreira e Benedito notassem). Na manhã seguinte o cavaleiro misterioso sobe as escadas da igreja e entra em uma sala onde Frei José ministra aula para crianças. Descobrimos então que o tal cavaleiro é Rodolfo, o qual tira o disfarce e veste suas roupas cotidianas utilizando-se da igreja como esconderijo.

Característico dos filmes da Vera Cruz é o trabalho esmerado ao nível dos enquadramentos e da fotografia, que chegam quase ao preciosismo. Um bom exemplo é o plano em que o coronel chama a filha para tocar piano: Sinhá Moça se encontra no espaço *off*, mas a vemos avançar por meio de um espelho até ela entrar no quadro. Do mesmo modo, vemos então a saída de quadro do pai, que se senta com a esposa e com Clara. Todos são entrevistados pelo reflexo do espelho ao final da tomada enquanto a personagem de Eliane Lage está em primeiro plano.

Mas toda essa sofisticação na constituição da imagem tem pouca correspondência com o roteiro, e é por isso que o tal cavaleiro misterioso é muito pouco misterioso mesmo para o espectador mais ingênuo. De outro lado, do ponto de vista ideológico, este cavaleiro tem importante significado, pois, segundo a perspectiva do filme, a luta pela liberdade dos escravos surge como algo elaborado por brancos, a quem os negros devem seguir para alcançarem a sua própria liberdade, com um sentido de estratégia.

Após uma discussão com o pai, que não admite que ninguém em Araruna tenha ideias diferentes das suas (ainda mais a filha), Sinhá Moça, bastante chateada, vai a um grande baile na cidade. Lá, por um momento recupera sua felicidade ao dançar com Rodolfo que, num “leilão” em benefício da igreja, paga mais que os outros para ter o direito de dançar com a jovem. Mas a alegria é passageira, pois Rodolfo pede à Sinhá Moça que esqueça por um dia a questão da abolição e ela toma isto por desinteresse da parte dele a respeito de um assunto que julga tão importante. Na fazenda, os escravos também fazem música e dançam na senzala. O coronel, irritado, manda que eles parem, mas como insistem ordena a Benedito que bata em Fulgêncio, que após apanhar retira a chibata da mão do feitor, ameaça-o e quebra o objeto, acabando por ser mandado para o pelourinho pelas suas ações.

**A seguir, temos aquele que talvez seja o principal momento do filme:**

Pela manhã, enquanto Fulgêncio é amarrado ao pelourinho na cidade e chicoteado, boa parte dos habitantes de Araruna ouve o suplício pois estão dentro da igreja em uma missa. Sabina não aguenta e implora a Frei José que

interceda. Passado um bom tempo o padre e Sinhá Moça interrompem o castigo, mesmo diante dos protestos do delegado Camargo. Porém é tarde demais e Fulgêncio morre em decorrência da brutalidade do castigo.

Esta cena, muito bem resolvida em termos cinematográficos através do paralelismo das duas situações que são trabalhadas a partir de planos próximos (Sabina chorando, o rosto de Fulgêncio sofrendo, o rosto do frei que reza etc.), é relevante no filme pela sua dramaticidade bem construída e por expor a crueldade do regime escravocrata em termos imagéticos mais diretos. O trabalho escravo mais pesado é quase omitido no filme de maneira que as imagens, até este ponto da película, restringem-se a escravos derreados no chão da senzala; de pé escutando ordens do feitor; ou escravos que trabalham no interior da casa-grande, ademais, o que se afigura extremamente rico é a expressão do impasse que surge da situação de Fulgêncio apanhando e o padre e outros abolicionistas inertes diante do castigo. A rigor nada impediria, dentro da lógica do próprio filme, que Frei José e Sinhá Moça fossem tirar o rapaz do pelourinho logo no início do castigo e não quase ao final. Parece que neste momento (algo raro no filme) os diretores conseguiram uma expressão feliz de algo bastante típico da sociedade brasileira: a imagem do impasse, da incapacidade de se tomar uma decisão, derivando para meras manifestações de descontentamento ou discordância mas sem nenhuma ação efetiva para interromper o processo, mesmo quando este é necessário ou até possível.

Após a morte de Fulgêncio a grande preocupação que Rodolfo expressa em uma conversa com Frei José concentra-se em impedir qualquer revolta, pois, segundo ele, “não estamos preparados para uma rebelião geral”. Os escravos do Coronel Lemos Ferreira revoltam-se pondo fogo na senzala e fugindo. Os escravos em fuga capturam Benedito e o condenam à morte. Atrás deles estão os homens do fazendeiro, a polícia e o Exército, mas esta corporação deixa parte dos escravos escapar e outro grupamento recusa-se até mesmo a procurar os escravos após intervenção de Sinhá Moça e de outras mulheres de Araruna. Quando finalmente os homens do coronel cercam alguns escravos, Justino atira contra Lemos Ferreira, mas acaba acertando sem querer em Rodolfo, que chegara ali para dissuadir os escravos da sua revolta.

Note-se que a perspectiva do filme coincide com a de Rodolfo, mas a preparação de uma organização qualquer propalada por este personagem não encontra quase nenhuma base na construção dramática da obra e, ao mesmo tempo, os escravos demonstram indiscutível poder de articulação. Além disso, apenas uma parte deles acaba retornando ao cativeiro, de maneira que existe uma discrepância notável entre a fragilidade narrativa do filme para explicar o papel organizativo de Rodolfo no que toca à libertação dos escravos e a posição dele sobre a falta de preparo dos cativos para uma rebelião.

O final do filme centra-se no julgamento de Justino pela morte de Benedito. Para a surpresa geral, Rodolfo constitui-se como advogado do escravo e o defende em um discurso veemente para uma platéia lotada, com destaque especial para Sinhá Moça, que finalmente descobre a posição abolicionista do amado.

É possível que esta longa cena tenha tido como inspiração mais imediata os filmes norte-americanos com situações de julgamento, as quais têm efeitos verdadeiramente catárticos. Para nossos fins, é interessante anotar que um historiador da literatura como Domício Proença Filho entende que a poesia de Castro Alves “não dá voz ao negro, mas se comporta como um advogado de defesa que quer comover a platéia e provar a injustiça da situação que denuncia” (PROENÇA FILHO, 1997, p. 161), ou seja, Sinhá Moça tem amplo lastro na cultura brasileira, mas incorre em um tipo de impostação discursiva cujo grande momento já passara.

Quase ao final do julgamento é recebida a notícia de que a escravidão fora abolida no Brasil. Todos começam imediatamente a festejar, com exceção do delegado Camargo e do Coronel Lemos Ferreira. O juiz determina a soltura de Justino. Na praça o pelourinho é derrubado, correntes são quebradas e há danças e cantos generalizados. Justino vai agradecer a Rodolfo e faz menção de abaixar-se como se fosse reverenciá-lo mas o abolicionista não deixa e lhe aperta a mão – no entanto, no que concerne o enquadramento, Rodolfo encontra-se mais elevado do que Justino –; no meio dos festejos o jovem advogado finalmente avista sua amada e o filme termina com um beijo apaixonado de ambos.

A postura paternalista de *Sinhá Moça* pode ser claramente identificada na proeminência do personagem Rodolfo que, pelo filme, se constitui no grande protetor dos escravos secundado por Sinhá Moça e por Frei José. Segundo o filme, os escravos quando se revoltam estão pouco organizados, daí a tendência a não conseguirem resultados positivos. Há de se esperar pelos brancos, mais racionais e com capacidade de organização – e neste sentido o filme referenda completamente à historiografia oficial que vê na Princesa Isabel uma figura central na abolição. O que é intrigante, e mesmo ambíguo em *Sinhá Moça*, é que a estrutura dramática do filme apoia de forma canhestra a ação organizativa de Rodolfo, a qual é pouco percebida.

Outro dado curioso no filme como um todo diz respeito ao fato de que os escravocratas parecem constituir uma minoria bastante reduzida, a rigor, o Coronel Lemos Ferreira, o delegado Camargo e o feitor Benedito. Todos os outros personagens são abolicionistas ou tem posição pouco definida – este parece ser o caso da esposa do coronel e de D. Clara. A festa final é particularmente ilustrativa a este respeito, de maneira que ficam muito enfraquecidas as razões

que levam Rodolfo a não revelar suas verdadeiras posições políticas. A respeito deste aspecto de *Sinhá Moça*, Robert Stam observa que:

de fato, o espectador, notando que virtualmente todos os brancos parecem ser antiescravagistas, pode se perguntar por que a instituição durou tanto tempo. [...] Enquanto os negros são retratados como ansiosos pela liberdade, o filme contraria o registro histórico ao sugerir que eles não eram, geralmente, os agentes ou iniciadores de sua própria libertação. [...] Em *Sinhá Moça*, os liberacionistas brancos são apresentados como mais racionais e responsáveis do que os escravos, menos dados à rebelião espontânea, mas ineficaz, prevenindo os escravos contra aquilo que, em outro contexto, poderia ser chamado de “aventureirismo” (STAM, 2008, p. 216).

Uma expressão cultural brasileira que desde os anos 1970 vem tematizando reiteradamente a escravidão no Brasil é a telenovela. O pesquisador Joel Zito Araújo (2000) chega mesmo a mencionar um “ciclo abolicionista” na televisão brasileira, o qual se iniciaria em 1975 e terminaria em 1989. Entre outras obras, este ciclo seria marcado por novelas como *Helena* (adaptação de Gilberto Braga a partir da obra de Machado de Assis, 1975), *Senhora* (adaptação de Gilberto Braga a partir da obra de José de Alencar, 1975), *A Moreninha* (adaptação de Marcos Rey a partir da obra de Joaquim Manuel de Macedo, 1976), *A escrava Isaura* (adaptação de Gilberto Braga a partir da obra de Bernardo Guimarães, 1977), *Sinhá Moça* (adaptação de Benedito Ruy Barbosa da obra de Maria Dezzone Pacheco Fernandes, 1986) e *Pacto de sangue* (REGINA BRAGA, 1989) (ARAÚJO, 2000, p. 189-191). Assinalamos ainda que mesmo depois do ciclo continuam a ser produzidas novelas que tematizam a escravidão como *Xica da Silva* (WALCYR CARRASCO, 1996-1997) e a nova versão de *Sinhá Moça* (BENEDITO RUY BARBOSA, 2006).

O tratamento dos personagens negros nessas novelas variou muito, segundo Joel Zito Araújo. Em algumas, como *Helena*, os personagens escravos restringiam-se apenas a retratar “o ambiente das famílias ricas” do século XIX. Nesta novela temos a mucama Madalena (Ruth de Souza), cujo grande interesse se concentra em ajudar a boa Helena. Já em *A Moreninha* havia como um dos temas a questão da abolição, mas mesmo assim o tratamento era totalmente paternalista a ponto de no último capítulo haver toda uma dedicação dos senhores para dar a liberdade aos escravos. E em manifestação favorável à Lei do Ventre Livre os brancos são a maioria. Ademais, nesta mesma novela, os negros que conseguem sua alforria demonstram toda sua gratidão aos brancos bonzinhos (ARAÚJO, 2000, p. 193-202).

A mais conhecida destas novelas é *A escrava Isaura*, um dos maiores sucessos de público da Rede Globo dentro e fora do Brasil. Neste caso, a personagem título da novela – assim como do romance que a inspira – é uma escrava branca

interpretada por Lucélia Santos. Nesta novela a questão da escravidão veio ao primeiro plano, mas a perspectiva era a mais paternalista.

*A escrava Isaura*, que pouco refletiu, a cultura e a resistência negra à escravidão, acabou por fazer uma espécie de leitura do regime escravocrata, a partir do olhar de quem estava na casa-grande. O desfecho da telenovela foi uma demonstração contundente da concordância do adaptador [Gilberto Braga] com a versão oficial da história: a libertação dos escravos foi um ato de bondade dos brancos. [...] No último capítulo da novela, após o suicídio do vilão Leôncio, os escravos gritam de alegria. Álvaro [o mocinho] anuncia que todos terão carta de alforria e que quem quiser pode ir embora do engenho, mas, ao afirmar que, como tem consciência de que a mudança será dura para aqueles que passaram a vida toda trabalhando como escravos e “não reconhece o mundo de outra forma”, pede que permaneçam no engenho, prometendo dar a cada um dos que ficarem um bom pedaço de terra para ser cultivado “a título de arrendamento”. André [um escravo], atrás de Álvaro, no palanque, grita: “Viva o senhor Álvaro!”. Santa [uma escrava] sobe até o palanque e proclama: “Viva a liberdade!” (ARAÚJO, 2000, p. 211).

Afigura-se muito rico pensar como duas obras com relativa distância no tempo de produção conseguem reproduzir quase o mesmo discurso. Tanto o filme *Sinhá Moça* (1953) quanto a telenovela *A escrava Isaura* (1977) possuem uma mesma expressão a respeito do processo abolicionista: algo ligado essencialmente aos brancos, restando aos negros gratidão eterna. Em relação ao próprio processo escravista não há, evidentemente, nenhuma consideração a respeito de sua relação com a posição do Brasil na periferia do capitalismo. Além disso, filme e novela constroem um universo no qual os escravocratas são uma minoria e em geral têm essa posição por serem pessoas de má índole ou, pelo menos, extremamente autoritárias; os bons e os corretos logo identificam a vilania do sistema. Ou seja, a estrutura do melodrama, que divide o mundo numa oposição entre bondade e maldade, é utilizada com toda a sua força para explicar de maneira totalmente idealizada a sustentação do regime escravocrata no Brasil e a quem se deveu seu fim.

A representação maior desta construção altamente ideologizada do branco como o libertador dos escravos negros encontra-se na própria figura da Princesa Isabel. Note-se, aliás, que em pleno Estado Novo getulista foi feito o filme *O despertar da Redentora*, produção de 1942 do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo) – órgão ligado ao Ministério da Educação e Cultura – dirigida pelo mais importante diretor do cinema brasileiro até então, Humberto Mauro. Este filme, da maior importância em termos ideológicos, apresenta a Princesa Isabel ainda adolescente (interpretada por Lídia Mattos) passeando pelo bosque que cerca o palácio imperial em Petrópolis. Eis que ela encontra por acaso uma

jovem escrava perseguida pela dona. A princesa intercede e compra-a para libertá-la do jugo. A seguir Isabel, marcada pelo que vira, pede a Deus condições para fazer algo pelos escravos. Ali, pois, nascia a sua consciência do drama da escravidão. O filme ainda apresenta imagens em que se sobrepõem a assinatura da Lei Áurea e grilhões rompendo-se. Este filme cristaliza pela primeira vez em termos cinematográficos esta imagem do branco bondoso como o responsável pela abolição.

## 1.4 Considerações finais

Este primeiro capítulo, conforme se pôde constatar, foi dedicado ao que chamamos “representações tradicionais”. A “tradição”, no caso, refere-se à longa história de representações claramente racistas ou paternalistas no cinema, na literatura e na televisão.

Ao invés de uma visão panorâmica, optou-se pela verticalização na análise de dois casos em especial, um fortemente racista – o filme *A filha do advogado* – e outro no qual o paternalismo apresenta-se de maneira cristalizada – o filme *Sinhá Moça*. A opção pela verticalização parece-nos a mais indicada para demonstrar como, a partir da análise das obras em si, é possível levantar elementos para a compreensão histórica, social e ideológica de uma dada sociedade em um determinado momento.

É de se observar que as análises de *A filha do advogado* e *Sinhá Moça* aqui empreendidas procuram desvelar os significados destes filmes a partir do modo como as próprias obras estruturam-se. Assim, o problema central de *A filha do advogado* não está no fato isolado do personagem Gerônimo ser um empregado de serviços gerais ou possuir tendências místicas, mas no conjunto de características atribuídas pelo filme a Gerônimo, na forma como elas são representadas e a relação, deste personagem com outros, construída por meio da dramaturgia do filme. O mesmo, evidentemente, é válido para *Sinhá Moça*; obra que sob a capa de admiração pelos escravos, acaba por projetar quase todo o processo da abolição como de responsabilidade principal dos brancos de boa índole, a afirmar os negros como ingênuos ou pouco articulados e, especialmente, confirmar o mito da “democracia racial”.

Uma última observação sobre este capítulo refere-se àquela forma de racismo que talvez seja a mais insidiosa na cultura brasileira e a mais difícil de analisar: o silêncio em torno do negro. Se nos últimos anos as telenovelas e a publicidade têm progressivamente incluído personagens afro-brasileiros, nem sempre esta foi a regra no passado – até o ano de 1970, pelo menos. A “invisibilidade” do negro na televisão, em certo cinema e em alguma literatura demonstra a dificuldade da

produção cultural em lidar com o tema e, de forma mais ampla, o quanto para os setores dominantes a melhor forma de “comprovar” que não existe racismo ou qualquer outro problema em relação ao negro é simplesmente silenciar-se sobre a questão e sempre que possível tornar o negro, “invisível”. No entanto, os diversos avanços obtidos pelo negro nos últimos anos tornam cada vez mais insustentável sua renitente invisibilidade nas telas, palcos e páginas.

