

PEDRO VINICIUS ASTERITO LAPERA

DO PRETO-E-BRANCO AO COLORIDO: RAÇA E
ETNICIDADE NO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 1950-
70

Tese apresentada ao Curso de Pós-
Graduação em Comunicação da
Universidade Federal Fluminense, como
requisito parcial para a obtenção do Grau de
Doutor. Área de concentração: Análise da
Imagem e do Som

Orientador: Prof. Dr. João Luiz Vieira

Niterói
2012

L311 Laper, Pedro Vinicius Asterito.
Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70 / Pedro Vinicius Asterito Laper. – 2012.
263 f.
Orientador: João Luiz Vieira.

Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2012.
Bibliografia: f. 247-262.

1. Cinema brasileiro. 2. Raça. 3. Etnicidade. 4. Intelectual.
I. Vieira, João Luiz. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 791.430981

PEDRO VINICIUS ASTERITO LAPERA

DO PRETO-E-BRANCO AO COLORIDO: RAÇA E ETNICIDADE NO
CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 1950-70

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor. Área de concentração: Análise da Imagem e do Som

Aprovada em junho de 2012

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Luiz Vieira - Orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof^a Dr^a Esther Imperio Hamburger
Universidade de São Paulo

Prof^a Dr^a Liv Sovik
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a Dr^a Ana Lucia Silva Enne
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Marildo José Nercolini
Universidade Federal Fluminense

Niterói, 2012

A meus pais, pelo amor que se reinventa a cada dia.

A Hilda Machado (*in memoriam*) que, com seu carisma, me fez encantar inúmeras vezes pela pesquisa em cinema.

A minha afilhada Maria Fernanda, surpreendente com a vida que existe fora das leituras.

Agradecimentos

Ao professor João Luiz Vieira, que vem me acompanhando ao longo dos últimos sete anos, pela dedicação e paciência com um orientando rebelde e muitas vezes disperso.

Aos professores do PPGCOM-UFF, em especial a: Ana Enne, pelo contato quase diário (mesmo que virtual), por me proporcionar um lugar de afeto em tempos de crise e por me fazer ver a importância das disputas no campo da cultura; Mariana Baltar, que pelos atalhos da vida virou minha amiga e um porto seguro no debate sobre cinema, pelas inúmeras colaborações em conversas informais e na banca de qualificação; Tunico Amâncio, sempre atento a qualquer referência no debate sobre raça que porventura me escapasse; Marildo Nercolini, pela troca intelectual e pela descoberta da liberdade criativa da Tropicália; Dênis de Moraes, que me revelou as complexidades e as contradições do papel dos intelectuais; Kleber Mendonça, pelas constantes observações sobre lugares de poder e mídia, além dos comentários jocosos por ter um homônimo cineasta.

Aos professores com quem tive contato ao longo de minha breve carreira acadêmica, cujas aulas me auxiliaram em minha trajetória como pesquisador: Celeste Zenha (*in memoriam*), Latuf Mucci (*in memoriam*), José Maurício Alvarez, André Botelho, Gláucia Villas-Boas, Hernani Heffner, Márcio Goldman, Olívia Cunha, Dale Tomich, Ricardo Benzaquen e Robert Stam.

Aos professores que integraram a banca de defesa da tese, professores Marildo Nercolini, Ana Enne, Esther Hamburger e Liv Sovik, pelas observações cuidadosas e pelas críticas precisas que ajudaram a moldar a versão final deste trabalho.

À professora Andrea Daher, pelos conselhos precisos e pela atenção a um pesquisador atrapalhado no campo da História.

Aos meus colegas de pós-graduação, sobretudo aqueles com os quais houve um maior encontro intelectual e uma troca afetiva: Marina Caminha, Amílcar Bezerra, Lia Bahia, Danielle Brasileira, Ivonete Lopes, Priscila Rodrigues, Renata Rezende, Hadija Chalupe, Marina Tedesco, Pedro Curi, Marcel Vieira, Leonardo Macário, Flora Daemon, Raquel Moreira, Bruno Thebaldi, Vasco Lopes, Ana Beatriz Paes, Gyssele Mendes, Lucas Waltenberg, Pâmela Pinto e Ariane Holzbach.

Aos membros e participantes do Grupo de Trabalho Cultura das Mídias da Compós, e dos congressos da Socine, do Enecult e da LASA, onde apresentei diversas comunicações referentes à minha pesquisa, encontrando vários pesquisadores que se interessaram em dialogar e em me passar informações. O resultado foi incorporado aos artigos sobre os filmes *Iracema, uma transa amazônica* e *As Aventuras Amorosas de um padeiro* já publicados na Revista E-compós e nos Anais da Socine, cujos trechos foram parcialmente aproveitados na redação do terceiro capítulo desta tese.

À professora Vera Follain, pela participação na banca de qualificação desta tese.

A Noel Carvalho, pesquisador que me abriu muitas portas no debate sobre raça no cinema brasileiro. A Leonor Bianchi, pelo excelente trabalho junto aos arquivos de censura no Brasil. Aos pesquisadores e aos funcionários dos acervos consultados: Olga Futemma, Adilson Mendes, Rodrigo Archangelo, Anna Paula Nunes, Daniel Shinzato, Alexandre Miyazato e Gabriela Queiroz (Cinemateca Brasileira); Márcia Cláudia (FUNARTE); Hernani Heffner e Maurício Salles (Cinemateca do MAM-Rio).