## 1.5 Estudos complementares

Em termos bibliográficos, os principais livros sobre a representação do negro no cinema brasileiro, incluindo a questão do racismo, são: *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*, de Robert Stam (2008), e *O negro brasileiro e o cinema*, de João Carlos Rodrigues (2001).

O livro de Stam traça um panorama comparativo da questão racial entre Brasil e Estados Unidos, com maior atenção para o nosso país e muitas vezes verticalizando sua análise dos filmes, além de fazer vários esclarecimentos sobre aspectos históricos, antropológicos e culturais do negro no Brasil e da diáspora africana. Com relação ao que foi discutido nesta parte do nosso trabalho, recomenda-se especialmente a leitura dos capítulos “As ausências estruturantes do cinema mudo, 1898-1929” e “Vera Cruz: Hollywood nos trópicos, 1949-1954”.

Já o livro de João Carlos Rodrigues é um trabalho pioneiro que foi reeditado possuindo uma linguagem mais direta e menos acadêmica do que o de Stam, ademais seu panorama é bastante completo, possuindo ótima filmografia. Destacamos como relevante o capítulo “Arquétipos e caricaturas”, no qual o autor propõe uma classificação das principais formas como o negro foi representado no cinema brasileiro. Também interessa para a discussão até aqui empreendida os capítulos “Visões da escravidão” e “O negro na bela época do cinema brasileiro”.

Quanto ao campo da televisão uma pesquisa fundamental é o livro *A negação do Brasil*, de Joel Zito Araújo (2000). Trata-se de um trabalho sobre a representação do negro nas telenovelas brasileiras, para o qual o autor conseguiu pesquisar material de difícil acesso fazendo ótimo levantamento histórico e análises bastante percucientes. Existe também o filme documentário *A negação do Brasil* (2000), que compila imagens de telenovelas, muitas das quais com pouquíssima circulação atualmente.

Em relação à literatura destacamos a pesquisa de David Brookshaw (1983) publicada com o título *Raça & cor na literatura brasileira*. Particularmente importantes são os capítulos “Literatura pós-abolicionista: a consolidação do

estereótipo” e “O negro e o Modernismo: o novo estereótipo”, nos quais o autor tanto comenta obras consagradas como *Canaã* (1901) – de Graça Aranha – ou *Macunaíma* (1928) – de Mário de Andrade –, quanto outras pouco conhecidas como *Fruta do mato* (1920) – de Afrânio Peixoto –, buscando dar um quadro dos principais estereótipos na representação do negro na literatura brasileira das primeiras décadas do século XX. Além disto, há um bom panorama sobre as principais posturas ideológicas neste período em torno da questão do negro brasileiro.

Finalmente, sobre o tema do dilema racial brasileiro indicamos, entre inúmeros trabalhos de alta qualidade, o clássico *O negro no mundo dos brancos* (FERNANDES, 2007).



# UNIDADE 2

A representação do negro: formas  
modernas



## 2.1 Primeiras palavras

Este capítulo é dedicado à análise e compreensão de algumas obras de arte que lograram representar o afrodescendente sem recair no discurso racista ou paternalista. São formas de representação nas quais o negro surge como agente da sua própria história ou pelo menos como um personagem mais complexo, tanto em termos psicológicos quanto em termos sociais.

Essas formas de representação estão ligadas, na literatura, a autores como Edilberto Coutinho, Jorge Amado, José Lins do Rego, Josué Montello e Mário de Andrade. No campo cinematográfico destacam-se cineastas como Carlos Diegues, Glauber Rocha, Leon Hirszman e Nelson Pereira dos Santos. No teatro é possível citar Nelson Rodrigues e Antônio Callado. Na televisão têm relevância as obras de Janete Clair, Benedito Ruy Barbosa e Regina Braga.

Como caracterização geral pode-se dizer que este tipo de representação do afro-brasileiro cristaliza-se com a modernidade no campo artístico.

## 2.2 Problematizando o tema

Ao longo do século XX, especialmente a partir dos anos 1920 e com mais intensidade nos anos 1950, as formas de representação do negro evoluem, de certa forma, acompanhando as lutas dos próprios afro-brasileiros por seus direitos – tais como a Frente Negra nos anos 1930, o Teatro Experimental do Negro no decênio seguinte ou o Movimento Negro Unificado já na década de 1970 –, bem como a compreensão histórica e sociológica da questão do negro no Brasil – em trabalhos de Abdias do Nascimento, Florestan Fernandes, Guerreiro Ramos, Luiz Costa Pinto, Roger Bastide e outros.

Estas formas de representação estão ligadas ao surgimento, afirmação e cristalização do personagem negro como agente da sua própria história, em um movimento que, ao mesmo tempo, alarga a composição psicológica deste personagem e o seu enraizamento social. Afigura-se que tal movimento liga-se à modernidade no campo cultural brasileiro, o que tanto representa o empenho na renovação formal de maneira a romper com velhas estruturas (parnasianas, no caso da literatura; ou clássicas, no caso do cinema) mas muito especialmente também se conecta àquele compromisso caracterizado por Alfredo Bosi como a “crítica global às estruturas mentais das velhas gerações e um esforço de penetrar mais fundo na realidade brasileira” (BOSI, 1994, p. 332).

A nosso ver, foi a partir do momento em que a literatura, o cinema e mesmo a televisão aprofundaram-se no compromisso de compreender e analisar

a sociedade brasileira como um todo é o personagem afro-brasileiro ganha dimensão efetiva. Entretanto, deve-se notar que o período no qual este movimento iniciou diferiu-se entre as diversas manifestações culturais. Se na literatura, já nos anos 1920, há obras neste sentido com Mário de Andrade, no cinema isto só começa a se efetivar nos anos 1950 por meio de Nelson Pereira dos Santos e na televisão na década de 1980 com as telenovelas de Benedito Ruy Barbosa.

Há uma última consideração que merece ser feita relativamente a estas representações modernas do negro. Ela diz respeito ao fato de que em geral o personagem afrodescendente acaba por simbolizar, alegorizar ou metaforizar não somente os negros, mas a todo povo brasileiro – em especial, os seus segmentos mais socialmente explorados.

## **2.3 Modernidade e ambiguidade: o negro enquanto representação do povo**

### **2.3.1 O negro visto pelo artista de esquerda: Jorge Amado, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha**

As primeiras décadas do século XX foram o momento de uma importante modificação no pensamento dominante no Brasil a respeito da questão racial. Até o início daquele século predominava o pensamento nitidamente racista representado por nomes como Nina Rodrigues, Silvio Romero, Oliveira Viana ou Paulo Prado. Eles viam na presença do negro na sociedade brasileira a raiz dos males do país, posto que esta raça seria naturalmente inferior. Daí toda a pregação por estes autores em torno da necessidade de “branquear” o Brasil por meio da imigração maciça de europeus.

Entretanto, outro seria o pensamento que passaria a dominar a elite cultural a partir dos anos 1930. O novo referencial na compreensão da questão racial tendia a perceber como positiva a contribuição do negro, ademais a mistura de raças era vista como comprovação e garantia de maior tolerância entre os diferentes grupos sociais. Aqui o principal pensador foi certamente Gilberto Freyre, verdadeiro ideólogo da “democracia racial” entre nós.

Além das ideias de intelectuais como Gilberto Freyre, outro vetor importante em termos ideológicos é o PCB (Partido Comunista Brasileiro), cuja influência foi ponderável entre as décadas de 1930 e 1950 nos meios artísticos brasileiros. Como traço comum aos artistas ligados de alguma forma ao PCB, podemos perceber o projeto de descrever e analisar a vida do povo brasileiro em termos sociais, culturais e políticos de maneira compromissada, ou seja, na defesa do que se imaginava ser o interesse popular.

É sob essa dupla inflexão que surge a obra literária de Jorge Amado. Livros como *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da areia* (1937), *Gabriela, cravo e canela* (1958) e *Tenda dos Milagres* (1970), entre outros, são romances deste autor baiano que, além de grande circulação mundial em termos editoriais, fixaram personagens negros ou mulatos. Estes foram apresentados não apenas de maneira menos esquemática, mas como ponto central da narrativa, a qual também possui toda uma série de referências ao universo afro-brasileiro, especialmente no que diz respeito à religião, à culinária, à música e à arte da capoeira. Nesse sentido merecem destaque os personagens Antônio Balduino de *Jubiabá* e Pedro Archanjo de *Tenda dos Milagres*.

Apesar desta importância, a crítica literária tende em geral a tecer muitas considerações negativas sobre a obra do escritor. Alfredo Bosi entende que Jorge Amado limita-se aos “estereótipos” ao abordar conflitos sociais. Para ele o escritor incorre tão somente em um “populismo literário” (BOSI, 1994, p. 406).

No entanto, a influência de Jorge Amado sobre o cinema e a televisão é enorme. Podemos dizer isto tanto com base nas numerosas adaptações<sup>1</sup> empreendidas em filmes, telenovelas e minisséries, como pela forma como o afro-descendente é representado, ou seja, como ator da sua própria história e ao mesmo tempo símbolo de todo o povo brasileiro.

*Jubiabá* narra a história aventureira de Antônio Balduino, apelidado de Baldo. Trata-se de um negro pobre da cidade de Salvador cuja vida é marcada por uma situação de infância extremamente difícil: órfão criado pela tia, perde ainda criança este único apoio, pois a mulher enlouquece devido à extrema pobreza. Graças a uma amiga da tia, Baldo vai morar na casa de uma família de posses, na qual é bem tratado e ainda conhece Lindinalva, filha dos donos da casa: moça ruiva e sardenta que se torna sua companheira de brincadeiras. Isto até que a empregada Amélia inventa que Antônio Balduino estaria espiando as coxas de Lindinalva. Ele é expulso da casa pois todos acreditam na empregada. A partir de então pensa sempre em Lindinalva quando faz sexo com uma mulher, ao mesmo tempo passa a odiar os brancos. Torna-se mendigo, vagabundo e finalmente um vitorioso boxeador, até que é derrotado em uma luta na qual estava completamente bêbado – pois soubera que Lindinalva ficara noiva e isto o transtornou.

1 Entre outras, destacam-se as seguintes adaptações das obras de Jorge Amado para o cinema: *Seara vermelha* (ALBERTO D'AVERSA, 1964); *Dona Flor e seus dois maridos* (BRUNO BARRETO, 1976); *Tenda dos Milagres* (NELSON PEREIRA DO SANTOS, 1977); *Jubiabá* (NELSON PEREIRA DOS SANTOS, 1987) e *Tieta do Agreste* (CARLOS DIEGUES, 1996). Ademais, Glauber Rocha dirigiu um documentário de média-metragem sobre o escritor intitulado *Jorjamado no cinema* (1977). Na televisão citamos as seguintes adaptações: *Gabriela* (WALTER GEORGE DURST, 1975); *Terras do sem fim* (WALTER GEORGE DURST, 1981-1982); *Tenda dos Milagres* (AGUINALDO SILVA & REGINA BRAGA, 1985); *Tieta* (AGUINALDO SILVA; ANA MARIA MORETZOHN & RICARDO LINHARES, 1989-1990) e *Tereza Batista* (VICENTE SESSO, 1992).

Viaja para o interior da Bahia onde trabalha em plantações de fumo, envolve-se em brigas e assassina um homem. Na fuga acaba por ir trabalhar em um circo que perambulava pelo interior. Finalmente de volta a Salvador, termina por descobrir que Lindinalva estava à morte e cuida do filho branco da amada após o falecimento dela. Para sustentar o menino tem que trabalhar duro na estiva, mas é somente aí que ganha consciência política, ao participar ativamente de uma greve que paralisa grande parte dos trabalhadores da cidade. Toda esta saga de Antônio Balduino é cercada pelas várias mulheres com quem se relaciona, pela sua coragem nas brigas, pelo seu talento para fazer versos populares – que são vendidos a um poeta – e, especialmente, pela ligação com a religião afro-brasileira por meio de pai Jubiabá – pai de santo presente ao longo de toda a vida de Baldo para lhe apoiar, dar conselhos e contar histórias de resistência dos negros como a de Zumbi dos Palmares.

Para o contexto no qual foi escrito – meados da década de 1930 –, o romance *Jubiabá* tem como mérito incontestável o fato de colocar como herói principal um homem negro do povo – até então uma raridade nas artes brasileiras. Além disto, a religião e a cultura de origem africanas surgem com grande positividade em toda a obra. Deve-se observar que a própria constituição do personagem Antônio Balduino é marcada pela sua vivência do candomblé, da capoeira, das histórias dos seus ancestrais africanos contadas por Jubiabá etc.

Entretanto, na perspectiva contemporânea, *Jubiabá* incorre no “populismo” apontado por Alfredo Bosi dada a excessiva simplificação na oposição da luta de classes, especialmente na greve narrada ao final do romance, na qual por oposição aos proletários íntegros, corajosos e solidários temos a ação de burgueses oportunistas, covardes e exploradores. Ademais, a vida de Baldo como mendigo e marginal ganha tons bastante romantizados como na seguinte passagem que abre o capítulo intitulado “Mendigo”:

Antônio Balduino agora era livre na cidade religiosa da Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá. Vivia a grande aventura da liberdade. Sua casa era a cidade toda, seu emprego era corrê-la. O filho do morro pobre é hoje o dono da cidade (AMADO, 1984, p. 64).

Esta caracterização de certo tipo de vida marginal como eminentemente livre é recorrente no romance. Muito embora no final Baldo perceba mais claramente as raízes da exploração a que ele e seus companheiros estão submetidos – decorrente da estrutura de classes do capitalismo – não se desfaz por completo a perspectiva que a narrativa constrói baseada no mito de que os marginais seriam aqueles verdadeiramente livres, pois não trabalhariam nem estariam submetidos a nenhum tipo de hierarquia.

Outro dado problemático em *Jubiabá*, como apontou David Brookshaw, é que o personagem Antônio Balduino incorre no mito do negro sexualmente hiperativo, reforçando o estereótipo do negro como ser humano ligado mais aos instintos do que à razão (BROOKSHAW, 1983, p. 135). A mulata Rosenda Rosedá, uma das muitas amantes de Baldo, afigura-se ainda mais frágil em relação à construção do personagem:

Rosenda Rosedá é uma verdadeira descendente de Rita Bahiana, personagem de Aluísio Azevedo, sente a mesma atração magnética por homens brancos, tal como a heroína de *O cortiço*. Ela é também a versão literária da “mulata vaidosa” dos sambas dos anos entre-guerras, que se dedica a alisar o cabelo e a clarear a pele com pó-de-arroz. Ao contrário de Balduino, o negro antimaterialista, Rosenda é socialmente ambiciosa. Por isso, usa sua sexualidade como instrumento em suas tentativas de subir na vida, daí ter preterido Balduino em favor de um chofer português, o que se assemelha ao fato de Rita ter abandonado Firmo por um imigrante português em *O cortiço* (BROOKSHAW, 1983, p. 136).

Finalmente, como última limitação ideológica do romance de Jorge Amado, podemos apontar a total absorção da questão racial pela problemática da luta de classes. Se de início, devido às injustiças sofridas e à influência de pai Jubiabá, Antônio Balduino odeia a todos os brancos, o desenlace da obra acaba por suprimir este sentimento. A principal situação do final de *Jubiabá*, conforme mencionamos, diz respeito a uma greve geral em Salvador. O trecho seguinte é relativo a uma reunião dos grevistas:

Agora fala um rapaz de óculos. Diz que os operários são uma imensa maioria no mundo e os ricos uma pequena minoria. Então por que os ricos sugavam o suor dos pobres? Por que esta maioria trabalhava estupidamente para o conforto da minoria?

Antônio Balduino bate palmas. Tudo aquilo é novo para ele e o que estão dizendo é certo. Ele nunca o soube, porém sempre o sentiu. [...] O rapaz desceu da cadeira de onde falou. O negro que falara antes fica bem junto de Antônio Balduino que o abraça:

– Eu também tenho um filho e não quero que ele seja escravo... (AMADO, 1984, p. 295).

Existem várias menções à escravidão no romance. Em geral elas surgem a partir da sabedoria de pai Jubiabá, que conta histórias da época em que os negros eram cativos. Baldo ouve com atenção estas histórias e respeita muito a figura de Zumbi; sempre pensa na opressão em relação aos negros. No trecho citado, o personagem – e por meio dele, o livro – faz uma generalização na qual escravos são todos os pobres explorados pelo capitalismo, sejam eles negros, brancos ou amarelos.

O final de *Jubiabá* reitera a transformação do personagem Antônio Balduino de maneira a torná-la exemplar:

Um dia Antônio Balduino partirá num navio e fará greve em todos os portos. Nesse dia dará adeus também. Adeus, minha gente, que eu já vou. Zumbi dos Palmares brilha no céu [...]. Ele dará adeus como aquele marinheiro loiro que está no fundo do navio e agita o boné para a cidade toda, para as prostitutas do Tabuão, para os operários que fizeram a greve, para os malandros que estão na Lanterna dos Afogados, para as estrelas onde está Zumbi dos Palmares, para o céu e a lua amarela, para o velho italiano do realejo, para Antônio Balduino também. Ele dará adeus como marinheiro. Adeus para todos, que ele fez a greve e aprendeu a amar a todos os mulatos, todos os negros, todos os brancos, que na terra, no bojo dos navios sobre o mar, são escravos que estão rebentando as cadeias. E o negro Antônio Balduino estende a mão calosa e grande e responde ao adeus de Hans, o marinheiro (AMADO, 1984, p. 329).