Aos meus amigos anfitriões durante minhas estadias em São Paulo e em Petrópolis: Bárbara Cleffs, Paloma Piragibe, Isabella Goulart, Raissa Ludwig, Elisa Yumi, Fernanda Dutra, Rodrigo Hutter e Felipe Cacicedo. Além de me abrirem suas portas e suas privacidades, participaram de vários debates acalorados que tiveram eco neste trabalho e compartilharam diversos momentos de felizes descobertas e de angústias referentes a ele.

Às minhas chefes na Biblioteca Nacional, Eliane Perez, Rosane Nunes e Suely Dias, que compreenderam as demandas geradas por esta pesquisa. Não posso me esquecer de todos os colegas de trabalho que, direta ou indiretamente, contribuíram para a finalização deste trabalho, sobretudo daqueles que se tornaram amigos pelo caminho: Christianne de Jesus, Lia Jordão, Rafaella Bettamio, Iuri Lapa, Regina Santiago, Raquel Fabio, Raquel Martins, Natália Dias, Valéria Lemos, Verônica Lessa, Francisco Madureira, Januária Teive, Carolina Sena, Jacqueline Assemany, Carlos Garcia, Jorge Câmara, Mônica Carneiro, Luciana Muniz, Carla Cafaro, Flavia Cezar, Carla Chianello, Bruno Brasil, Raquel França, Anna Naldi, Valéria Cisneyros, Ine Rubim, José Roberto Andrade, Gustavo Saldanha, Rutônio Sant'anna, Jorge Paixão, Tânia Motta, Mônica Velloso, Vera Faillace, Ine Rubim, José Augusto Gonçalves, Tarso Vicente e Paula Machado.

Aos diretores Jorge Bodanzky e João Batista de Andrade e ao professor e pesquisador Ismail Xavier, pelas entrevistas generosamente concedidas a mim. Ao professor Geraldo Sarno, pelo incentivo e pela doação de cópias de seus filmes.

A Silvia Campos e a Luciana Barcelos que, junto à secretaria do PPGCOM-UFF, proporcionaram a tranquilidade importante para a pesquisa e a escrita da tese.

Aos organizadores da edição 2010 do Fábrica de Ideias, curso de relações étnico-raciais ministrado pelo CEAO-UFBA em agosto de 2010 e a todos os pesquisadores que dele participaram, em especial a: João Samuel Rodrigues Junior, Raquel Luciana de Souza, Kywza Fideles, Marinélia Silva, Gabriel Cid, Matheus Serva, Júlia Pereira, Jamile Borges, Adriana Cerqueira, Maria Emilia Vasconcelos, Lígia Santana, Josemeire Alves e Maria Paula Adinolfi.

Aos meus alunos nos cursos de Cinema e Antropologia I e II, História do Audiovisual Brasileiro e Tópicos em Historiografia do Cinema Brasileiro que, com suas observações, enriqueceram o olhar de um professor ainda não muito experiente.

A Luiza Conde, pela revisão cuidadosa e pelas recomendações à versão final deste trabalho.

A Maria da Penha, que desde o meu nascimento me acompanha nas vitórias e nos percalços, sempre torcendo pelas belas ironias do destino.

Por último, mas não por isso menos importante, a todos os familiares e amigos que sobreviveram ao período da tese e permanecem em minha vida após tantas turbulências.

Sumário

| | |
|---|-----|
| Introdução..... | 11 |
| Capítulo 1 - Disputas intelectuais no cinema brasileiro dos anos 1950: visões e construções sobre povo e raça..... | 42 |
| I.1 - Idéias sobre povo e raça no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro e no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro de 1952..... | 44 |
| I.2 - <i>Também Somos Irmãos</i> , um filme precursor?..... | 56 |
| I.3 - <i>Rio, 40 Graus, Rio, Zona Norte</i> : a apresentação pública do campo do cinema..... | 68 |
| Capítulo 2 – Integrações e (dis)tensões: retórica racial e étnica no cinema brasileiro dos anos 1960..... | 91 |
| II.1 - <i>Bahia de Todos os Santos</i> e de todos os pecados: opressão racial e nacionalidade no <i>film maudit</i> de Trigueirinho Neto..... | 93 |
| II.2 - A miscelânea dos anos 1960: Cinema Novo, política, dissidências e desafetos..... | 116 |
| Capítulo 3 - Identidade, raça e etnicidade no cinema brasileiro nos anos 1960-70: Tropicália e retóricas da descolonização e do subdesenvolvimento..... | 156 |

| | |
|---|-----|
| III.1 - Caminhando contra o vento do autoritarismo: Tropicália e suas práticas no cinema brasileiro dos anos 1960-70..... | 160 |
| III. 2 - Revisitando o familiar: descolonização, subdesenvolvimento e ideias sobre raça e etnicidade no cinema brasileiro da era autoritária..... | 198 |
| Conclusão..... | 239 |
| Referências..... | 247 |

Resumo

Esta tese analisa o debate intelectual e estético sobre povo, raça e etnicidade no campo do cinema brasileiro e as implicações deste processo na formulação das imagens de Brasil e dos grupos retratados nas obras. Para isso, elegeu-se um *corpus* de doze filmes que englobam o período compreendido entre o final dos anos 1950 até os anos 1970. As categorias *brancos*, *negros*, *índios* e “*nordestinos*”, mobilizadas racial e etnicamente nas narrativas dos filmes escolhidos para esta pesquisa (e de muitos outros ao longo da história do cinema brasileiro), serão analisadas a partir de uma perspectiva relacional, na qual a articulação entre *identidades*, *memórias* e *projetos* revela-se fundamental no sentido de compreender os processos sociais que atuaram na produção de estigmas e, em outros momentos, na contestação desse lugar do estigma. Ademais, analisamos as mudanças no *habitus* dos agentes do campo cinematográfico no tocante à imagem de um povo brasileiro heterogêneo, mas integrado racial e etnicamente, para uma imagem na qual o apelo a identidades raciais e étnicas pode ser percebido.

Palavras-chave:

1. Cinema brasileiro
2. Raça
3. Etnicidade
4. Intelectuais

Abstract

This dissertation analyzes the intellectual and aesthetic debates about different concepts of people, race and ethnicity in Brazilian cinema and the complex implications that these have for the construction of images of Brazil and the groups depicted in the films. To achieve these aims, twelve films were selected, covering the period between the late 1950s and the 1970s. The categories of whites, blacks, indians and "nordestinos", which are racially and ethnically mobilized in the narratives of these films, are investigated from a relational perspective, in which the articulation of identities, memories and projects becomes vital in order to understand the social processes that converge in the production of stigma. Furthermore, this dissertation analyzes the changes in the habitus of the agents in the field as regards the image of a heterogeneous but racially and ethnically integrated Brazilian people, to gain a full picture in which the appeal to racial and ethnic identities can be observed.

Keywords:

1. Brazilian Cinema
2. Race
3. Ethnicity
4. Intellectuals

Introdução

Os netos de teus mulatos e de teus cafuzos
e a quarta e a quinta gerações de teu sangue sofredor
tentarão apagar a tua cor!
e as gerações dessas gerações quando apagarem
a tatuagem execranda,
não apagarão de suas almas, a tua alma, negro!
(Jorge de Lima, “Olá, negro!”)

Este trabalho nasce de uma grande “presença ausência”. Embora as categorias raciais tenham sido historicamente articuladas à exaustão nas performances apresentadas por muitos filmes e na recepção destes, o debate sobre raça e etnicidade em pouquíssimas oportunidades conseguiu ultrapassar o âmbito das obras. A ausência de um número significativo de abordagens comparadas sobre o tema ao longo da historiografia do cinema brasileiro pode ser contrastada com o excessivo interesse da mesma pelas questões do nacional e de um popular estranhamente dissociado da questão racial. Coincidindo com o apagamento estetizado na epígrafe, a produção bibliográfica existente resume-se a dois livros que tratam as representações raciais de uma forma panorâmica, além de poucas dissertações e teses, cujas não-publicação e pouca circulação podem ser percebidas como um índice da pouca força do tema no campo cinematográfico e, em maior amplitude, na área da Comunicação.

Recordando a clássica asserção de Hannah Arendt de que “o passado não existe”, poderíamos assim resumir o esforço intelectual desta pesquisa. Menos preocupado em negar os vestígios deixados pelo passado e mais concentrado nos seus usos políticos, o mergulho em um momento específico do cinema brasileiro serviu-nos para ver em uma escala reduzida os processos de formação deste campo. Em paralelo, também pretendemos analisar as práticas discursivas e sociais relacionadas à raça e etnicidade que foram articuladas em sua estruturação.

Esta busca pelo passado não se dará de modo neutro, casuístico ou mesmo por deleite intelectual. Os ecos do presente no tocante ao papel e às práticas dos intelectuais, algumas hoje bastante desgastadas e questionadas, de um lado, e a não superação de uma visão antagônica que celebra a democracia racial *em paralelo* a um regime de invisibilidade que ainda hierarquiza racial e etnicamente os sujeitos em várias situações

práticas referentes a emprego, educação e outros serviços oferecidos pelo Estado ou entes privados, de outro, operam como a grande “eminência parda” que ronda as reflexões desta pesquisa. Procurando relacionar diversos interesses – na escrita de uma história, em uma política identitária que abarque a questão racial e na produção cinematográfica nacional –, “Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70” pretende explorar uma questão específica dentro do vasto panorama da produção, da distribuição e da exibição cinematográficas: em que medida a história do campo cinematográfico no Brasil encontra-se com as diversas retóricas racializadas presentes no cotidiano de seus produtores e espectadores.

Sendo o título desta tese uma paráfrase ao artigo *Preto e branco ou colorido: o negro no cinema brasileiro*, escrito por Orlando Senna no final dos anos 1970 para intervir em um debate que vinha então sendo arregimentado pelo MNU (Movimento Negro Unificado) recém fundado, precisamos vislumbrar um pequeno panorama da questão racial na historiografia do cinema brasileiro. Os dois livros sobre o assunto a que aludimos no parágrafo inicial – *O negro brasileiro e o cinema* (João Carlos Rodrigues, 1988) e *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros* (Robert Stam, 2008) – possuem alguns pontos em comum. Em ambos, é preciso ressaltar que, em um primeiro momento, a centralidade da análise fílmica como metodologia conduz o leitor a um inventário de representações raciais presentes em uma vasta produção cinematográfica nacional.

Além disso, o tipo de análise fílmica mobilizada nestes estudos – semiótica no livro de Rodrigues e “culturalista” no trabalho de Stam – produziu efeitos que queremos evitar nesta tese. Uma abordagem semiótica foi proposta por Rodrigues, com o intuito de catalogar as representações sobre o negro para, em seguida, construir uma tipologia no qual estas representações seriam conformadas. Somando isto à pergunta ontológica que se encontra na introdução do livro (“o que é um negro, afinal?”), podemos afirmar que a pesquisa tanto isolou a categoria “negro” dentro do jogo interétnico quanto colocou à margem filmes que não se enquadravam em sua tipologia rígida, mas que certamente possuem relevância ao se analisar a questão racial no cinema brasileiro.