Por esta última citação fica evidente que a questão do negro na sociedade é inteiramente recoberta pelo conflito de classes. Ou seja, não se reconhece qualquer especificidade na luta dos afro-brasileiros pelos seus direitos; esta luta é entendida apenas como extensão ou continuidade da luta do proletariado por melhores condições de vida e pelo fim do capitalismo.

Conforme veremos a seguir, a supressão da especificidade da luta do negro na sociedade brasileira estará presente em diversas obras cinematográficas.

A influência de Jorge Amado em relação ao cinema se fez sentir mais claramente a partir dos anos 1950, em especial como inspirador do que ficou consagrado historiograficamente como o Cinema Independente. A filmografia do Cinema Independente é composta de um conjunto razoavelmente heterogêneo de filmes tais como *Alameda da Saudade*, 113 (CARLOS ORTIZ, 1951); *Tudo azul* (MOACYR FENELON, 1952); *Agulha no palheiro* (ALEX VIANY, 1952); *O saci* (RODOLFO NANNI, 1953); *Rio, 40 graus* (NELSON PEREIRA DOS SANTOS, 1955); *Rio, Zona Norte* (NELSON PEREIRA DOS SANTOS, 1957); *O grande momento* (ROBERTO SANTOS, 1958); *Cara de fogo* (GALILEU GARCIA, 1958) e *Rebelião em Vila Rica* (GERALDO SANTOS PEREIRA & RENATO SANTOS PEREIRA, 1958).

O núcleo mais representativo em termos historiográficos – composto de películas de Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos – tem certa unidade temática, pois todas narram o cotidiano do povo brasileiro com destaque para a favela e o subúrbio cariocas e a região proletária de São Paulo, dando atenção para os problemas dos setores populares mas com um tom de dignidade e solidariedade. Alguns destes filmes também possuem grande diálogo com o Neorrealismo italiano, especialmente os de Nelson Pereira dos Santos.

O grupo que constituiu o Cinema Independente foi formado basicamente por diretores e críticos que atuavam em São Paulo e no Rio de Janeiro ligados, via de regra, ao PCB – então maior organização da esquerda brasileira e atuando na ilegalidade desde 1947. Dos componentes do grupo podemos destacar: Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Moacyr Fenelon, Roberto Santos, Roldolfo Nanni, Carlos Ortiz, Ruy Santos, Galileu Garcia, José Renato Santos Pereira, Geraldo Santos Pereira, Walter George Dürst e Noé Gertel, entre outros.

Evidentemente, nem todas estas pessoas militaram ativamente no PCB. Havia desde casos de muita proximidade para com o partido, como Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany, até aqueles que apenas tinham simpatias esquerdistas. O importante é reter a ascendência ideológica do PCB, sobre o grupo, mesmo que tenha sido bastante fluída. Resumidamente, pode-se afirmar que o dado central na atuação ideológica do PCB era a assunção de que o Brasil se encontraria aguilhoado pela ação imperialista norte-americana que explorava o país economicamente e o descaracterizava culturalmente. Para libertar o país desta situação caberia às forças nacionalistas de esquerda, sob a égide do PCB, denunciar a dominação, lutar pelo desenvolvimento da indústria nacional, defender a nossa cultura e alinhar-se com outras nações exploradas e com os países socialistas capitaneados pela União Soviética.

Conforme é sobejamente reconhecido, Jorge Amado militou no PCB desde os anos 1930, tendo sido preso pela ditadura estadonovista em 1942. Em 1946 foi eleito deputado federal pelo partido no breve interregno de legalidade dele no Brasil. Publicou livros sobre o mundo socialista e sobre a vida de Luis Carlos Prestes, tais como *O mundo da paz* (1951) e *Os subterrâneos da liberdade* (1952). Nos anos 1950 tinha posição central nas definições da política cultural do PCB, foi inclusive diretor da revista cultural *Para Todos* e escreveu a história de *Ana*, episódio brasileiro dirigido por Alex Viany da produção cinematográfica da Alemanha Oriental intitulada *A rosa dos ventos* (1957).

Mas, para além desta influência do PCB e de Jorge Amado, quais outras características eram comuns aos independentes? Maria Rita Galvão observa que:

o que se chama na época de “cinema independente” é bastante complicado de entender e explicar. Fundamentalmente é o cinema feito pelos pequenos produtores, em oposição ao cinema das grandes empresas. Mas nem todo pequeno produtor é necessariamente “independente”. Para ser qualificado de independente um filme deve ter um conjunto de características que frequentemente nada tem a ver com seu esquema de produção – tais como a temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação crítica da realidade cotidiana do homem brasileiro. Misturam-se aos problemas de produção questões de arte e cultura, de técnica e linguagem, de criação autoral, e a “brasilidade” (GALVÃO, 1980, p. 14).

A oposição às grandes empresas, e aqui leia-se especialmente a Vera Cruz, é um dado importante. Já no lançamento de *Caçara* (1950), Nelson Pereira dos Santos escreveu uma crítica na qual deplora o fato de a Vera Cruz entregar a distribuição dos seus filmes à Universal International, tornando a produtora “simplesmente um ramo brasileiro desse truste” (SANTOS, 1951). Para Nelson Pereira, tal associação impediria a produtora a realizar filmes com “características nacionais” (SANTOS, 1951).

Poucos anos depois da publicação desta crítica, Nelson Pereira dos Santos dirigiu o seu primeiro longa-metragem intitulado *Rio, 40 graus* (1955), filme deflagrador do moderno cinema brasileiro sob diversos aspectos: pela temática centrada na vida das pessoas pobres dos morros cariocas, pela estética baseada no Neorrealismo italiano e pelo sistema de produção precário – sem estúdios e equipamentos modernos, por exemplo – mas que mesmo assim permitiu sua realização. *Rio, 40 graus* inspirou o Cinema Novo e diversos outros filmes no Brasil e no restante da América Latina.

A película inicia-se com uma sequência hoje antológica: planos aéreos de pontos turísticos, tais como a praia de Copacabana, o Pão de Açúcar ou o Maracanã que passam então para planos de uma favela, tudo isto ao som dos acordes de *A voz do morro*, música de Zé Kéti. Só então somos apresentados aos personagens do filme: os moradores daquela favela, na sua maioria negros e mulatos, embora haja também brancos. Esta operação efetuada pela montagem cinematográfica em conjunção com a música é que inicia, ao nível do filme, o processo de generalização pelo qual aquele morro específico é entendido como representação do povo carioca e do próprio povo brasileiro. É de se assinalar que a letra da música, a qual surge apenas no final de *Rio, 40 graus*, canta o seguinte:

Eu sou o samba,  
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor!  
Quero mostrar ao mundo que tenho valor,  
Eu sou o rei dos terreiros.  
Sou o samba,  
Sou natural aqui do Rio de Janeiro,  
Sou eu quem leva a alegria  
Para milhões de corações brasileiros.  
Salve o samba, queremos samba,  
Quem está pedindo, é a voz do povo do país.  
Viva o samba que está cantando  
Esta melodia para um Brasil feliz  
(Zé Kéti, 1955).

Note-se que na própria letra já há um processo poético pelo qual elementos da ascendência africana, como o samba ou o terreiro, são generalizados para o conjunto da nação, afinal, quem estaria pedindo o samba “é a voz do povo do país” como um todo e não apenas os negros.

A narrativa de *Rio, 40 graus* concentra-se na trajetória de cinco meninos moradores daquele morro – todos negros – que vendem amendoim em pontos turísticos do Rio de Janeiro a fim de poder ajudar a família ou mesmo para sobreviver. São eles que conduzirão a narrativa estruturada sobre a oposição entre o morro e os outros lugares da cidade: enquanto no primeiro há solidariedade e respeito, na praia de Copacabana ou no Corcovado os meninos são destratados ou perseguidos. Assim constrói-se um discurso sobre a necessidade de união entre os pobres, cuja grande síntese ocorre ao final da trama quando o personagem do malandro Miro (Jece Valadão) vai a uma festa no morro para “acertar contas” com o noivo da sua ex-namorada (Antônio Novaes) e acaba descobrindo que o conhece de uma greve na qual ambos estiveram, terminando tudo em um abraço entre os dois rapazes. A noiva, Alice (Cláudia Moreno), estava sendo coroada rainha da Escola de Samba Unidos do Cabuçu naquela noite e, após o incidente, começa a cantar *A voz do morro*, acompanhada por todo o povo presente. Tudo reforçando o processo (já aludido) pelo qual o particular se torna geral.

Para este livro, mais do que *Rio, 40 graus* interessa analisar o filme seguinte de Nelson Pereira dos Santos: *Rio, Zona Norte* (1957). Com roteiro escrito pelo próprio diretor, inspirado na vida de Zé Kéti (FABRIS, 1994, p. 153), o filme teve como diretor de fotografia Hélio Silva; como montador, Mário de Rio; e responsável pela partitura musical, o maestro Radamés Gnattali. O elenco é composto de Grande Otelo, Malu, Jece Valadão, Paulo Goulart, Maria Pétar, Haroldo de Oliveira, Vargas Júnior, Zé Kéti e Ângela Maria, entre outros.

Para nossos fins, a centralidade de *Rio, Zona Norte* reside em três pontos:

- a) o personagem negro constitui-se com mais clareza do que em *Rio, 40 graus*, pois a ação dramática não se divide entre vários personagens, mas se concentra em um único, o compositor Espírito da Luz Soares;
- b) a cultura popular compõe o próprio cerne da narrativa, uma vez toda ela gira em torno das tentativas de Espírito em ter gravadas as suas músicas e ser reconhecido como artista;
- c) a relação estabelecida no filme entre o artista intelectualizado de classe média e o artista popular.

O filme inicia-se com imagens do centro do Rio de Janeiro e da estação Central do Brasil. Logo após, temos planos com o ponto de vista a partir de um trem em movimento e rapidamente já encontramos Espírito da Luz Soares (Grande Otelo) caído acidentalmente. Ele está desacordado e ferido na linha do trem, sendo socorrido por transeuntes que vão chamar uma ambulância. A partir daí se estabelece o procedimento recorrente de *Rio, Zona Norte: flash-backs* da vida de Espírito como se fossem lembranças dele.

Em uma roda de samba no morro, Espírito conduz a música que é interrompida por um homem ciumento que tenta ferir a cabrocha Adelaide (Malu). Felizmente, ninguém se fere e o covarde é posto para fora. Ato contínuo, Espírito conhece Moacyr (Paulo Goulart), homem cujas vestes e gestos denunciam seu pertencimento a outro universo social. Moacyr, que também é músico e para viver toca violino em orquestras, fica impressionado com o talento de Espírito que passa a cantar várias músicas para ele. Na mesma mesa também está Maurício Silva (Jece Valadão), que gosta de uma das composições e propõe “parceria” a Espírito. Moacyr diz para Espírito procurá-lo pois as obras do compositor popular seriam de grande qualidade. Ao final da noite, Espírito vai para o seu barraco e Adelaide, que o ouviu toda a noite, acompanha-o.

O amanhecer de Espírito após a noite de amor com Adelaide é carregado de um lirismo que nasce da forma como os hábitos cotidianos são mostrados, com absoluta simplicidade. Ela vai imediatamente morar com ele e trás o filho de colo, assumido pelo compositor. As imagens do casal descendo o morro são também carregadas de significação poética. No entanto, quando Espírito vai avisar ao seu compadre Honório (Vargas Júnior) sobre a sua nova situação, encontra o filho Norival (Haroldo de Oliveira), adolescente que estava internado em um reformatório. O menino havia fugido e Espírito lhe dá dinheiro para que viaje a São Paulo. Espírito vai à rádio atrás de Moacyr, mas este não pode atendê-lo naquele momento, pois a esposa o esperava e acaba encontrando Maurício, que diz ter conseguido um cantor interessado em gravar uma das músicas apresentadas na noite anterior. Alair da Costa (Zé Kéti) exige também ser “parceiro” na composição para concordar em cantá-la e, ainda que contrariado, Espírito acaba aceitando a situação.

Na noite em que vários amigos do compositor se reúnem em torno do rádio para escutar a música, não apenas o seu ritmo é muito diferente como ainda o nome de Espírito nem ao menos é citado entre os autores. Espírito canta a música no ritmo que lhe parece o melhor e todos os amigos acompanham entusiasticamente, coisa que não ocorrera na execução da música no rádio. Para completar a noite de decepções, Espírito flagra seu filho tentando roubar um comerciante do morro. Ele obriga o garoto a devolver o dinheiro, mas não consegue segurá-lo em casa e o menino foge.

Espírito volta à rádio, Moacyr insiste que ele deve procurá-lo para conversarem e fixarem a música de Espírito em uma partitura. Mas quem também está por lá quase se esgueirando é Maurício que revela, para a surpresa do ingênuo compositor popular, que o nome de Espírito fora retirado da música e que ele deveria se contentar com o dinheiro que seria pago. Muito necessitado do dinheiro, Espírito acaba concordando com a situação humilhante. Na mesma noite ele descobre que Adelaide o deixou e ainda é atacado pelos comparsas de Norival, que estão atrás do rapaz para acertar contas. O filho de Espírito surge para defender o pai e acaba assassinado pelos outros jovens. Na manhã seguinte ao enterro, o inconsolável Espírito compõe uma música em homenagem ao filho e não aceita a nova “parceria” proposta por Maurício. O compositor popular vai novamente à rádio e encontra a grande cantora Ângela Maria que pede para escutar a música de Espírito. Ele começa a cantar para ela e enquanto o faz surge em *off* a voz da cantora que se sobrepõe à sua, demonstrando o entusiasmo dela com a obra. Ângela Maria promete cantar a música, mas pede para Espírito trazer a partitura. Ele vai à casa de Moacyr lhe pedir que fizesse a partitura. O apartamento está cheio de intelectuais e artistas amigos do músico que inicialmente ouvem com atenção Espírito cantar sua composição mas, após fazerem vários comentários esnobes, passam a se entreter com uma amiga recém-chegada e literalmente dão as costas a Espírito, que vai embora bastante sem jeito e chateado. Moacyr pede que ele volte no dia seguinte para que a partitura seja feita. Espírito pega um trem lotado na Central do Brasil, fica na porta, e começa a criar uma nova música. No entanto, alegre com sua própria criação, acaba caindo.

O *flashback* que apresenta a vida pregressa de Espírito termina aí. No seu decorrer há interrupções a fim de apresentar a chegada da ambulância, Espírito indo para a mesa de operações e o pessoal do hospital em busca de parentes. Mas as situações nas quais o *flashback* é interrompido têm também uma função central no projeto ideológico do filme: ninguém sabe a identidade de Espírito e em paralelo vemos os papéis que estavam no seu bolso com suas letras perderem-se aos poucos. Como diz um funcionário do hospital para Moacyr (cujo número de telefone é encontrado nas coisas do compositor): “O senhor é a única pessoa que poderá dar indicações a respeito dele”.

É justamente Moacyr que vai ver o moribundo Espírito no hospital. Lá também se encontra o compadre do compositor. Ambos veem Espírito morrer e ao sair dali Moacyr pergunta ao outro se conhece as músicas do artista popular, ele responde que conhece assim como outros moradores do morro, mas apenas as melhores.

É bem evidente que Espírito – até no nome – representa o povo brasileiro e sua cultura. Ela é valiosa, mas não é conhecida e ainda por cima é abastardada pela indústria cultural – representada de forma canhestra por Maurício e Alaor das Neves. O filme advoga que cabe ao artista intelectualizado o papel de recuperar esta cultura para evitar o seu processo de desaparecimento ou a sua deturpação. Este artista deve retrabalhar as formas culturais populares para devolvê-las ao povo. Destarte, *Rio, Zona Norte* já anuncia todo o programa do Cinema Novo nos seus primeiros anos, indicando o artista intelectualizado como demiurgo da cultura popular sem o qual ela estará destinada a sumir ou corromper-se.

Em relação especificamente à representação do afro-brasileiro, embora haja grande positividade na figura do personagem de Grande Otelo e apesar de o samba constituir-se no filme como o cerne da cultura brasileira, toda a questão racial acaba sendo recoberta pela questão nacional. Note-se que Moacyr é branco e, apesar de paternalista, tem total respeito e consideração pela obra de Espírito. Em *Rio, Zona Norte*, seu erro foi não ter agido a tempo, ou seja, não ter trabalhado para que aquelas músicas tivessem registro ou fossem recriadas a partir de um diálogo com a cultura de elite. A rigor, *Rio, Zona Norte* não chega a discutir o problema racial no Brasil: tudo se resume à necessidade de cristalização de uma cultura nacional com base no que o filme entende como sendo a cultura popular.

- **Cinema Novo**

Nelson Pereira dos Santos foi um dos inspiradores e principais integrantes daquele que é o movimento cinematográfico brasileiro mais consistente em termos historiográficos: o Cinema Novo. Surgido no início dos anos 1960 e desbaratado no final da mesma década em decorrência da ditadura militar implantada desde 1964, o Cinema Novo tinha entre seus membros, além de Nelson Pereira dos Santos: Glauber Rocha, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, David Neves, Paulo César Saraceni, Alex Vianny, Roberto Pires, Mário Carneiro, Domingos de Oliveira, Walter Lima Jr. e Arnaldo Jabor. É possível dividir o Cinema Novo em duas fases principais, divisão esta que é marcada pelo golpe militar de 1964.

O primeiro momento – entre 1961 até 1964 – foi caracterizado pela ilusão de possibilidade de interferência na sociedade a partir dos filmes como um elemento de conscientização das massas populares. Esta ilusão baseava-se na crença de que a função do artista intelectual seria conscientizar o povo dos seus próprios interesses, ou seja, o artista seria uma espécie de demiurgo dos interesses populares. Note-se que esta crença era compartilhada por toda a *intelligentsia* de esquerda do Brasil da época, bastante ligada ao ideário nacional-popular. Para estes artistas intelectuais a produção cultural tinha um papel bem definido: expressar a cultura popular – definida de forma eminen-

temente essencializada – e colaborar na conscientização do povo, entendido como “alienado” em relação aos seus verdadeiros interesses – que, por coincidência, seriam os mesmos da classe média e da burguesia nacional, a saber, a luta contra o imperialismo e o desenvolvimento econômico do Brasil consubstanciado na industrialização. Órgãos culturais como o CPC (Centro Popular de Cultura), por meio da produção de livros, peças, shows e até filmes, foram importantes difusores desta perspectiva que atravessou a produção de diferentes artistas do teatro – Oduvaldo Viana Filho, Chico de Assis e Augusto Boal –, da música – Carlos Lyra e Capinam – e da literatura – Ferreira Gullar –, além do próprio cinema. Também alguns importantes intelectuais, tais como Nelson Werneck Sodré, Roland Corbisier e Álvaro Vieira Pinto – todos ligados ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) – foram influenciados pelo ideário nacional-popular. Podemos citar como filmes característicos deste momento: *Barravento* (GLAUBER ROCHA, 1961); *Cinco vezes favela* (MARCOS FARIAS, MIGUEL BORGES, CARLOS DIEGUES, JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE e LEON HIRSZMAN, 1962); *Ganga Zumba* (CARLOS DIEGUES, 1963); *Vidas secas* (NELSON PEREIRA DOS SANTOS, 1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (GLAUBER ROCHA, 1964).

O baque do golpe de 1964 fez cair por terra todas estas ilusões, lançando o Cinema Novo numa segunda fase. Mas esta fase, ela mesma, parece cindida por dois objetivos: o de continuar na investigação dos impasses nacionais e o de afirmar economicamente o movimento. Este último objetivo gerou filmes que se pretendiam mais comerciais como *Brasil, ano 2000* (WALTER LIMA JR., 1968), *Garota de Ipanema* (LEON HIRSZMAN, 1967) ou *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (GLAUBER ROCHA, 1968). Em geral, essas produções não lograram grande sucesso de público, mas foram sobremaneira atacadas pelos jovens que logo seriam identificados ou se identificariam com o Cinema Marginal. No entanto, é preciso observar que continuavam sendo realizados pelos diretores ligados ao Cinema Novo filmes com alto grau de experimentação, bastando aqui mencionar *O desafio* (PAULO CÉSAR SARACENI, 1965); *Terra em transe* (GLAUBER ROCHA, 1967) e *Câncer* (GLAUBER ROCHA, 1972). Os filmes da segunda fase são marcados pela busca da compreensão dos equívocos dos intelectuais de esquerda na sua interpretação sobre o Brasil, bem como em uma análise virulenta do reacionarismo da classe média e mesmo da alienação política dos setores populares.

Os personagens negros surgem com destaque em diversos filmes de ficção do movimento, tais como: *Barravento* (GLAUBER ROCHA, 1961); *Cinco vezes favela* (MARCOS FARIAS, MIGUEL BORGES, CARLOS DIEGUES, JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE e LEON HIRSZMAN, 1962); *A grande feira* (ROBERTO PIRES, 1962); *Ganga Zumba* (CARLOS DIEGUES, 1963); *Deus e o diabo na*

*terra do sol* (GLAUBER ROCHA, 1964); *A grande cidade* (CARLOS DIEGUES, 1965) e *Macunaíma* (JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE, 1969).<sup>2</sup>

A fim de problematizar este conjunto de obras destacaremos *Barravento*. Trata-se do primeiro longa-metragem dirigido por Glauber Rocha. Conta com roteiro do próprio diretor e de José Telles de Magalhães, fotografia de Tony Rabatoni e montagem de Nelson Pereira dos Santos. O elenco do filme é formado por Antônio Pitanga – na época ainda conhecido como Antônio Sampaio –, Luiza Maranhão, Lucy de Carvalho, Aldo Teixeira e Lídio Silva.

*Barravento* narra a história de uma comunidade de pescadores extremamente pobre fixada no litoral baiano. Esta comunidade é predominantemente negra e profundamente religiosa por meio da sua relação com o candomblé.

Nos letreiros que constam do início do filme explica-se que: “O barravento é o momento de violência, o momento em que a terra e o mar se transformam; em que o amor, a vida e o mundo social sofrem mudanças súbitas”. Ou seja, existe já uma predisposição do narrador em afirmar a importância da mudança social, perspectiva que será encarnada no filme pelo personagem Firmino (Antônio Pitanga), o qual nos é apresentado após planos gerais de homens pescando em jangadas com uma grande rede. Firmino surge de terno branco e chapéu. Ele possui uma forma de andar marcada pela ginga, ao contrário dos pescadores que trajam apenas calções ou calças velhas e tem uma postura física mais dura, além de se apresentarem de maneira coletivizada. Firmino já fizera parte da comunidade, mas agora residia na cidade, onde vivia de expedientes. Ele não se conforma com a passividade e a ignorância da sua antiga comunidade e de imediato surge a oposição entre Firmino e Aruã (Aldo Teixeira), um jovem pescador protegido de lemanjá e que, segundo a crença dos pescadores, não podia fazer sexo com nenhuma mulher. Firmino tem uma paixão na comunidade, a bela Cota (Luiza Maranhão). Somos apresentados também a Naína (Lucy de Carvalho), única personagem branca com destaque no filme. Ela se sente atraída por Aruã e vai ser iniciada como filha de lemanjá.

Os pescadores encontravam-se em dificuldade naquele momento pois, além de ganharem pouco com a pesca, a rede emprestada pelo patrão era muito velha e cheia de furos, não permitindo a realização adequada do trabalho. Apesar das reclamações do Mestre (Lídio Silva), a troca da rede não é feita. Aruã chega a propor que se resolvesse o problema “no peito”, mas o Mestre o dissuade de utilizar a violência. Firmino prega que “candomblé não resolve nada” e que “precisamos é lutar, resistir”, mas ninguém o escuta e todos

2 Por motivos metodológicos este trabalho não enfoca o documentário. Entretanto, é de se registrar que um dos primeiros filmes brasileiros a discutir o mito da “democracia racial” ainda que timidamente foi o documentário *Integração racial* (PAULO CÉSAR SARACENI, 1964).

vão remendar a rede. Escondido, Firmino corta a rede e diz à Cota que fez isto porque: “A barriga precisa doer mesmo e quando tiver uma ferida bem grande então todo mundo grita de vez. Para mim, Princesa Isabel é ilusão”. Este discurso de Firmino afigura-se como bastante rico, pois ao mesmo tempo que tematiza a opressão social também destaca a opressão racial.

Em um dos momentos centrais de tensão em *Barravento*, os pescadores descobrem que a rede está furada. Ato contínuo, chegam homens a serviço do dono da rede para recolhê-la. Aruã pensa em resistir e declara que a escravidão já acabou, mas o Mestre diz que eles devem ceder e passar a pescar nas jangadas. Apesar de mais perigosas, pelo menos o peixe seria só deles. Aruã cede. Firmino tenta ainda promover a revolta nos pescadores. Aruã o enfrenta dizendo que o Mestre já determinara a entrega da rede. O ex-pescador saca uma navalha, mas é contido pelo Mestre que o escorraça dali.

Aruã tem de partir antes dos outros para o mar, pois uma vez que se acredita ser ele protegido de lemanjá, o mar se acalmaria com a presença do rapaz. Note-se particularmente o belo plano geral de Aruã em pé na jangada segurando o remo por sobre a cabeça; há todo um sentido de dignidade para com o personagem e a própria religião afro-brasileira do candomblé. Como o mar se acalma, os pescadores partem para a pesca nas jangadas. Firmino não se conforma e convence Cota a seduzir Aruã, o que ocorre pela noite na beira do mar. Os planos noturnos dela caminhando pela noite na praia são de uma beleza que realça a sensualidade da cena. O barravento sopra violentamente e Firmino convence alguns pescadores a entrar no mar violento. Aruã, ao se dar conta do perigo que seus colegas correm, vai para o mar mas não consegue os trazer com vida. Após ser provocado, ele luta capoeira com Firmino e perde. Firmino vai embora, mas antes anuncia que os pescadores devem seguir Aruã e não o Mestre, pois este seria um “escravo”. Aruã também decide partir convencido de que Firmino em parte tem razão. Ele finalmente confronta o Mestre dizendo aos outros pescadores que rezar de nada adianta e vai embora trabalhar na cidade, mas promete à Naína, sua amada, que voltará com uma rede para todos eles.

Entretanto, a comunidade continua submetida ao poder do Mestre, o qual recomenda que se entregue o corpo de um dos pescadores mortos ao mar a fim de acalmar lemanjá, cerimônia que encerra o filme em paralelo com o afastamento de Aruã.

*Barravento* é um filme que já possui rica crítica abarcando vários elementos do filme, incluindo a questão racial.

Em sua obra clássica, *Brasil em tempo de cinema*, Jean-Claude Bernardet faz uma análise que relaciona a estrutura do filme com a política brasileira dos anos 1950 e do início dos 1960:

O enredo de *Barravento* é uma questão política, e trata-se de uma política de cúpula. Se tanta importância foi dada às personagens de Firmino e Aruã é porque sua estrutura e as relações que mantêm, no filme, com a comunidade, são equivalentes à estrutura de um comportamento fundamental na vida política brasileira, independentemente das ideologias, da direita ou da esquerda: o populismo. O povo, o proletariado e a pequena burguesia, sem força para delinear uma ação própria e agir com um comportamento autônomo, entrega-se a um líder de quem espera as palavras de ordem e as soluções; o líder, em torno do qual se aglomeram átomos sociais, os indivíduos, adquire feição carismática (BERNARDET, 2007, p. 78).

Já Robert Stam preocupa-se mais com a questão da representação racial em *Barravento*. Para Stam, o filme “fez uma ruptura dramática com as convenções raciais de elenco e trama no cinema brasileiro” (STAM, 2008, p. 325) pois os afrodescendentes constituem a maioria dos personagens – e dos atores –, com a exceção de Naína e alguns coadjuvantes. Ademais, a “estrutura do filme está impregnada de valores afro-religiosos” em decorrência de toda a importância do candomblé para o desenvolvimento da trama (STAM, 2008, p. 325).

Ainda em relação ao candomblé, Ismail Xavier afirma mesmo que

Na verdade, o desenvolvimento do filme e os procedimentos específicos da narração nos colocam diante de uma disposição de situações que faz do sistema religioso dos pescadores uma boa, senão a melhor, explicação para “lógica dos fatos” (XAVIER, 1983, p. 39, grifo do autor).

Ou seja, a narrativa do filme não adere totalmente ao discurso político de Firmino, o qual, aliás, é bastante confuso. Conforme é possível perceber pelo resumo que fizemos de *Barravento*, o próprio Firmino apela à religião e é ela que aparentemente tem papel central no desenlace dramático, já que o fim da virgindade de Aruã coincide com a tempestade no mar.

É por isso que *Barravento* é um dos filmes do Cinema Novo a possuir um discurso dos mais instigantes sobre a questão do negro. Ao contrário de *Ganga Zumba* ou *A grande cidade*, o negro aqui não é símbolo do povo brasileiro como um todo – expressões que dão continuidade ao projeto ideológico de *Rio, Zona Norte*. Entretanto, o filme de Glauber Rocha não chega também a constituir um discurso radical sobre a questão racial devido à ambiguidade dos personagens Firmino e Aruã. Aruã, por exemplo, nem chega a colocar a questão racial ao longo do filme; já Firmino por vezes afirma-se como negro, mas isto se dilui no meio da confusão ideológica permanente do personagem. Desta forma, o próprio filme não chega a constituir uma reflexão crítica sobre a questão racial no Brasil.

### 2.3.2 O negro midiático: Carlos Diegues e a televisão

Egresso do Cinema Novo, Carlos Diegues é hoje um dos diretores brasileiros com carreira mais bem-sucedida, contando com vários sucessos de público e conseguindo manter-se na atividade cinematográfica de maneira contínua por quase cinquenta anos.

Além disso, uma das recorrências na obra de Carlos Diegues é o destaque dado aos personagens negros, que muitas vezes ocupam lugar central nos filmes. Neste sentido, podemos destacar *Ganga Zumba*, *A grande cidade*, *Xica da Silva* (1976), *Quilombo* (1983) e *Orfeu* (1999), entre outros.

Apesar de *Orfeu* não ser o mais expressivo dos filmes citados anteriormente em termos estéticos, escolhemos abordá-lo pelo fato da discussão a seu respeito permitir que se levante muitos questionamentos sobre as formas de representação do negro na contemporaneidade.

O filme é baseado em uma peça de Vinícius de Moraes intitulada *Orfeu da Conceição*, escrita nos anos 1940, mas que só foi levada ao palco pela primeira vez em 1956. Segundo Robert Stam,

Vinícius estava lendo [em 1942] a versão do século XVIII da história de Orfeu, escrita pelo italiano Calzabigi, versão que mais tarde seria transformada em música pelo alemão Christoph Willibald Gluck. Ela conta a história do famoso músico, cantor e poeta que cantava de modo tão sedutor que os animais selvagens ficavam mansos e cuja aventura mais célebre foi sua viagem ao Hades em busca de Eurídice, filha de Apolo (STAM, 2008, p. 249).

Foi sob esta inspiração que Vinícius de Moraes adaptou a história, que se passa originalmente na Grécia, para os morros cariocas.

É de se notar ainda que a peça inspirou a produção cinematográfica franco-italo-brasileira *Orfeu do carnaval* (1959), dirigida pelo francês Marcel Camus e ganhadora da Palma de Ouro de melhor filme no Festival de Cannes e do Oscar de melhor filme estrangeiro, ambos em 1959. *Orfeu do carnaval* foi um grande sucesso de público e, embora a maior parte dos principais cargos técnicos estivesse entregue aos estrangeiros, o elenco foi quase todo composto de artistas brasileiros negros como Breno Mello e Léa Garcia. A trilha musical também teve grande destaque pois era composta por músicas da bossa-nova tais como *Felicidade* – de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes – e *Manhã de carnaval* – de Luiz Bonfá e Antônio Maria. O filme obteve um papel de destaque na divulgação internacional da então emergente bossa-nova. Ainda segundo Robert Stam, *Orfeu do carnaval* faz a seguinte representação dos afro-brasileiros:

Os negros do filme são esmagadoramente adoráveis, simpáticos e criativos em suas vidas cotidianas. Não são muito sérios, mas, afinal, por que deveriam sê-lo no carnaval? Por outro lado nos é dado a ver muito pouco do trabalho criativo que exige uma apresentação de escola de samba, e não vemos qualquer evidência do alto grau de organização necessário (costuma-se dizer que as escolas de samba são as instituições mais bem organizadas do Brasil). Tudo é apresentado como se fosse espontâneo, dando ao espectador europeu uma sensação de estar diante do despreocupado “outro” tropical, que representa uma vida mais gratificante (STAM, 2008, p. 260).

O filme *Orfeu* de Carlos Diegues, lançado exatamente quarenta anos depois da obra de Marcel Camus, responde a alguns dos problemas apontados por Robert Stam, buscando retirar o lastro exótico do qual a película francesa está embebida.

*Orfeu* inicia-se com a imagem da lua e um avião que corta o quadro. A seguir há uma bela cena de amor entre o personagem central (Tony Garrido) e sua namorada Mira (Isabel Fillardis). Ainda de madrugada, crianças do morro onde eles moram chamam Orfeu para que faça o sol nascer e, de fato, ao mesmo tempo em que ele canta o amanhecer ocorre. Esta sequência já dá o tom geral do filme, um tanto indeciso entre uma proposta mais naturalista e o tom mítico – que surge da própria história de Orfeu. No avião está Eurídice (Patrícia França), jovem vinda do Acre para o Rio de Janeiro. Por acaso, Eurídice irá para o mesmo morro onde reside Orfeu, pois ela tem uma tia lá.

Já pela manhã, o rapaz, que é um músico de sucesso, vai ser entrevistado pela televisão; mas eis que a polícia invade o morro com truculência atrás de Lucinho (Murilo Benício), o chefe do tráfico no local. Tiros são disparados a esmo por homens comandados pelo sargento Pacheco (Stepan Nercesian) e a equipe de TV grava os abusos da polícia.