A abordagem de Stam, por sua vez, expande alguns pontos considerados aqui fundamentais para uma melhor compreensão a respeito da articulação entre categorias raciais e cinema brasileiro. O objetivo do autor em inseri-las em um panorama mais complexo que ele nomeia de “cultura brasileira” – embora muitas vezes assumindo um tom extremamente generalista – chama atenção para uma necessidade também

sinalizada por Roger Bastide em *Poetas do Brasil* (1997 [194-?]) e tornada ferramenta de análise em *Arte e sociedade* (1979): o estudo das práticas artísticas em sintonia com a análise das sociedades que as engendram, sem reduzi-las umas às outras.

Como um dos pontos fortes de sua análise, podemos destacar que o autor vale-se de um referencial de crítica textual/literária, cujo foco é ocupado por Bakhtin e as noções de intertextualidade, dialogismo e polifonia. Embora não estejam no centro das questões que serão aqui expostas e desenvolvidas, certamente merecem ser levadas em consideração em um trabalho sobre raça e etnicidade no cinema brasileiro, uma vez que estas noções apontam para processos culturais de longo alcance que se entrecruzam nos textos literários, teatrais, cinematográficos etc.

Reconhecemos que os textos possuem um aspecto de comunicação entre si explorado na noção de intertextualidade, além da alusão a assimetrias e multiplicidade de vozes presentes no mundo social, possível de ser analisado a partir das noções de dialogismo e polifonia. Para além de uma análise textual, as representações articuladas nos filmes podem ser também consideradas índices de práticas histórica e socialmente estruturantes e estruturadas pela conduta de certos agentes que, por razões diversas, destacaram-se quanto à eficácia e à legitimidade de suas ações. Ademais, estas ações produzem sentido de forma assimétrica entre os diferentes grupos sociais. Este é o nosso ponto de partida.

Para que seja possível revelar algumas destas práticas em nosso trabalho, explicitamos o jogo dúbio a ser efetuado com a análise fílmica: em um trabalho que se propõe a assumir como objeto de estudo o cinema brasileiro, ela certamente faz-se necessária por diversos motivos. Primeiramente, pela relevância que alguns filmes assumiram na configuração do cinema brasileiro ao longo de sua história; além disso, estes são os produtos que, por motivos óbvios, evidenciam ao público a existência de uma cadeia produtiva cinematográfica, sendo projetados na esfera pública por diversas ocasiões e de diferentes modos. Um exemplo mais recente disto é *Tropa de Elite* (2007), dirigido por José Padilha, que ocupou durante meses editoriais de jornais e revistas, sendo alvo de críticas e elogios e gerando um debate muito polarizado sobre violência urbana e segurança pública.

No entanto, para os objetivos deste trabalho, reconhecemos sua insuficiência. Além dos filmes, outros índices deverão ser destacados para que sejam comparados aos próprios filmes, notadamente índices sobre sua produção e sua recepção. Isto implica uma exploração nos arquivos de diferentes instituições que guardam informações sobre

o cinema brasileiro – contratos de produção/distribuição, roteiros, recortes de jornal contendo informações sobre crítica e exibição dos filmes etc – ao que mencionaremos em vários momentos desta tese.

Sem reduzir o “panteão” da História do Cinema no Brasil a um único tema, precisamos traçar algumas linhas de como este “encontro” será explorado. A aproximação com o debate sobre a questão racial é o primeiro ponto desta longa trajetória. Estudante da UERJ em 2001 e pego de surpresa por uma lei que alteraria consideravelmente não apenas o corpo discente futuro da universidade, como também as relações ali estabelecidas, acompanhei com entusiasmo as discussões sobre as possibilidades e os ganhos em se adotar o regime de cotas (raciais e sociais) para o acesso aos cursos de nível superior. Pela primeira vez, fui obrigado a me identificar como branco em um país no qual muitos se orgulham de uma riqueza multiétnica, mas que nem por isso deixou de produzir desigualdades e hierarquias entre seus cidadãos.

Embora esta aparente contradição não tenha despertado, em um primeiro momento, nenhum interesse academicamente relevante, continuei a par do debate, frequentando alguns eventos e minicursos sobre raça no Brasil em diversas áreas (Educação, Direito, Publicidade etc).

Dois pontos chamaram muito minha atenção. Em raras vezes, vi setores da esquerda e da direita coincidir em termos de retórica, o que aconteceu no momento da promulgação da lei que reservava metade das vagas das universidades estaduais do Rio de Janeiro a estudantes negros e oriundos de escolas públicas. A ideia de que raça pudesse ser considerada um fator da hierarquia social no Brasil parecia desagradar tanto a uma esquerda que tudo pretende articular pela “lógica das classes” quanto a uma direita extremamente incomodada com o avanço dos movimentos sociais e com os ganhos que isto passaria a representar no dia a dia das universidades, tais como: o rechaço a atos homofóbicos e racistas por meio de abaixo-assinados e constrangimentos morais impostos a professores e alunos identificados aos mesmos; a produção de um novo horizonte de pesquisas que incluísse grupos tradicionalmente marginalizados e, portanto, pouco representados academicamente; e, finalmente, a possibilidade de intercâmbios entre estes grupos, traduzida por ações políticas e acadêmicas que contestassem o lugar tradicionalmente reservado às elites intelectual e financeira.