Ao contrário do morro paradisíaco representado em *Orfeu do carnaval*, o filme de Carlos Diegues apresenta, ainda que de forma muito romantizada, a violência que marca o dia a dia das comunidades pobres do Rio de Janeiro.

Após a confusão, Eurídice está meio perdida no morro e acaba conhecendo o garoto Maykoll (Silvio Guindane) e a mãe de Orfeu, dona Conceição (Zezé Motta). Esta a leva para casa e pede ao menino que encontre a parente de Eurídice, dona Carmen (Maria Ceixa). Eurídice conhece Orfeu, o qual imediatamente se interessa por ela – a princípio, ainda acordando, ele a vê por entre estrelas. Dona Carmen vem encontrá-la, mas parece chateada com a visita inesperada.

Pela noite, Carmen leva Eurídice para passear pelo morro. Vão à quadra da escola de samba Unidos da Carioca onde assistem a um animado ensaio

e reencontram Orfeu. Ele exerce uma espécie de liderança na escola, trabalhando muito na coordenação de todos os seus membros para que carros, fantasias e adereços estejam prontos – e aqui há outra grande diferença em relação ao filme de Marcel Camus, o qual, segundo a citação mencionada acima, não entrava na questão da organização e do trabalho exigidas por uma escola de samba. Mira também aparece por lá e vemos Orfeu entre três dos seus amores, afinal foi Carmen quem o iniciou sexualmente. Eurídice sai dali e, descobrindo uma pintura mural feita pelo menino na parede de um casebre, reencontra Maykoll. Orfeu vai atrás dela, mas se depara com o sargento Pacheco, o qual anuncia que pretende matar Lucinho e ainda ameaça o músico. A seguir, Orfeu encontra Lucinho; é a partir daí que se dão alguns dos diálogos fundamentais do filme, pois os dois se conhecem desde crianças e costumavam ser muito amigos, mas depois se afastaram. O músico diz para o traficante sair da favela, pois a polícia quer matá-lo. Lucinho retruca dizendo que fora dali não tinha nada para fazer e não se sujeitaria a “ser gari ou faxineiro” tal como desejariam as pessoas “lá embaixo”, ou seja, na cidade, a classe média. Lucinho também quer saber por que Orfeu não sai do morro, afinal ele tinha dinheiro para tal. Este retruca: “porque eu quero que todo mundo veja que para se dar bem não precisa ser igual a você”. Neste momento a romantização e mesmo idealização do filme a respeito do meio social atinge o seu máximo, pois tudo parece se resumir a escolher o lado certo – a arte – e evitar o errado – o crime. O trabalho com a produção artística é encarado pelo filme como grande possibilidade para as pessoas pobres escaparem da miséria e da marginalidade – neste sentido o menino Maykoll representa tal escolha, pois ele não sabe se segue os passos do admirado Orfeu ou aceita os presentes de Lucinho.

Esta suposição, com pouquíssimo fundamento concreto, da produção cultural como possibilidade de saída da miséria (pois esta se apresentaria como um mercado de trabalho) é das ideias contemporâneas difundidas pela grande mídia e que o filme *Orfeu* expressa sem nenhuma problematização.

Orfeu vai para casa e encontra Mira. Ele a evita e começa a tocar no seu quarto uma música em homenagem à Eurídice. O ambiente do quarto é muito significativo, pois reúne elementos da contemporaneidade tais como o computador, o microfone de último tipo; com elementos da tradição, como a bandeira da escola de samba e um disco de Cartola em destaque na cenografia. Todos estes elementos se justapõem sem nenhum problema. A música do personagem Orfeu é produto das maravilhas das novas tecnologias mediado pela compreensão da tradição cultural brasileira.

E a seguir a tradição novamente surge por meio da cena em que Eurídice tem sua fantasia preparada por dona Conceição e no mesmo ambiente há uma

televisão na qual entrevemos um trecho de um filme preto e branco (a chanchada *Carnaval Atlântida*, de José Carlos Burle, 1952; um dos marcos da história do cinema brasileiro) com Grande Otelo dançando alegremente. Maykoll surge e leva Eurídice até um “justiçamento” no alto do morro executado por Lucinho e seu bando diante de vários outros populares: trata-se de um rapaz (Cássio Gabus Mendes) acusado de ter estuprado uma pré-adolescente. Eurídice entende que ele deve ser entregue à polícia, mas o rapaz acaba morto. Ela sai dali assustada e entra em confronto com Orfeu, pois este nada fez contra Lucinho. Descobrimos então que o pai de Eurídice fora assassinado com um tiro no garimpo em que trabalhara no Acre e que a violência a atormenta. Orfeu resolve tomar uma atitude e intima Lucinho a sair do morro. Ela fica encantada com a atitude de Orfeu, eles se beijam nas escadarias do morro, sendo enquadrados pelo movimento circular da câmera. Orfeu carrega-a nos braços e eles acabam fazendo sexo na casa dele. Pela manhã eles se falam ao telefone pois Orfeu já está no sambódromo para o grande dia do desfile. Este promete que no dia seguinte irão embora do morro, como ela quer.

Desfile da Unidos da Carioca no sambódromo. Planos abertos destacam a beleza da escola; nos planos mais fechados encontramos os personagens Mira, Carmen, Conceição e, com mais destaque, Orfeu – o qual parece dominar tudo. O samba-enredo tem uma parte com ritmo do rap e foi composto por Orfeu. Na favela, pela televisão, Lucinho vê Orfeu. Também Eurídice acompanha o desfile desta forma e conclui que o amado nunca sairia do morro; sendo assim, ela resolve ficar ali com ele. Eurídice vai até o alto do morro vestindo uma fantasia. Lucinho – perturbado pelo uso de drogas – vem ao seu encontro e tenta beijá-la; ela foge e ele atira para baixo, mas a bala resvala em uma pedra e a atinge. A moça pede ajuda, Lucinho quer levá-la ao hospital, mas os comparsas dizem que vão ser presos e que será difícil explicar aquilo para Orfeu. Este volta ao morro. Maykoll dá para ele de presente um quadro no qual o músico aparece com sua fantasia de carnaval. O menino diz que para fazer a pintura “copiou da TV” o desfile da escola.

É de se observar o papel da televisão em todo este bloco e mesmo antes: um meio técnico a serviço da expressão quase naturalizada da cultura popular e dos seus problemas. Se de início foi uma reportagem televisiva que denunciou a arbitrariedade da polícia, agora a televisão é o meio pelo qual todos – inclusive no próprio morro – têm acesso à cultura popular representada no desfile da escola de samba. Este papel da televisão retroalimenta a cultura do próprio povo, afinal Maykoll “copia” do aparelho para fazer a sua pintura – curiosamente, ele não se inspira nos ensaios que ocorriam ali mesmo, afinal assim a televisão perderia parte da sua importância na trama e no discurso ideológico do filme, o qual, aliás, foi coproduzido pela Globo Filmes.

Orfeu não encontra Eurídice. Pela manhã, ele acaba descobrindo que Lucinho sabe do paradeiro da moça. Ele vai até o esconderijo do traficante e lá este confessa que a moça está morta. Orfeu, em um espelho, ao invés do seu reflexo, vê a imagem de Eurídice, mas o espelho se parte em pedaços. Ele convence Lucinho a levá-lo até onde está o corpo de Eurídice. Eles então vão até o alto do morro e lá Orfeu abraça o traficante, retira a arma deste e o mata – em uma situação que foge ao verossímil, pois quando ele abraça Lucinho ainda é dia e logo depois a noite se faz. Orfeu desce o despenhadeiro e, diante de muita sujeira e corpos de gente morta, encontra o de Eurídice sobre os galhos de uma árvore. Ele – o corpo de Eurídice – não está em decomposição, apenas um tanto lívido. Orfeu canta para sua amada. Ele a leva nos braços para o morro, mas parece enlouquecido, achando que a amada ainda está viva. O sargento Pacheco e seus homens entram violentamente no morro, o policial soube da morte de Lucinho e quer acertar as contas com Orfeu. No meio de uma praça, Orfeu pousa o corpo da amada; de um bar, Mira e Carmem, bêbadas, veem o antigo amante e são possuídas pelo ciúme. Mira pega uma estaca grande e ataca Orfeu, que cai morto ao lado da amada. Todos os membros da comunidade que estão ali choram a morte do músico. Um plano, que do alto enquadra a praça e o casal morto, desloca-se para um dos quadros de Maykoll e para a tela de um aparelho de TV. É anunciada a vitória da Unidos da Carioca e na televisão temos imagens da escola desfilando. O filme encerra-se com imagens de Orfeu e Eurídice com fantasias de carnaval a frente de uma escola de samba; eles dançam e se beijam em câmera lenta ao som de *Se todos fossem iguais a você* cantada por Caetano Veloso.

Neste encerramento temos novamente uma afirmação da positividade da mídia televisiva, pois o movimento da câmera e o modo como estão dispostos, lado a lado, o quadro pintado pelo menino e a tela do aparelho de TV parecem equivaler estas duas expressões, ambas ligadas ao povo, uma por sair diretamente dele e a outra porque “reproduz” para todos o espetáculo produzido pelo povo. Nada é problematizado nesta relação com a grande mídia.

E quanto ao discurso racial do filme? De um lado deve-se louvar o fato de que a maior parte do elenco é de negros e mulatos, incluindo quase todos os papéis principais, fato ainda raro no audiovisual brasileiro. E note-se que os personagens cuja pele é mais branca são os vilões do filme: Lucinho e o sargento Pacheco. No entanto, o personagem Orfeu nunca racializa o seu discurso e o fato de Lucinho ser branco acaba por fazer com que o filme repita o velho discurso de que não existe problema racial no Brasil, mas tão somente um problema social que afeta negros, mulatos e brancos nas periferias das grandes cidades. Ou seja, o filme não tem a mínima atenção para com a especificidade da luta do negro no Brasil.

Não deixa de ser interessante fazer um paralelo entre *Rio, Zona Norte e Orfeu*. Pontas extremas do projeto nacional-popular do cinema brasileiro realizados por dois dos mais importantes diretores do Cinema Novo ambos têm como personagens centrais um músico negro morador do morro. Mas o que nos anos 1950 era a denúncia da injustiça contra o artista popular (a então corajosa tentativa de apontar no samba o verdadeiro cerne da cultura brasileira e a investigação de formas de representação realistas sobre o povo brasileiro) já no final do século se tornou o discurso acrítico sobre o artista que vence, na grande mídia, a aceitação de formas artísticas – como o samba enredo – totalmente enquadradas na indústria cultural como expressão do povo e a repetição de velhos esquemas no modo de filmar o povo. Não são poucas diferenças e talvez possamos atribuí-las ao fato de que, ideologicamente, o nacional-popular era uma promessa efetiva de libertação na época de *Rio, Zona Norte*, enquanto hoje é apenas um discurso que justifica ideologicamente a ação da grande mídia televisiva no Brasil e de parte do cinema.

Ainda há outros dois elementos que se articulam bem entre *Rio, Zona Norte e Orfeu*. Um é a insistência na importância do papel de um intermediário para a devida divulgação da cultura popular, papel este atribuído no filme de Nelson Pereira dos Santos ao artista intelectualizado de esquerda, enquanto na película de Carlos Diegues este papel é atribuído à televisão – a qual já foi apontada como o “intelectual orgânico” da nossa época (IANNI, 2000, p. 121). O outro elemento é o total apagamento de qualquer discurso racial e nisto ambos os filmes são praticamente idênticos, pois o personagem negro é antes símbolo de todo povo brasileiro, daí não poder possuir nenhuma especificidade da luta ou pelo menos da história dos afro-brasileiros. É claro também que o discurso sobre a questão racial tem de ser reprimido porque ele quebra a lógica do nacional-popular, no qual todos os problemas decorrem da ação dos estrangeiros – em termos culturais, econômicos etc.

Ao longo do subcapítulo anterior mencionamos a televisão como elemento importante no discurso do filme *Orfeu* a respeito da cultura popular. Seria interessante indagarmos também como o principal produto da televisão brasileira, a telenovela, representa o afro-brasileiro.

O excelente livro de Joel Zito Araújo, *A negação do Brasil – O negro na telenovela brasileira* (2000), não deixa margem para dúvida de que apesar de alguma evolução, historicamente as telenovelas buscaram: criar a imagem de um país branco em termos raciais ou, quando muito, propagar o mito da “democracia racial”. Além de constatar a reiterada ausência de personagens e atores negros na televisão brasileira, o estudo de Joel Zito Araújo indica que nos primeiros anos da telenovela – ainda na década de 1960 – o personagem negro restringia-se a estereótipos, tais como o da “mãe negra” – o qual marcou o

primeiro grande sucesso de uma atriz afrodescendente neste formato televisivo. Referimo-nos ao papel da atriz Isaura Bruno no dramalhão *O direito de nascer*, adaptação brasileira de Talma de Oliveira e Teixeira Filho da obra do mexicano Félix Caignet, levada ao ar com sucesso em diversos países latino-americanos. No Brasil, a novela foi ar pela TV Tupi entre 1964 e 1965 com imenso público para os padrões da televisão da época – pois este veículo de comunicação ainda estava longe de estar inserido completamente nos lares brasileiros. Isaura Bruno fazia o papel de Mamãe Dolores, mãe de criação de Albertinho Limonta, filho de uma família rica mas abandonado por ser um descendente ilegítimo (ARAÚJO, 2000, p. 84-86).

Não faltam também nas telenovelas estereótipos como o da “mulata sedutora”. Um exemplo é o da novela *A cor da sua pele*, de Walter George Durst, exibida em 1965 pela TV Tupi. Nela um português apaixona-se perdidamente pela personagem da atriz Yolanda Braga. O par masculino deste tipo de estereótipo, o “malandro”, também esteve presente em novelas, como a famosa *Antônio Maria*, de Geraldo Vietri levada ao ar também pela Tupi entre 1968 e 1969, na qual Canarinho interpreta Arquimedes (ARAÚJO, 2000, p. 97-100).

Os estereótipos da “mulata sedutora” e do “malandro” têm grande tradição na cultura brasileira e observamos que o cinema também os reproduziu inúmeras vezes. Em relação à mulata, talvez os exemplos mais evidentes sejam algumas comédias eróticas produzidas na década de 1970, conhecidas em geral como pornochanchadas, cujos títulos já indicam o tratamento reservado às personagens: *Uma mulata para todos* (ROBERTO MACHADO, 1975), *A mulata que queria pecar* (VICTOR DI MELLO, 1977), *Histórias que nossas babás não contavam* (OSVALDO DE OLIVEIRA, 1979) e *A gostosa da gafieira* (ROBERTO MACHADO, 1981). Quanto ao “malandro”, este foi por vezes interpretado por grandes atores como Grande Otelo e Colé. Apesar disso o estereótipo continuou a se manifestar fortemente em fitas como *Berlim na batucada* (LUIZ DE BARROS, 1944) ou *Aviso aos navegantes* (WATSON MACEDO, 1950).

Voltando à televisão, a presença do negro tendeu a se restringir, até os anos 1970, a personagens como empregadas domésticas, motoristas, operários, ladrões etc. Nas novelas de época, como a já mencionada *A escrava Isaura* (1977), também havia os escravos. Mais do que o tipo social encarnado pelo personagem negro, deve-se destacar o fato de que ele possuía, em geral, pouca importância dentro do desenvolvimento da trama da novela, servindo apenas para a composição geral do ambiente ou para dar suporte a outros personagens.

Exceção importante neste quadro são algumas novelas da autoria de Janete Clair. Em *Selva de pedra* – exibida pela TV Globo entre 1972 e 1973 – Léa Garcia interpreta uma secretária sofisticada; já em *Pecado capital* – também

exibida pela TV Globo em 1975 – Milton Gonçalves faz o papel do psiquiatra Percival Garcia. Este último personagem, além de fugir dos estereótipos, tinha relativa importância para o desenvolvimento da trama (ARAÚJO, 2000, p. 115-120).

Outras novelas importantes na constituição da representação do negro na telenovela foram *Sinhá Moça* – de Benedito Ruy Barbosa e exibida pela TV Globo em 1986 – e *Pacto de sangue* – de Regina Braga e exibida pela mesma emissora em 1989. Ambas tematizaram o período da escravidão e além de um grande elenco de atores negros, elas também mostraram a importância do afrodescendente no processo abolicionista, sem recair na visão paternalista. Ademais, *Pacto de sangue* (1989) representou de maneira positiva a cultura de origem africana por meio das vestes dos personagens e de elementos religiosos, além de apresentar famílias negras orgulhosas da sua origem (ARAÚJO, 2000, p. 216-223).

## 2.4 Considerações finais

Neste capítulo, nosso objetivo foi demonstrar representações do negro no cinema, na literatura e na televisão que escapassem à perspectiva racista e/ou paternalista.

No romance *Jubiabá* (1984), assim como nos filmes *Rio, Zona Norte* (1957); *Barravento* (1961) e *Orfeu* (1999); nas novelas *Sinhá Moça* (1986) e *Pacto de sangue* (1989), o afro-brasileiro surge como ator da sua própria história, sem necessitar de um branco que o liberte ou o compreenda. Ademais, nestes e em outros exemplos a cultura com raízes africanas transplantada para o Brasil tem sinal altamente positivo, basta observar a religião em *Jubiabá* ou o samba em *Rio, Zona Norte*.

Trata-se, portanto, de um salto positivo na representação do afro-brasileiro quando a comparamos com filmes como *A filha do advogado* (1926) ou a telenovelas como *A escrava Isaura* (1977).

No que pese esta importância, as obras de Jorge Amado, de Nelson Pereira dos Santos e de Carlos Diegues são muito marcadas pela apreensão do negro como uma espécie de símbolo de todo o povo brasileiro. Se isto, por um lado, representa uma evolução quando comparado às obras racistas e paternalistas, por outro lado acaba por impedir que especificidades da história e da cultura do negro no Brasil ganhem maior visibilidade. Ademais, em graus variados, elas tendem a afirmar o mito da “democracia racial” e a atribuir todos os problemas do negro às questões relativas à pobreza e não ao racismo em si. Ou seja, na perspectiva de um filme como *Orfeu*, uma vez que as grandes desigualdades sociais brasileiras fossem resolvidas, os negros automaticamente seriam incorporados sem maiores problemas à sociedade, pois não haveria racismo entre nós.

*Barravento* de certa maneira problematiza esta postura, pois o personagem Firmino mistura confusamente traços de um revolucionário político com os de um militante negro; além do próprio filme adotar uma postura que, se no discurso mais direto parece condenar a religião afro-brasileira, por outro lado acaba por representá-la cinematograficamente de maneira muito forte.

## 2.5 Estudos complementares

Vários dos estudos referidos no capítulo anterior também são válidos para as questões tratadas neste capítulo.

Pelas citações do nosso próprio texto é possível observar que os livros *Multiculturalismo tropical* (ROBERT STAM, 2008) e *A negação do Brasil* (JOEL ZITO ARAÚJO, 2000) são referências básicas e importantíssimas. No caso do trabalho de Stam destacamos os capítulos “A favela: de Rio, 40 graus a Orfeu negro, 1954-1959” e “A religião afro-brasileira e a renascença baiana, 1962-1963”. Já na pesquisa de Joel Zito Araújo, têm mais relação com o discutido neste capítulo as partes “Telenovela e estereótipos sobre o negro brasileiro – Ou como descobrimos que a telenovela tem um pé na cozinha e... o outro no tanque”; “O ciclo dos Rockfellers – Uma escalada na qual os negros sobem pelo elevador de serviço” e “O ciclo abolicionista da televisão brasileira – Ou como o escravo sofrido dos romances de época se tornou o negro herói... um século depois”.

Para a ampliação da discussão em torno da obra de Jorge Amado, remetemo-nos ao capítulo dedicado ao escritor no também citado *Raça & cor na literatura brasileira*, de David Brookshaw (1983). Este livro possui ainda interessante interpretação da obra de José Lins do Rego a partir da perspectiva da discussão racial no capítulo *O declínio do sistema patriarcal*. Para conhecer melhor a trajetória de Jorge Amado – autor, como pudemos ver, fundamental na representação do negro na literatura – indicamos seu livro autobiográfico *Navegação de cabotagem* (1992).

Para uma discussão aprofundada sobre os filmes *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte* recomendamos o estudo de Mariarosaria Fabris intitulado *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* (1994). Da mesma forma indicamos o livro *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome* (ISMAIL XAVIER, 1983), para aqueles que desejam ampliar a discussão em torno de *Barravento*. Tanto Nelson Pereira dos Santos quanto Glauber Rocha possuem estudos biográficos de boa qualidade. Em relação ao primeiro, destacamos o volume intitulado *Nelson Pereira dos Santos – O sonho possível do cinema brasileiro* (HELENA SALEM, 1996); em relação ao segundo, merece menção *Glauber Rocha* (1996), escrito pela crítica francesa Sylvie Pierre, livro que também compila alguns dos principais escritos do cineasta.

Sobre o Cinema Novo indicamos *Brasil em tempo de cinema* (JEAN-CLAUDE BERNARDET, 2007) livro que faz uma análise sobre a ideologia nos filmes do movimento. Também é relevante o livro *O processo do Cinema Novo* (ALEX VIANY, 1999) o qual colige artigos deste crítico e também entrevistas realizadas por ele com os principais diretores do movimento.

Recomendamos ainda o documentário *O fio da memória* (EDUARDO COUTINHO, 1990). Este filme recupera a trajetória do povo negro e das suas aspirações cem anos depois da abolição da escravatura.

---

# **UNIDADE 3**

A autorrepresentação do negro

---



### 3.1 Primeiras palavras

No que pese à opressão histórica em relação aos afrodescendentes – que se traduziu inclusive pela dificuldade no acesso ao ensino superior – há diversas obras literárias e teatrais escritas por negros nas quais há toda uma reflexão sobre a condição do negro e do mulato na sociedade brasileira. Mais recentemente também há diretores negros de cinema que vêm abordando a questão em filmes de curta e longa-metragem.

Este capítulo será dedicado à análise de obras literárias, teatrais e cinematográficas realizadas por artistas negros. No campo literário destacamos Lima Barreto, no teatro o nome de Abdias do Nascimento e no cinema o de Joel Zito Araújo.

### 3.2 Problematizando o tema

No capítulo anterior foram analisadas obras que tematizam a experiência do negro no Brasil a partir de um ponto de vista positivo: mostrando a sua resistência diante das mais diversas formas de opressão.

Esta positividade acabava por tornar os personagens negros destas obras figuras idealizadas e, em geral, distantes de uma representação de problemas mais cotidianos. Além disso, havia a tendência a simbolizar no personagem negro a experiência de todo o povo brasileiro, de modo que as especificidades da experiência histórica dos afro-brasileiros acabavam, na maioria das vezes, sendo desconsideradas em nome do discurso de cunho nacionalista.

A representação dos impasses, dúvidas, virtudes e experiências do homem negro, principalmente a respeito de viver numa sociedade na qual se afirma não haver racismo mas que no dia a dia apresenta as mais variadas formas de opressão ao negro, não é um tema comum na produção artística brasileira. Neste capítulo pretende-se justamente trabalhar algumas obras que têm este viés, em especial aquelas produzidas por artistas afrodescendentes.

### 3.3 O negro por ele mesmo na literatura, no teatro e no cinema

#### 3.3.1 Lima Barreto e *Clara dos Anjos*

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu no Rio de Janeiro em 1881 e morreu na mesma cidade em 1922. Filho de mestiços teve uma infância de grandes dificuldades, marcada pelo falecimento da mãe quando ainda era criança, pelas dificuldades financeiras e problemas de saúde do pai. Conseguiu frequentar a Escola Politécnica, no entanto as dificuldades econômicas e a perseguição

ção movida por professores o levaram a abandonar a instituição. Exerceu o jornalismo ao longo de toda a vida e, em paralelo, a atividade literária, além de trabalhar como pequeno funcionário. Escreveu obras que se tornaram referências na literatura brasileira tais como: *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919) e *Numa e ninfa* (1923). *Clara dos Anjos* começou a ser escrito em 1904 e só foi publicado na forma de livro postumamente em 1948 (BOSI, 1994, p. 316-317, 321).

Sobre *Clara dos Anjos*, Sérgio Buarque de Holanda afirmou ser “de todos os seus romances [de Lima Barreto], aquele onde ele menos se oculta, aquele, talvez, onde deixa melhor entrever os caminhos de seu espírito e de sua arte” (BARRETO, 1982, p. 8). Ainda segundo o grande crítico literário e historiador:

A obra deste grande escritor é, em grande parte, uma confissão mal escondida de amarguras íntimas, de ressentimentos, de malogros pessoais, que nos seus melhores momentos ele soube transfigurar em arte. É essa espécie de refundição artística o que realmente importa ou importa antes do mais no estudo de tal obra, o que de fato vai valorizar as idéias nela expressas ou a crítica social, onde apareça (BARRETO, 1982, p. 3).

#### • Clara dos Anjos

A narrativa de *Clara dos Anjos* gira em torno da história de Clara, jovem mulata cuja família pertence à classe média baixa e mora num subúrbio carioca. Seu pai é o carteiro Joaquim dos Anjos e sua mãe é a dona de casa Engrácia dos Anjos. O casal tem uma vida bastante organizada e protege a filha de todas as formas, o que resulta na grande ingenuidade de Clara, que não tem a mínima compreensão das coisas que a cercam, apresentando um comportamento quase sempre infantil. Além dos seus encontros na casa de Joaquim entre este e seus amigos Antônio Marramaque – antigo boêmio frequentador de rodas literárias e então apenas um contínuo de repartição pública – e Eduardo Lafões – um guarda de obras públicas –, a única atividade social da família era participar das festinhas simples que por vezes lá aconteciam.

Pois foi em seu aniversário que Clara conheceu e se encantou por Cassi Jones de Azevedo, filho de uma família em boa situação mas que, segundo se comentava, era um sujeito sem caráter que não trabalhava e vivia a explorar a ingenuidade de jovens mulheres. Na festinha, Clara fica encantada com as canções interpretadas por Cassi Jones e pelo próprio sedutor. A partir daí, apesar da oposição de Joaquim dos Anjos, de D. Engrácia e de Antônio Marramaque, Cassi Jones faz de tudo para se aproximar de Clara, a qual, na sua enorme ingenuidade, apaixonou-se e não percebe que o rapaz só deseja fazer sexo

com ela sem interesse em assumir qualquer tipo de compromisso. O rapaz é caracterizado com “todas as tintas” da vilania, chegando mesmo a matar o contínuo Marramaque, pois o velho de tudo fazia para desacreditar o pilantra e afastá-lo de Clara.

Para chegar até Clara, Cassi trama da forma mais artilosa, envolvendo outras pessoas próximas à família da moça. Após conseguir o seu objetivo, Cassi Jones foge do Rio de Janeiro e a abandona grávida. Clara não recebe nenhum tipo de ajuda da família do malandro e muito menos dele próprio.

É possível que, para a nossa contemporaneidade, as desventuras de Clara dos Anjos pareçam datadas e particularmente o personagem Cassi Jones é construído de forma tão plana que chega mesmo a ser um estereótipo do “sedutor malvado”.

No que pese estas limitações, o referido livro de Lima Barreto faz uma abordagem primorosa da vida no subúrbio carioca nas primeiras décadas do século XX. A descrição física do ambiente suburbano, tal como ocorre nas páginas iniciais do capítulo VII, é rica pela série de elementos evocativos:

Há casas, casinhas, casebres, barracões, choças, por toda a parte onde se possa fincar quatro estacas de pau e uni-las por paredes duvidosas. Todo o material para essas construções serve: são latas de fósforos distendidas, telhas velhas, folhas de zinco e, para as nervuras das paredes de taipa, o bambu, que não é barato.

Há verdadeiros aldeamentos dessas barracas, nas coroas dos morros, que as árvores e os bambuais escondem aos olhos dos transeuntes. Nelas, há quase sempre uma bica para todos os habitantes e nenhuma espécie de esgoto. Toda essa população, pobríssima, vive sob a ameaça constante da varíola e, quando ela dá para aquelas bandas, é um verdadeiro flagelo (BARRETO, 1982, p. 68).

Também possui especial relevância o modo pelo qual o autor enfoca personagens secundários, como Antônio Marramaque; ou o poeta pobre e algo enlouquecido Leonardo Flores ou ainda o miserável dentista Meneses.

Marramaque e Meneses possuem grande importância no desenvolvimento da trama. O primeiro, sabedor da fama de Cassi Jones e corajoso o suficiente para enfrentá-lo, constitui-se em uma das principais resistências a que o sedutor se aproxime de Clara; já Meneses é um “pobre-diabo” que luta com grandes dificuldades financeiras e padece do alcoolismo, acabando por servir de ponte entre Clara e Cassi. Marramaque e Meneses são personagens antípodas apesar da pobreza que permeia a vida de ambos: um tem coragem e discernimento enquanto o outro se afunda no medo e na covardia. Entretanto, Lima Barreto evita fazer um confronto dos personagens como bondade *versus* maldade, o que os

torna mais ricos do que os personagens centrais da obra. Já Leonardo Flores é um personagem secundário com pouca importância na trama, na qual surge por ser amigo de Meneses. Trata-se de um grande poeta empobrecido e com problemas mentais, mas que não obstante apresenta momentos de lucidez sobre a sua condição como neste trecho em que ele recusa a encomenda de Meneses para fazer versos:

Nasci pobre, nasci mulato, tive uma instrução rudimentar, sozinho completei-a conforme pude; dia e noite lia e relia versos e autores; dia e noite procurava na rudeza aparente das cousas achar a ordem oculta que as ligava, o pensamento que as unia; o perfume à cor, o som aos anseios de mudez de minha alma; a luz à alegria dos pássaros pela manhã, o crepúsculo ao ciclo melancólico das cigarras – tudo isto eu fiz com sacrifício das cousas mais proveitosas, não pensando em fortuna, em posição, em respeitabilidade. Humilharam-me, ridicularizaram-me, e eu, que sou homem de combate, tudo sofri resignadamente. Meu nome afinal soou, correu todo este Brasil ingrato e mesquinho; e eu fiquei cada vez mais pobre, a viver de uma aposentadoria miserável, com a cabeça cheia de imagens de ouro e a alma iluminada pela luz imaterial dos espaços celestes (BARRETO, 1982, p. 82).

Na fala de Leonardo Flores, eivada pela visão romantizada que o poeta tem da poesia como algo supremo, há também a consciência de suas dificuldades enfrentadas por conta da origem social e étnica; dos preconceitos que sofreu em uma estrutura social que pouco permitiu àqueles homens tal como o poeta. Trata-se de uma estrutura que “quebra” o indivíduo, mesmo aquele de “combate”.

David Brookshaw considera Lima Barreto pertencente a uma linhagem de escritores negros ou mulatos que tratam de “problemas políticos e sociais questionando os valores da sociedade branca, a situação dos negros dentro desta sociedade e o relacionamento entre negros e brancos” (BROOKSHAW, 1983, p. 164).

É aí que reside a diferença fundamental entre as obras artísticas apresentadas no capítulo anterior e as abordadas neste capítulo. No livro *Jubiabá* (1984) ou no filme *Rio, Zona Norte* (1957), o negro é símbolo do povo brasileiro, porém para que ele chegue a isto fez-se necessário deixar de mencionar a questão do racismo, a qual se dá no plano da nação. No entanto, na obra de Lima Barreto o racismo, nas suas formas mais variadas, ocupa lugar relevante como fator explicativo das condições sociais e até psicológicas de negros e mulatos.

Não deixa de ser interessante fazer um paralelo entre o poeta Leonardo Flores – personagem de *Clara dos Anjos* – e o compositor Espírito da Luz Soares – personagem de *Rio, Zona Norte*: ambos habitam o subúrbio, são pobres e desejam o reconhecimento público sem chegar a alcançá-lo apesar do talento que possuem. Enquanto no filme de Nelson Pereira dos Santos a questão racial não é levantada em nenhum momento como impeditiva do reconhecimento de

Espírito, no romance de Lima Barreto o próprio personagem tem consciência disto, trata-se de um elemento relevante para a situação.

Outra comparação reveladora ocorre quando pensamos na própria personagem Clara dos Anjos e em Rosenda Rosedá – personagem do romance *Jubiabá*. Na obra de Lima Barreto, a exploração sexual da mulher de ascendência afro-brasileira já surge (embora ainda de permeio com os próprios preconceitos do autor), enquanto em Jorge Amado o que temos é a reiteração do estereótipo da mulata sensual e interesseira.

Como afirma David Brookshaw:

Os romances de Lima Barreto atingem um nível de consciência social que o tornam único tanto como escritor afro-brasileiro, quanto como predecessor dos romances do realismo social que surgiram nas décadas de 30 e 40 (BROOKSHAW, 1983, p. 166).

É na obra deste escritor carioca que pela primeira vez surge com toda expressiva força literária a representação dos problemas, barreiras e dos preconceitos com relação aos afrodescendentes no Brasil, bem como dos problemas dele resultantes nos mais variados níveis. Fato notável considerando que uma das formas sociais de manutenção do racismo no Brasil está justamente em sua negação e na interdição da discussão a seu respeito. Afinal, segundo a ideologia oficial, tratar-se-ia de algo característico dos Estados Unidos e não da nossa sociedade; portanto levantar a discussão sobre o próprio preconceito seria, neste sentido, fomentar o ódio entre negros e brancos.

### 3.3.2 Abdias do Nascimento e *Sortilégio*

Trata-se de um dos principais intelectuais brasileiros do século XX. Sua trajetória confunde-se com a da luta dos próprios afro-brasileiros por seus direitos ao longo deste século.