O segundo ponto foi a paulatina radicalização do debate no momento imediatamente anterior ao ingresso dos primeiros estudantes cotistas que, de críticas formais à lei que instituíra as cotas, migrou para o cotidiano acadêmico de tal modo que

cheguei a presenciar discursos irascíveis de professores preocupados com uma suposta queda na qualidade das aulas a atitudes racistas aleatórias e desorganizadas de poucos alunos. Mesmo assim, considerei estas atitudes um vestígio de que, longe de ser um problema resolvido, a hierarquização por meio da raça produzia uma estranha combinação com a sociedade de classes em que vivemos, constituindo o racismo uma das muitas manifestações desta.

Posteriormente, já no Mestrado, ao me deparar com algumas imagens de Brasil produzidas e difundidas pelo cinema brasileiro contemporâneo (refiro-me ao cinema brasileiro a partir de 1990, mais precisamente com o fim da EMBRAFILME), voltei ao debate sobre raça por conta da questão que lancei sobre meu objeto e das fontes escolhidas que, de forma central ou periférica, abordavam identidades “racializadas” e/ou “eticizadas”. Para a dissertação, li uma bibliografia que englobava mais de um século de pensamento social brasileiro e, posteriormente, me dei conta de como este debate era antigo e abarcava muitas correntes intelectuais.

Além disso, percebi também a carência de abordagens na relação entre o pensamento social a respeito da raça, sua legitimidade acadêmica e a cultura de massa, isto é, as formas de circulação das ideias, estereótipos e hierarquias de raça nos meios massivos. Ao me debruçar sobre o material de arquivo (críticas, roteiros, documentos referentes à produção e à divulgação dos filmes) de alguns filmes brasileiros a partir dos anos 1960, por ocasião da pesquisa inicial para meu projeto de Doutorado, tive uma surpresa: em muitas ocasiões, o debate sobre raça e etnicidade vinha à tona na recepção e, logo, nas práticas sociais em torno do filme. Tal fato me aguçou ainda mais a curiosidade em saber o porquê de a presença da temática racial nos filmes aliada à sua recepção crítica não terem sido capazes em alavancar o esforço intelectual de uma análise comparada entre as obras e, mais, de uma avaliação sobre os modos em que as práticas e as representações em torno da raça e da etnicidade inserem-se na história do cinema brasileiro e na sua configuração enquanto um subcampo situado entre os campos intelectual e da cultura de massa.

A década de 1960 foi marcada por profundas transformações para o cinema brasileiro. As crises vivenciadas pelos diferentes projetos industriais para o cinema nacional na década anterior¹, a expansão das emissoras de televisão, a criação de modelos alternativos de produção cinematográfica², os Congressos de Cinema em que

¹ Falência da Vera Cruz e decadência dos estúdios da Atlântida e da Cinédia.

² A partir da experiência de *Rio 40 Graus* (1954), de Nelson Pereira dos Santos.

intelectuais de diferentes correntes explicitavam suas reflexões sobre o cinema nacional, as transformações políticas sofridas pelo Brasil³, dentre outros, contribuíram para que a produção cinematográfica, a relação entre o cinema brasileiro e seu público e as interações entre os agentes que o conformavam se tornassem um cenário muito diferente do visto até fins da década de 1940.

Assistiu-se, ainda, à estatização da atividade cinematográfica que, de uma ligação tênue com a educação entre as décadas de 1930 e 50 (com o INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo), passa a ser englobada como atividade cultural com a criação do INC (Instituto Nacional do Cinema) em 1966 e, finalmente, como atividade econômica, com a criação da EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes) em 1969, atendendo a uma reivindicação histórica da classe cinematográfica: a atuação estatal na produção e na distribuição de cinema para fazer frente ao cinema estrangeiro – notadamente o norte-americano –, cujas taxas de ocupação do mercado de exibição interno sempre alarmaram o campo.

No cinema brasileiro dos anos 1970, por sua vez, assistiu-se à consolidação de uma produção cinematográfica via Estado e, à margem deste, de outros projetos como a Boca do Lixo e o Cinema Marginal. Um dado que nos impressionou no início de nossa jornada, dentro desta vasta produção e dentro das diversas temáticas abordadas pelos filmes brasileiros deste período, foi a recorrência da questão racial em muitos destes filmes. Por meio das personagens, do conteúdo e dos debates gerados por alguns destes filmes, a questão racial esteve presente na agenda do cinema brasileiro.

Ainda à primeira vista, comparando as personagens racializadas de outros períodos do cinema brasileiro, pareceu-nos que houve uma grande transformação no modo pelo qual essas personagens estavam inseridas nos enredos e, por conseguinte, na apropriação destas por ocasião dos debates da crítica de cinema. De forma geral, as personagens negras presentes em *Na Boca do Mundo* (Antônio Pitanga, 1978) e *A Deusa Negra* (Ola Balogun, 1979) apresentam diferenças consideráveis para com as mesmas de *A Dupla do Barulho* (Carlos Manga, 1953) ou de *Também Somos Irmãos* (Alinor Azevedo, 1949). Ou, deslocando o exemplo, os nordestinos de *O Homem que Virou Suco* (João Batista de Andrade, 1979) distanciam-se temporal, espacial e dramaticamente dos retratados em *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1962) e

³ Sobretudo o Golpe de 64 e o acirramento contínuo do regime ditatorial imposto por este, cujo impacto no cinema brasileiro não é passível de negligência, uma vez que provocou o exílio e o ostracismo de vários cineastas, além da paralisação de diversas produções em andamento – sendo o caso do longa documental *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984), de Eduardo Coutinho, um dos mais notórios.

Viramundo (Geraldo Sarno, 1964). Ao mesmo tempo, tanto em termos de produção/representação quanto no tocante à recepção dos filmes, pareceu haver uma comunicação entre os filmes da década de 1970 que apresentavam ao público questões de raça e etnicidade em seu enredo. Assim, a personagem índia de *Iracema, uma Transa Amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974) parece aproximar-se mais dos nordestinos de *O Homem que Virou Suco* do que, por exemplo, das índias de *O Descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937).

Mas admitimos que estas são apenas as percepções iniciais que nos motivaram a seguir nesta pesquisa. Para que seja possível abordar o período do cinema brasileiro dos anos 1960-70 partindo do ponto da questão racial/étnica, precisamos explicitar as questões principais e secundárias e as hipóteses que pautaram a investigação aqui exposta.

Aproveito este espaço inicial para relatar como alguns autores dos quais aprendi a gostar ajudaram-me na minha curta trajetória acadêmica. Em primeiro lugar, os “pais fundadores” dos Estudos Culturais britânicos (R. Hoggart, E. Thompson e R. Williams) abriram minha percepção para o fato de que a cultura, muito antes de ser algo “estabelecido”, “legitimado” ou desprovido de relações de poder, é, na verdade, um campo de disputa por espaços e por legitimação e pode ser também um ponto de contato ou de tensão entre os diversos grupos sociais. A isto, Stuart Hall acrescentou a importância da “indústria cultural” – prefiro “cultura de massa”, mas vou respeitar sua nomenclatura – na conformação das identidades na arena contemporânea e, portanto, na formulação de políticas identitárias com base em categorias “raciais”/étnicas, de gênero, de geração etc. Colocou, ainda, no horizonte dos Estudos Culturais, questões relacionadas à diáspora negra na Grã-Bretanha dos anos 1970 e 80, inspirando intelectuais que lidam, em diversos países e momentos, com a relação entre raça, etnicidade e o uso das mídias.

Por sua vez, Michel Foucault sempre recorda a necessidade de identificar as formas e as linhas mestras da dominação em um determinado discurso, sem perder de vista o trabalho cotidiano nos arquivos e com os vestígios deixados pela ação dos indivíduos e dos grupos no tempo. Claramente dialogando com o pensamento deste, Michel de Certeau sublinha que a dinâmica entre dominantes e dominados é menos um constrangimento impossível de ser superado e mais uma relação entre dois polos, na qual um constrói estratégias para se apropriar dos recursos disponíveis enquanto o outro

opera pelas brechas deixadas pelo primeiro para, a partir disto, significar e alterar as interações e as práticas sociais.

Em uma linha parecida, Roger Chartier retirou o consumo dos bens culturais de uma ótica contemplativa, ligando a história da leitura à produção dos seus leitores; ou seja, instaurou a ação social no cerne das preocupações da história cultural e situou as representações dentro das práticas dos agentes, ao ver naquelas índices das lutas por nomear o mundo social, e não uma simples ausência de um ser/coisa representado/a.

Este trabalho seria impensável sem a guinada política na produção do conhecimento nas Ciências Humanas proposta pelos Estudos Culturais e sem o deslocamento discursivo presente nas correntes historiográficas mais recentes. Ao tentar garantir seu lugar dentro de uma historiografia do cinema brasileiro dominada pelo paradigma do nacional-popular, esta pesquisa certamente considerará as práticas do campo cinematográfico em torno deste discurso, sem confundi-lo, porém, com o referencial analítico e muito menos com o horizonte possível de questões a serem postas a este objeto. Aliás, não caberia ao historiador justamente formular questões que não necessariamente coincidam ou mesmo que fujam às percepções dos agentes analisados? E uma historiografia do cinema que “cola” seu instrumental analítico às categorias empregadas pelos agentes mais expressivos do campo não corre o risco de apenas referendar movimentos dominantes no mesmo, em detrimento da ação de outros agentes?

Para não ser acusado de um “desconstrutivismo niilista”, quero deixar evidente dois objetivos da pesquisa a ser apresentada: pensar historicamente a articulação das categorias raciais/étnicas no cinema brasileiro, para tanto ligando a produção, a distribuição e até mesmo o consumo de alguns filmes selecionados com base na temática e nos debates empreendidos na recepção; e escolher o período privilegiado pela historiografia que lê o cinema brasileiro sob a ótica do nacional-popular (anos 1960-70) para, em seguida, investigar como a formulação de identidades “racializadas”/“etnicizadas” escapa ao horizonte de expectativas da produção desta historiografia dominante no meio acadêmico, e, mais, como raça e etnia foram utilizadas enquanto marcadores na trajetória de certos filmes e agentes no campo cinematográfico.

Para que possamos delimitar nosso objeto de análise, é fundamental, nesta introdução, realizarmos algumas considerações a respeito das noções de raça e de etnicidade, sobretudo por meio de sua presença no âmbito acadêmico/institucional.

Trata-se de um extenso intercâmbio intelectual existente desde a segunda metade do século XIX e que, contando com inúmeras reversões e contradições, perdura até hoje no meio acadêmico, na gestão das políticas públicas e na cultura de massa.

Sobre o impacto das teorias evolucionistas europeias nas instituições de pesquisa brasileiras a partir da segunda metade do século XIX, Lilia Schwarcz, em *O espetáculo das raças* (2005) [1993], trouxe o argumento de que a necessidade de legitimação destas passou pela afirmação do povo brasileiro e de seus elementos formadores enquanto objeto de pesquisa e pela ratificação da viabilidade da nação brasileira. Ao lembrar que essas instituições eram à época muito recentes (datadas, em sua maioria, do período da Corte Portuguesa no Brasil), Schwarcz infere que, mais que um simples ideal, o branqueamento da população brasileira foi encarado como uma necessidade objetivada pela atuação dos seus dirigentes, intelectuais responsáveis não apenas por uma mera importação de ideias europeias, mas pela adequação destas a uma sociedade que se encontrava na transição entre uma organização escravocrata e um nascente regime republicano.