Nascido em Franca, no Estado de São Paulo, em 1914, ainda jovem muda-se para a capital. Lá passa a militar na Frente Negra Brasileira nos anos 1930, movimento político que pioneiramente buscou lutar pelos direitos dos afro-brasileiros no quadro do regime republicano brasileiro. Em 1944 funda no Rio de Janeiro o TEN (Teatro Experimental do Negro), o qual organizou o I Congresso do Negro Brasileiro no ano de 1950. Depois disso ingressa na carreira política junto ao PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), mas com o recrudescimento da ditadura militar implantada em 1964 é obrigado a exilar-se no exterior em 1968. Fixa-se então nos Estados Unidos, onde leciona em diversas universidades como Yale e a Universidade do Estado de Nova Iorque. Com a redemocratização do Brasil retorna ao país e ingressa no PDT (Partido Democrático Trabalhista) de

Leonel Brizola, vindo a se tornar deputado federal (1983-1987) e senador (1991 e 1997-1999) pelo Estado do Rio de Janeiro.

Abdias do Nascimento dedicou muitos anos também à pintura, tendo realizado exposições individuais em Nova Iorque, Washington, Buffalo, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Paris. Escreveu poemas, peças de teatro, trabalhos de cunho sociológico e histórico, além de reflexões políticas. Dentre seus principais livros publicados mencionamos *Sortilégio* (Mistério negro) (1959), *Sortilégio II: mistério negro do Zumbi redivivo* (1979), *O quilombismo* (1980), *O negro revoltado* (1982) e *O Brasil na mira do Pan-Africanismo* (2002).

Para nossos fins interessa-nos destacar o TEN, cuja atividade vai de 1944 até 1968. Abdias do Nascimento, além de escrever textos, dirigiu algumas peças e também atuou em algumas produções.

A primeira peça encenada pelo grupo foi *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill, levada ao palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1945. A partir de então o TEN encenou peças de autores estrangeiros e brasileiros, em geral tendo na trama personagens negros com papéis centrais, como em *Todos os filhos de Deus têm asas* (EUGENE O'NEILL); *O filho pródigo* (LÚCIO CARDOSO); *Aruanda* (JOAQUIM RIBEIRO), *Rapsódia negra* (ABDIAS DO NASCIMENTO) e *Sortilégio* (ABDIAS DO NASCIMENTO). Integraram o elenco do TEN artistas de destaque tais como Agnaldo Camargo, Ruth de Souza e Léa Garcia.

A pesquisadora Miriam Garcia Mendes observa que a partir da abolição da escravidão a dramaturgia brasileira “deixara de se interessar seriamente por personagens negros”. O TEN surge como reação a esta situação, visto que o grupo buscava “a revalorização do negro, quer como ator, quer como” (MENDES, 1993, p. 49).

#### • **Sortilégio**

Levada ao palco pela primeira vez em 1957 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com direção de Léo Jusi, a peça *Sortilégio* tinha um elenco composto, entre outros, por Abdias do Nascimento, no papel do Dr. Emanuel; Léa Garcia, no papel de Efigênia e por Helba Nogueira, no papel de Margarida.

A peça tem somente um ato e possui uma “atmosfera de mistério e irrealismo”, mas sem nenhuma intenção de fazer a “fotografia etnográfica da macumba ou do candomblé”, conforme adverte o autor na nota introdutória ao texto teatral. Além dos personagens centrais citados há também três “Filhas de Santo”, o Orixá, cortejos das laôs<sup>3</sup> e dos Omolus<sup>4</sup>, além de coral. Toda ação transcorre

3 No candomblé, laôs são as iniciadas através de um rito que inclui um banho com sangue de animais.

4 Omolu é a manifestação do orixá Xampanã já com idade avançada; Omolu é aterrorizante e ligado à doenças como a varíola.

no mesmo cenário, o qual representa um bosque localizado no alto de um morro. Esse bosque possui vários elementos de origem afro-brasileira: um pequeno templo para Exu, uma árvore na qual se encontra a lança de Exu e a “gameleira sagrada”.

Na peça, a ação propriamente dita inicia-se com um “despacho” conduzido pelas três “Filhas de Santo” que fazem uma introdução aos personagens, falam do Dr. Emanuel, de Margarida e de Efigênia. Já neste início surge a questão étnica como tema central do drama quando uma das “Filhas de Santo afirma”:

Ninguém escolhe a cor que tem. Cor da pele não é camisa que se troca quando quer. Raça é fado... é destino...

[...]

O destino está na cor. Ninguém foge do seu destino (NASCIMENTO, 1961, p. 164).

Quando Dr. Emanuel, advogado negro, surge em cena, ele se apresenta cuidadoso e está ofegante; olha como se estivesse sendo perseguido e quisesse evitar ser pego pela polícia. Ao ver os objetos religiosos em cena ele toma uma posição irônica:

É por isso que essa negrada não vai para a frente. Tantos séculos no meio da civilização... e o que adiantou? Ainda acreditando em feitiçaria... praticando macumba... evocando deuses selvagens... Deuses?! Por acaso serão deuses essa coisa que baixa nesses negros boçais? Deuses essa histeria que come... bebe... dança... Até o amor eles fazem no candomblé. Deuses! Quanta ignorância! (NASCIMENTO, 1961, p. 167).

Dr. Emanuel relembra como conheceu Margarida, mulher branca por quem se apaixonou e casou, mas que acabou por assassinar. Também se lembra de Efigênia, mulher negra que foi seu primeiro amor, mas que caiu na prostituição após ter abandonado Emanuel por um homem branco. Ele rememora momentos vividos com as duas amadas que, via de regra, têm como pano de fundo situações envolvendo o racismo. Por exemplo, recorda-se de uma madrugada em que caminhava na rua com Margarida e ambos são parados pela polícia e ele apanha pois os guardas julgaram que se tratava ou de um assalto ou de agressão à moça.

Efigênia e Margarida aparecem em cena para acusar Emanuel de várias formas, seja por seu comportamento ciumento, seja por sua dureza de sentimentos. Elas também manifestam ciúmes em relação a ele. Ambos não são personagens realistas, são como projeções da mente de Emanuel. Aos

poucos fica claro que Efigênia, afirmando que Margarida tinha amantes, joga Emanuel contra esta. Esta foi uma das razões pela qual ele a matou.

No final da peça, Emanuel percebe que a polícia sobe o morro e que está atrás dele. Resolve então tomar uma atitude de enfrentamento, tirando parte das roupas, jogando-as fora e ao mesmo tempo declarando:

Tomem seus troços. Com estas tapeações vocês abaixam a cabeça dos negros. Arrancam o orgulho deles. Lincham os coitados por dentro. E eles ficam domésticos... castrados... mansos... bonzinhos de alma branca. Comigo se enganaram. Nada de mordada na minha boca. Imitando vocês que nem macaco. Até hoje fingi que respeitava vocês... que acreditava em vocês. Margarida muito convencida que eu estava fascinado pela brancura dela. Uma honra para mim ser corneado por uma loura. Branca azeda idiota. [...] Sonhei com um filho de face escura. Escuridão de noite profunda. Olhos pretos como abismo. Cabelos duros, indomáveis. Pernas talhadas em bronze... punhos de aço para esmagar a hipocrisia do mundo branco (NASCIMENTO, 1961, p. 193 e 195).

Emanuel participa então de uma cerimônia invocando os Exus e afirma: “Eu matei Margarida. Sou um negro livre.” (NASCIMENTO, 1961, p. 197).

O personagem Dr. Emanuel representa o homem negro de classe média que vive no mundo dos brancos buscando adaptar-se e que, para tanto, precisa negar experiências culturais da sua comunidade. Por isso, no início da peça, o personagem expressa uma posição raivosa e irônica a respeito da religião afro-brasileira. Mas esse esforço de negação, apesar de permitir que o homem negro de classe média conviva no mundo dos brancos, está fadado ao fracasso, pois o homem negro é frequentemente perseguido por conta de sua pele – as situações de injustiça envolvendo a polícia – e também ao nível psíquico apresenta grandes contradições.

O ato de matar a esposa branca na peça funciona como que um ato de libertação radical. Evidentemente, quando afirmamos que essa violência representa algo de libertador há de se levar em conta que a peça em questão é altamente simbólica. A personagem Margarida não representa uma mulher branca específica nem mulheres brancas em geral, mas valores que o mundo dominado por brancos impõe aos negros como sendo superiores – a religião católica como superior às religiões de origem africana, a pele branca e o cabelo liso como mais bonitos do que a pele negra e o cabelo crespo, a cultura de origem europeia como superior à africana etc. Este assassinato representa na peça a negação dos valores brancos impostos ao povo negro.

Esta interpretação se confirma pelo fato de a peça terminar com Emanuel ajoelhando-se diante do despacho e aceitando ser sacrificado por “Filhas de

Santo” que o matam com uma lança de Exu. Trata-se, pois, da morte como símbolo de libertação.

É importante notar que *Sortilégio* dialoga e é influenciada com uma das principais peças de Nelson Rodrigues, *Anjo negro*, escrita em 1946 e levada ao palco em 1948, após sofrer meses de interdição por parte da censura. Segundo a pesquisadora Seleste Michels da Rosa, o dramaturgo pretendia que Abdias do Nascimento fosse o intérprete do papel principal, mas os problemas com a censura inviabilizaram que isto ocorresse (ROSA, 2009). A primeira montagem de *Anjo negro* teve no elenco Orlando Guy – ator branco que interpretou o papel do Dr. Emanuel com o rosto pintado de preto –, Maria Della Costa, Josef Guerreiro e Nicette Bruno nos papéis principais, contando com a direção de Ziembinski.

*Anjo negro* também possui como espaço de ação um ambiente que foge ao realismo, além de ter na relação entre o negro de classe média (Ismael) e sua esposa branca (Virgínia) o foco central da ação. A peça de Nelson Rodrigues, entretanto, não tem nenhum apelo mais profundo quanto à cultura afro-brasileira, centrando-se mais nos conflitos conjugais, nos ciúmes doentios de Ismael e na relação do casal com a filha Ana Maria – que é fruto de uma relação extraconjugal de Virgínia com Elias, o irmão de criação branco de Ismael.

Mesmo assim, Nelson Rodrigues consegue construir uma das mais ricas representações do universo psicológico do homem negro de classe média que não aceita a sua negritude: o personagem Ismael não aceita ser negro e cega Ana Maria – a quem trata como filha – para que ela não saiba como o pai é, ademais ele anda sempre com um terno todo branco. Os seus atos visam negar sua própria negritude, mas esta condição continua a assombrá-lo.

É possível perceber ressonâncias de Ismael em Emanuel, para além da própria semelhança dos nomes, pois ambos não aceitam sua negritude e casam com mulheres brancas. Mas o personagem de *Sortilégio* atinge, ao longo da peça, um grau de consciência de sua situação que o de *Anjo negro* nunca chega a possuir.

### 3.3.3 Joel Zito Araújo e *Filhas do vento*

Ao longo da história do cinema brasileiro alguns filmes dirigidos por diretores que não eram negros destacaram-se pela representação aguçada da problemática do afrodescendente na sociedade brasileira. Entre outros títulos seria interessante destacar *Também somos irmão* (JOSÉ CARLOS BURLE, 1949), *Compasso de espera* (ANTUNES FILHO, 1973) e *Os doze trabalhos* (RICARDO ELIAS, 2006). Nestas obras o negro aparece representado como indivíduo

e não tanto como tipo social ou símbolo do povo brasileiro, o que permite a estes filmes aprofundar a discussão sobre o preconceito racial – nas obras de Burle e Antunes –, do negro em mundo estruturado pelos brancos – Burle, Antunes e Ricardo Elias –, bem como da importância da família como elemento de estruturação para o indivíduo negro – Burle e Ricardo Elias.

Aos poucos também vem surgindo como uma nova vertente relevante na representação cinematográfica do negro feita por diretores afro-brasileiros. Trata-se de nomes como Jefferson De, Joel Zito Araújo, Lillian Santiago, Zózimo Bulbul e Antônio Pitanga, entre outros. Neste conjunto destacamos o longa-metragem de Joel Zito Araújo intitulado *Filhas do vento*, de 2003.

- **Filhas do vento**

Com argumento do próprio diretor, *Filhas do vento* tem roteiro de Di Moretti, fotografia de Jacob Solitrenick, montagem de Isabela Monteiro de Castro, música de Marcus Viana e a produção de Marcio Curi e Carla Gomide.

A trama de *Filhas do vento* gira em torno de uma família afrodescendente e pobre do interior de Minas Gerais. O patriarca é Seu Zé (Milton Gonçalves), que cuida sozinho das duas filhas, Aparecida (Taís Araújo quando a personagem ainda é jovem; Ruth de Souza na maturidade) e Maria da Ajuda (Thalma de Freitas na juventude; Léa Garcia na maturidade), pois a esposa abandonou a família.

O filme se inicia no velório de Seu Zé (falecido com idade avançada) e com a chegada, no meio do velório, de Aparecida já madura. A partir daí há um *flashback* que mostra as duas irmãs ainda jovens conversando à beira de um rio: Aparecida gosta de ler e estudar, enquanto Maria da Ajuda logo arranja um pretendente, Marquinho (Rocco Pitanga).

Seu Zé é muito trabalhador, mas trata-se também de um homem duro e ignorante que condena o interesse de Aparecida por novelas dizendo: “Já viu negro virar artista?”. Além de, para ele, se tratar também de uma profissão imoral. Aparecida fica sozinha no quarto escutando a radionovela *O direito de nascer*, enquanto isto ela “interpreta” a novela diante de um espelho. A irmã a espreita e brinca com ela, depois afirma que não estaria no “destino” dela ser atriz, pois caso contrário “Deus fazia a gente nascer branca”.

Este trecho de *Filhas do vento* é interessante, pois demonstra como alguns afrodescendentes passam a aceitar como natural o fato de o negro não estar presente nas produções da indústria cultural por não perceber que se trata justamente de uma construção da imagem do país com a função ideológica de torná-lo “branco”. A ausência de personagens negros ou a limitação deste tipo de personagem a empregados domésticos, motoristas e malandros leva alguns

espectadores mais ingênuos a entender esta situação como natural e até a reprimir qualquer expressão contrária a ela.

Maria da Ajuda passa a namorar Marquinho com a aprovação de Seu Zé. Uma noite, ao voltarem de uma festa, o rapaz entra sorrateiramente na casa e faz sexo com a moça. Seu Zé escuta barulhos e pensa vir do quarto de Aparecida, mas nada encontra lá. Marquinho sai da casa sem ser visto e vai também paquerar justamente Aparecida, mas rejeitado e empurrado, acaba fazendo muito barulho ao cair. Seu Zé flagra os dois, expulsa o rapaz e acusa Aparecida de tentar seduzir o namorado da irmã, pois ela seria da mesma estirpe da mãe. Aparecida finalmente enfrenta o pai e diz que a mãe fugiu por não aguentar os ciúmes doentios dele. Eles brigam. Um movimento da câmera para trás mostra Aparecida triste já pela manhã de um dia chuvoso na estação de trem, indicando que ela está de partida, em busca de uma vida melhor e da realização de seus sonhos.

Um movimento de câmera pelo apartamento urbano e bem decorado mostra Aparecida já madura. Nas paredes há fotos de sua carreira como atriz de cinema. Em paralelo, vemos a sala da casa simples de Maria da Ajuda também madura, Seu Zé já bastante idoso e as netas e bisnetas dele. Todos estão diante da televisão esperando começar a minissérie na qual trabalha Aparecida, que há muito não aparecia por ali. Voltamos à casa de Aparecida, aonde chega sua sobrinha Dorinha (Danielle Ornellas), também atriz, que encontra dificuldade em arranjar trabalho. Elas têm uma conversa que remete diretamente não apenas à vida da personagem Aparecida, mas também à experiência da própria Ruth de Souza: o empenho no trabalho artístico pouco reconhecido e a dificuldade de obter bons papéis. Apesar disso, Aparecida gosta da carreira e por meio do seu trabalho pode “fazer a sua vida” e criar uma filha, Selma (Maria Ceíça). Esta, por sua vez, faz um aborto escondido da mãe e se sente deprimida achando que a mãe lhe dá pouca atenção.

A família de Maria da Ajuda é unida. Ela está sempre junto aos netos e Marquinho (na maturidade interpretado por Zózimo Bulbul), que ainda é muito amoroso com a esposa. Seu Zé é um avô carinhoso com suas netas, principalmente as crianças menores. Já Aparecida e Selma têm dificuldades em relacionarem-se, pois a filha considera que a mãe a relegou para segundo plano devido à carreira artística, além disso, Aparecida recusa-se a dizer o nome do pai da moça. Um dia Seu Zé está brincando com sua netinha no quintal da casa e tem uma síncope, morrendo diante da criança. O vento naquele momento era forte, fazendo ecoar a lenda que ele havia contado à mesma neta que a natureza engravidaria as mulheres; os homens seriam filhos dos raios e as mulheres, filhas do vento.

Retoma-se a chegada de Aparecida, Selma e Dorinha à igreja quando do velório de Seu Zé. Todos admiram as três. No dia seguinte há uma bela cerimônia de enterro na qual se misturam elementos cristãos e afro-brasileiros. A câmera, por meio de um delicado e ao mesmo tempo complexo movimento, enquadra o cortejo e o acompanha. Ao nível imagético trata-se de um dos momentos mais belos do filme.