A autora destaca outro ponto que nos serve: a apropriação da noção de raça a partir de pontos de vista ligados à biologia e a ligação entre hierarquias raciais biologicamente presumidas e construídas por esse grupo de intelectuais – que então ocupavam cátedras universitárias e postos dirigentes em diversas instituições – e o controle social a que se visava na época. E uma das consequências do peso biológico concedido à noção de raça é a constante preocupação com a miscigenação da população brasileira: “temido por boa parte das elites pensantes locais, o cruzamento de raças era entendido, com efeito, como uma questão central para a compreensão dos destinos dessa nação” (2005, p. 13-14).

Poderíamos extrair do argumento da autora que as categorias raciais foram reformuladas por estes intelectuais⁴ no intuito de construir hierarquias socialmente válidas e implementadas por meio das ações do Estado – políticas de imigração; reformas urbanas; identificação policial⁵; encarceramento etc – ou, nas palavras de Schwarcz: “negros, africanos, trabalhadores escravos e ex-escravos – ‘classes perigosas’ a partir de então – nas palavras de Romero transformavam-se em ‘objetos de ciência’

⁴ E.g. João Baptista Lacerda, do Museu Nacional; Sílvio Romero, da Faculdade de Direito do Recife; Raimundo Nina Rodrigues, da Faculdade de Medicina da Bahia.

⁵ Sobre o tema raça e identificação policial, conferir: CUNHA, Olívia Maria Gomes da. *Intenção e gesto: Pessoa, cor e a produção da (in)diferença no Rio de Janeiro (1927-1942)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

(prefácio a [Raimundo Nina] Rodrigues, 1933/88). Era a partir da ciência que se reconheciam diferenças e se determinavam inferioridades” (2005, p. 28). Podemos identificar o discurso racial como inicialmente voltado para a produção de estigmas (no sentido que Goffman atribuiu a eles), justamente para legitimar estas hierarquias, na qual o branqueamento passa a ser categoria analítica central e ligada à noção de “civilização”.

Muito embora reconheçamos a relevância do branqueamento como prática discursiva das elites no período abordado, sabemos que ele não ficou circunscrito ao período abordado pela autora nem ao meio acadêmico. Corroboramos a tese defendida por alguns autores (Dyer, 1997; Araújo, 2004) de que o branqueamento, ao associar-se aos valores de uma cultura ocidental que então buscava legitimar as conquistas imperialistas das grandes metrópoles europeias, migrou para o campo da cultura e para o senso comum partilhado das massas. Ao mesmo tempo, ao contrário do debate exposto por Schwarcz, no qual os termos eram claramente definidos, o processo de difusão do branqueamento como padrão caminhou *pari passu* com sua progressiva invisibilidade e naturalização.

Com um foco diferente de Schwarcz, Thomas Skidmore já havia abordado o ideal de branqueamento e seu impacto nas elites letradas nacionais em *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro* (1976). Centrado nas imbricações entre cultura e política, Skidmore analisa o branqueamento na transição entre a sociedade escravocrata que parte das elites locais queria superar e a sociedade de classes que então se formaria a partir do fim do Império.

Para nossa pesquisa, importam mais as conclusões a que chega o autor ao analisar as décadas de 1920 e 30 no Brasil. Poderíamos apontar que o branqueamento da população brasileira visto enquanto uma necessidade para a afirmação do Brasil como nação teve “sua aceitação implícita pelos formuladores da doutrina e pelos críticos sociais [dos anos 1920/30]” (1976, p. 192). Skidmore destaca ainda que “a presunção há tanto tempo dominante de que a raça era o dado mais importante no desenvolvimento histórico já não era tida por evidente” (1976, p. 195). Valendo-se de alguns índices deste debate, tais como a ausência de publicações sistemáticas sobre a herança africana até os anos 1930 e a reabilitação desta a partir da publicação de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, a mudança retórica na obra de Monteiro Lobato sobre miscigenação (a partir das transformações da personagem Jeca Tatu), a reabilitação da figura do caboclo, dentre outros, Skidmore conclui que o ideal de branqueamento sofreu um

duplo movimento: seu declínio acadêmico – isto é, a necessidade de se afirmar o branco como elemento civilizador – foi acompanhado pela migração deste para outros campos, sobretudo o artístico (não gratuitamente o autor abordou o Modernismo Literário no Brasil).

Diríamos, então, que, de uma política do branqueamento, a elite brasileira caminhava para uma cultura do branqueamento. Isto poderia ser comprovado, inclusive, na própria obra de Gilberto Freyre, uma vez que “o valor prático de sua análise não estava, todavia, em promover o igualitarismo racial. A análise servia, principalmente, para reforçar o ideal de branqueamento, mostrando de maneira vívida que a elite (primitivamente branca) adquirira preciosos traços culturais do íntimo contato com o africano (e com o índio, em menor escala)” (1976, p. 211)⁶. Ou seja, mesmo com o deslocamento da noção de raça (sobretudo seu ranço biológico) para o conceito de cultura que, em verdade, operou-se no campo da Antropologia a partir da obra de Franz Boas⁷, as categorias raciais não foram simplesmente eliminadas do debate acadêmico, apenas tiveram de ocupar outros tropos ao longo das décadas seguintes.