Maria da Ajuda e Dorinha conversam. A moça jovem explica que sempre quis sair dali e a tia a recebeu. Dorinha ainda cobra da mãe por nunca ter explicado a Seu Zé o que ocorreu de verdade naquela noite de tantos anos atrás. Pouco depois, já na cozinha, Maria da Ajuda conversa com Selma enquanto prepara o almoço; há toda uma identificação entre as duas. Por sua vez, Aparecida encontra Marquinho, que pede desculpas pelo que aconteceu no passado. Ela o perdoa e diz que aquilo serviu para fazer com que ela saísse dali logo e que foi até mesmo positivo. Os dois de braços dados vão até a mesa fora da casa onde toda a família está reunida. Maria da Ajuda os vê e demonstra ciúmes. Selma pega um bebê no colo e se emociona, saindo quase chorando da mesa, ela está embriagada, pois bebe caipirinhas há algum tempo. De volta à mesa do almoço, bêbada e triste, Selma grita com a mãe e lhe faz cobranças, tira parte da roupa e chega mesmo a fazer insinuações maldosas sobre a conduta de Aparecida, que acaba dando um tapa na filha. Pela noite, quem discute é Aparecida e Maria da Ajuda, a primeira cobra que a segunda tivesse contado ao pai o que realmente ocorrera naquela noite de tantos anos atrás: Maria da Ajuda acha que Aparecida só quer ser famosa e por isso dá pouca atenção à família.

Na manhã seguinte, Aparecida vai à igreja onde Maria da Ajuda reza. As duas têm um diálogo no qual tentam entender suas diferenças. Ambas têm suas conquistas e problemas: Aparecida tem uma carreira sólida, o respeito do público e uma vida confortável em termos materiais, mas vive muito sozinha e em conflito com a filha; Maria da Ajuda consegue ter a família em torno de si e tem um grande amor, mas não conhece nada fora da sua pequena cidade e precisa da ajuda financeira dos filhos. Selma e Dorinha entram na igreja sem serem percebidas e abraçam as duas irmãs.

O filme se encerra com um plano circular das quatro mulheres numa situação altamente simbólica: abraçadas e sob a chuva elas riem e aproveitam a água de maneira feliz. A água da chuva, pela sua pureza, parece limpar aquelas mulheres de suas dores, erros e desamores, que se convertem em experiência, não em rancor. Ali elas parecem preparadas para entender os seus próprios limites e os das outras, bem como respeitar a forma de vida que cada uma escolheu para si.

O que torna *Filhas do vento* um filme de grande importância na cultura brasileira contemporânea é o fato de que se trata de uma obra na qual a mulher negra tem papel central e sua representação foge completamente aos velhos estereótipos – a mulata de grande beleza, a mãe negra muito boa, a empregada doméstica muito dedicada, entre outros.

Através das trajetórias de vida das personagens Aparecida e Maria da Ajuda o filme expõe os diversos enfrentamentos colocados para a mulher negra: um padrão de beleza pautado pelo “branco”, a dificuldade de acesso à educação e à cultura, o fato de a mulher na maioria das vezes ser o esteio da família sem nenhuma ajuda de um companheiro, o machismo etc. Mas mesmo diante destes grandes desafios, tais mulheres não recuam e constroem suas vidas de maneira variada, possibilitando que as novas gerações – no filme representadas por Selma e Dorinha – possam aspirar a uma vida mais digna.

### 3.4 Considerações finais

Este último capítulo foi dedicado a três exemplos de diferentes manifestações artísticas – uma no campo da literatura, outra no teatro e ainda uma no cinema – nas quais criadores afrodescendentes tematizaram aspectos variados da experiência do homem negro brasileiro.

O que se destaca nos exemplos discutidos é o preconceito racial como fator de opressão ao negro no Brasil. Esta opressão é tanto maior porque o preconceito muitas vezes não se dá claramente e sim por meio de subterfúgios dos mais variados tipos. Ademais, a ausência de uma discussão aberta sobre o conflito racial no Brasil permite a muitos supor, e mesmo afirmar, que o país não tem nenhum problema racial, mas tão somente uma “questão social” ainda não resolvida.

O fato de artistas tão diferentes entre si como Lima Barreto, Abdias do Nascimento e Joel Zito Araújo – entre diversos outros artistas negros – enfocarem com tanta clareza a questão do preconceito racial como fator importante na experiência dos afro-brasileiros demonstra por si mesmo que este tipo de preconceito não é algo isolado social ou historicamente, mas sim um problema grave que aflige a sociedade brasileira.

Seria ainda de destacar nas obras analisadas algumas outras questões em geral pouco trabalhadas na produção artística brasileira, tais como os dilemas psicossociais do homem negro de classe média – *Sortilégio* –, a vida das famílias negras – *Clara dos Anjos* e *Filhas do vento* – e a representação da mulher negra para além de estereótipos – *Clara dos Anjos* e *Filhas do vento*. É claro que a experiência de vida destes artistas serve como inspiração para

o desenvolvimento artístico de tais questões e ao mesmo tempo os torna sensíveis a elas. Daí a grande importância de que os afro-brasileiros representem em filmes, romances, peças e outros tipos de produção cultural a sua própria experiência social.

### 3.5 Estudos complementares

A literatura de autores afro-brasileiros possui já alguma tradição. Pode-se destacar como relevante toda a produção de Lima Barreto, com especial destaque para *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* (1978), romance no qual se narra a história de um jovem mulato interiorano que vai para o Rio de Janeiro e lá sofre para afirmar-se no mundo intelectual devido ao preconceito racial.

Vale destacar também o romance *Cidade de Deus* (PAULO LINS, 2002). Esta obra, de forma bastante contundente, narra de maneira ficcionalizada a formação da comunidade homônima no Rio de Janeiro e a escalada da violência devido à luta entre traficantes de drogas e a polícia.

Recomendamos ainda a consulta a toda segunda parte do livro de David Brookshaw intitulada “O escritor negro”, na qual o autor faz referências a escritores de destaque no quadro da literatura brasileira como Lima Barreto e Cruz e Souza, bem como a outros menos conhecidos, mas de produção relevante.

Especificamente sobre Lima Barreto merece ser mencionada a biografia *A vida de Lima Barreto (1881-1922)* (FRANCISCO DE ASSIS BARBOSA, 2002). Ainda no campo biográfico também destacamos o livro de caráter introdutório *Abdias Nascimento*, (SANDRA ALMADA, 2009), pertencente à coleção “Retratos do Brasil Negro”.

Dentre outras referências sobre filmes dirigidos por afro-brasileiros destacam-se os livros *Multiculturalismo tropical*, de Robert Stam, e *O negro brasileiro e o cinema*, de João Carlos Rodrigues. O primeiro livro aborda alguns filmes dirigidos por negros nos anos 1970 nas páginas finais do capítulo “Celebração afro-indígena”, além de comentar filmes mais recentes no subcapítulo “Pequeno posfácio pessoal” constante do capítulo “Os potenciais da polifonia”. Já a segunda obra possui o instigante capítulo “Cineastas negros, máscaras brancas”, no qual se faz um breve panorama dos filmes de afro-brasileiros.

No campo cinematográfico merecem destaque os curtas-metragens de Jefferson De, jovem talento que vem realizando obras cuja temática tem relação profunda com a cultura dos afrodescendentes. É o caso dos filmes *Carolina* (2003) e *Narciso rap* (2003). No âmbito do longa-metragem é possível mencionar como referências *As aventuras amorosas de um padeiro* (WALDYR ONOFRE, 1976) e *Na boca do mundo* (ANTÔNIO PITANGA, 1977).

## REFERÊNCIAS

### Livros

- ALMADA, S. *Abdias Nascimento*. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- AMADO, J. *Jubiabá*. 46. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Navegação de cabotagem*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- ARAÚJO, J. Z. *A negação do Brasil*. São Paulo: Senac, 2000.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- AUTRAN, A. *Alex Viány: crítico e historiador*. São Paulo/Rio de Janeiro: Perspectiva/Petrobras, 2003.
- BARBOSA, F. A. *A vida de Lima Barreto (1881-1922)*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- BERNARDET, J.-C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Brasil em tempo de cinema – Ensaio sobre cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BROOKSHAW, D. *Raça & cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- FABRIS, M. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.
- FERNANDES, F. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus/Edusp, 1965.
- \_\_\_\_\_. *O negro no mundo dos brancos*. 2. ed. São Paulo: Global, 2007.
- GALVÃO, M. R. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- \_\_\_\_\_. O desenvolvimento das idéias sobre Cinema Independente. *Cadernos da Cinemateca*, São Paulo, n. 4, p. 13-23, 1980.
- GOMES, P. E. S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.
- IANNI, O. *Teorias da globalização*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LIMA BARRETO, A. *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Clara dos Anjos*. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- LINS, P. *Cidade de Deus*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LOBATO, M. *O presidente negro*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2009.
- MENDES, M. G. *O negro e o teatro brasileiro*. São Paulo/Rio de Janeiro/Brasília: Hucitec/IBAC/Fundação Cultural Palmares, 1993.
- NASCIMENTO, A. Sortilégio. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 159-197.

- PIERRE, S. *Glauber Rocha*. Campinas: Papirus, 1996.
- PROENÇA FILHO, D. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 25, p. 159-177, 1997.
- RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- RODRIGUES, J. C. *O negro brasileiro e o cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- RODRIGUES, N. *Anjo negro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ROSA, S. M. Censura teatral no Brasil: uma visão histórica. *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, n. 14, jul./dez. 2009.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos – O sonho possível do cinema brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. *Caiçara – Negação do cinema brasileiro*. *Fundamentos*, São Paulo, v. 3, n. 17, jan. 1951.
- STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2008.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.
- \_\_\_\_\_. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- XAVIER, Ismail. *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

## Filmes analisados

- A FILHA do advogado. Direção de Jota Soares. Brasil: Aurora-Film, 1926.
- BARRAVENTO. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Iglu Filmes, 1961.
- FILHAS do vento. Direção de Jota Soares. Brasil: Asa Cinema e Vídeo 1926.
- ORFEU. Direção de Carlos Diegues. Brasil: Rio Vermelho; Globo Filmes, 1999.
- RIO, Zona Norte. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1957.
- SINHÁ Moça. Direção de Tom Payne e Osvaldo Sampaio. Brasil: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953.

## Filmes referenciados

- A CABANA do Pai Tomás. Direção de Antônio Serra. Brasil: Photo-Cinematographica Brasileira, 1909.
- A ESCRAVA Isaura Direção de Marques Filho. Brasil: Mundial Filme, 1929.
- A GOSTOSA da gafeira. Direção de Roberto Machado Brasil: Roberto Machado Produção Cinematográfica, 1980.
- A GRANDE cidade. Direção de Carlos Diegues Brasil: Difilm; Mapa Filmes, LC Barreto, 1965.
- A GRANDE feira. Direção de Roberto Pires. Brasil: Iglu Filmes, 1962.
- AGULHA no palheiro. Direção de Alex Viany. Brasil: Flama Produtora Cinematográfica, 1952.
- ALAMEDA da saudade, 113. Direção de Carlos Ortiz. Brasil: Distribuidora Cinematográfica Bandeirante, Lotus Filme, 1951.
- A MULATA que queria pecar. Direção de Victor di Mello. Brasil: Di Mello Distribuidora e Produtora de Filmes, 1977.
- A QUADRILHA do Esqueleto. Direção de Eduardo Arouca. Brasil: Veritas Filmes, 1917.
- A ROSA dos ventos. Episódio: *Ana*. Direção de Alex Viany. Brasil, Alemanha Oriental: Cinematográfica Maristela; DEFA 1957.
- A VIDA de João Cândido. Direção de XX. Brasil: Produtora, 1912.
- AVISO aos navegantes. Direção de Watson Macedo. Brasil: Atlântida, 1950.
- BERLIM na batucada. Direção de Luiz de Barros. Brasil: Cinédia, 1944.
- BRASIL, ano 2000. Direção de Walter Lima Jr. Brasil: Mapa Filmes, 1968.
- CAIÇARA. Direção de Adolfo Celi. Brasil: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1950.
- CANÇÃO da primavera. Direção de Ségur Cyprien e Iginio Bonfioli. Brasil: Bonfioli Filme, 1923.
- CÂNCER. Direção de Glauber Rocha. Itália; Brasil: RAI; Mapa Filmes, 1972.
- CARA de fogo. Direção de Galileu Garcia. Brasil: Cinematográfica São José dos Campos; Cinebrás Filmes, 1958.
- CARNAVAL Atlântida. Direção de José Carlos Burle. Brasil: Atlântida Cinematográfica, 1952.
- CINCO vezes favela. Direção de Marcos Farias et al. Brasil: Tabajara Filmes, 1962.
- COMPASSO de espera. Direção de Antunes Filho. Brasil: Antunes Filho Produções Artísticas, 1973.
- DEUS e o diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964.
- FLORADAS na serra. Direção de Luciano Salce. Brasil: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1954.
- GANGA Zumba. Direção de Carlos Diegues. Brasil: Copacabana Filmes, 1963.
- GAROTA de Ipanema. Direção de Leo Hirszman. Brasil: Saga Filmes, 1967.

HISTÓRIAS que nossas babás não contavam. Direção de Osvaldo de Oliveira. Brasil: Cinedistri, 1979.

INTEGRAÇÃO racial. Direção de Paulo César Saraceni. Brasil: MEC – Setor de Filmes Documentários da DPHAN, 1964.

MACUNAÍMA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Difilm; Filmes do Serro; Grupo Filmes; Condor Filmes, 1969.

NA SENDA do crime. Direção de Flaminio Bollini Cerri. Brasil: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1954.

O CANGACEIRO. Direção de Lima Barreto. Brasil: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953.

O DESAFIO. Direção de Paulo César Saraceni. Brasil: Produções Cinematográficas Imago; Mapa Filmes, 1965.

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1968.

O GRANDE momento. Direção de Roberto Santos. Brasil: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1958.

O SACI. Direção de Rodolfo Nanni. Brasil: Brasiliense Filme, 1953.

OS CAPADÓCIOS da Cidade Nova. Direção de Antônio Leal. Brasil: Photo-Cinematographica Brasileira, 1908.

OS DOZE trabalhos. Direção de Ricardo Elias. Brasil: Politheama Filmes, 2006.

O SEGREDO do corcunda. Direção de Alberto Traversa. Brasil: Rossi Filme, 1924.

ORFEU do carnaval. Direção de Marcel Camus. França; Brasil; Itália: Dispat Films; Tupã Filmes; Gemma Films, 1959.

PAULO e Virgínia. Direção de Almeida Fleming. Brasil: América Filme, 1924.

QUILOMBO. Direção de Carlos Diegues. Brasil: CDK; Embrasilme; Gaumont, 1983.

REBELIÃO em Vila Rica. Direção de Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira. Brasil: Brasil Filme, 1958.

RIO, 40 graus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Equipe Moacyr Fenelon, 1955.

SAI da frente. Direção de Abílio Pereira de Almeida. Brasil: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1952.

TAMBÉM somos irmãos. Direção de José Carlos Burle. Brasil: Atlântida, 1948.

TERRA em transe. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes e Difilm, 1967.

THESOURO perdido. Direção de Humberto Mauro. Brasil: Phebo Sul-América Filme, 1927.

TICO-TICO no fubá. Direção de Adolfo Celi. Brasil: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1952.

TUDO azul. Direção de Moacyr Fenelon. Brasil: Flama Produtora Cinematográfica, 1952.

UMA MULATA para todos. Direção de Roberto Machado. Brasil: Roberto Machado Produção Cinematográfica, 1975.

VIDAS secas. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1963.

XICA da Silva. Direção de Carlos Diegues. Brasil: Embrafilme; Terra Filmes, 1976.

## Documentário

O FIO da memória. Direção de Eduardo Coutinho. Brasil; Espanha: Cinefilmes; Funarj; Televisión Española SA, 1990.

## Novelas

A ESCRAVA Isaura. Gilberto Braga, 1977. (TV Globo).

ANTÔNIO Maria. Geraldo Vietri, 1968-1969. (TV Tupi).

HELENA. Gilberto Braga, 1975. (TV Globo).

O DIREITO de nascer. Talma de Oliveira e Teixeira Filho, 1964-1965. (TV Tupi).

PACTO de Sangue. Regina Braga, 1989. (TV Globo).

PECADO capital. Janete Clair, 1975. (TV Globo).

SELVA de pedra. Janete Clair, 1972-1973. (TV Globo).

SENHORA. Gilberto Braga, 1975. (TV Globo).

SINHÁ Moça. Benedito Ruy Barbosa, 1986. (TV Globo).

SINHÁ Moça. Benedito Ruy Barbosa, 2006. (TV Globo).

XICA da Silva. Walcyr Carrasco, 1996-1997. (TV Manchete).



## **SOBRE O AUTOR**

### **Arthur Autran**

Professor do Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar desde 2002. É formado em Cinema pela ECA-USP e doutorou-se em Multimeios pela UNICAMP, com a tese intitulada *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Autor do livro *Alex Viary: crítico e historiador* (Perspectiva, 2003), colaborou em diversas coletâneas de artigos sobre cinema, bem como em periódicos acadêmicos. Dirigiu o curta-metragem *Minoria absoluta* (1994), documentário sobre a presença dos afro-brasileiros na universidade. Integra o Conselho da Cinemateca Brasileira.