Além disso, com algumas guinadas políticas, o ideal de democracia racial, tal como pensado a partir dos anos 1930, vem conseguindo firmar-se até hoje no meio acadêmico e nas formas de imaginação a respeito do povo brasileiro. Uma das reviravoltas fundamentais neste debate é relatada por Guimarães (2002, p. 154-155), por meio da qual a vitória política conservadora – expressa pelo Golpe de 1964 e pelo acirramento do regime a partir do AI-5 – fará com que a democracia racial seja percebida pelo discurso oficial como um fato consumado no Brasil. O autor assinala, ainda, que a oposição aos militares passou pela politização da retórica racial por parte dos movimentos de base étnica que surgiram ao longo dos anos 1970 e, ademais, que raça poderia ser considerada um locus de resistência política ao regime ou, em suas palavras, “o objetivo era claro: opor-se à ideologia oficial [da democracia racial] patrocinada pelos militares propalada pelo luso-tropicalismo [de Gilberto Freyre]” (2002, p. 156). Disto, podemos inferir que as categorias raciais/étnicas como categorias

⁶ Semelhante ponto de vista é defendido por Elide Rugai Bastos em *As criaturas de Prometeu: Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira*, quando a autora aborda a questão da democracia racial na obra de Freyre: “Está claro que os elementos levantados apontam uma certa incoerência interna na análise de Gilberto Freyre. Nega, fundado na antropologia, a existência de raças inferiores e/ou superiores, mostrando que o critério cultural prevalece sobre todos. De outro lado, acaba justificando a posição dos racistas, embora seja mais avançado em seu debate: aceita a ideia de ordenação racial; mais ainda, a formulação de uma espécie de política do branqueamento, embora não oficial, que acabou trazendo benefícios culturais e raciais à sociedade nacional” (2006, p. 130).

⁷ Lembramos que Freyre foi orientando de Boas nos Estados Unidos.

perceptivas das interações sociais passavam por mudanças significativas no plano político. Resta-nos tentar compreender em que medida as alterações nas práticas artísticas e de comunicação – aqui, o cinema brasileiro – relacionam-se com essa mudança de paradigma impressa pelos movimentos sociais de base étnica. Aproveitamos para recordar que esta relação não se opera de modo imediato nem determinista, mas sim com base nos recursos materiais e simbólicos de que os agentes do campo cinematográfico podem se valer dentro da/em relação à estrutura do Estado. Desse modo, compreender como a cultura é articulada no jogo descrito por Guimarães, enquanto “a distância entre discursos e práticas das relações raciais no Brasil, tal como Florestan e Bastide colocavam nos idos anos 1950” (2002, p. 165), revela-se fundamental para a verificação da eficácia das categorias raciais/étnicas nas lutas de representação (Bourdieu, 2006), isto é, na construção do lugar de autoridade ocupado pelos filmes e pelos realizadores tanto dentro do campo cinematográfico quanto na relação deste com outros campos sociais.

Assim, pela sua presença no senso comum, é possível sublinhar que a cultura de massa também possui seus tropos racialistas e/ou racistas (Guimarães, 2002), o que valida a presença da noção de raça em um trabalho analítico das práticas e das representações empreendidas pelos produtos que nela circulam.

Ao se debruçar sobre alguns produtos desta cultura massiva e a partir da necessidade de considerá-la na dinâmica entre cultura e mudança social, Stuart Hall revisou alguns conceitos da obra de Gramsci considerados por ele fundamentais para um debate sobre raça e etnicidade. Redimensionando alguns conceitos como “hegemonia”, “conquista do consentimento”, “nacional-popular”, dentre outros e ao reconhecer que “Gramsci projetou seus conceitos para operarem em níveis mais baixos de concretude histórica” (2001 [1986], p. 279), Hall tenta torná-los operáveis em estudos de raça e etnicidade e conclui, em linhas gerais, que o racismo não se reproduz em tropos homogêneos no terreno das culturas populares; ao contrário, é nas assimetrias de poder que as constroem que se pode verificar a (re)produção das categorias raciais visando a conquista do consentimento das massas. Ademais, em determinados períodos históricos, raça/etnia podem ser agenciadas a partir do nacional-popular (2001, p. 314).

Essa circularidade apontada por Hall também se mostra visível quando este se debruça sobre a cultura de massa em *Codificação/Decodificação* (2001 [1980]). O autor já havia salientado que as estruturas de significado articuladas na produção dentro dos meios massivos não podem ser consideradas simétricas às estruturas de significado

mobilizadas pelos espectadores ao longo da recepção dos mesmos. Para isso, ressalta que a dimensão ideológica do signo é explicitada justamente na mediação operada entre o horizonte de expectativas dos produtores e dos receptores. Evidentemente, Hall não declina do peso estruturante assumido por uma cultura de massa dominada pelas disputas econômicas de conglomerados de comunicação locais e transnacionais, apenas relembra o aspecto problemático da circularidade dos signos e, portanto, das categorias que disputam sentido nos processos de mediação cultural.

Dentro deste deslocamento proposto pelos Estudos Culturais, Joel Zito Araújo desenvolveu sua pesquisa de Doutorado sobre as representações do negro na telenovela brasileira. Um ponto importante abordado pelo autor é a relação entre representações do negro e práticas sociais a elas articuladas, uma vez que, ao avaliar o impacto das personagens negras no debate sobre telenovela no Brasil, o autor enfatiza que a economia política das etnicidades dominantes nas sociedades ditas complexas pretende alçar material e simbolicamente o(s) dominante(s) – no caso brasileiro, o branco – a um status de modelo/parâmetro, o qual as minorias étnicas precisam levar em consideração para suas ações (mesmo que, em alguns casos, para combater e contradizer o status de dominante)⁸.

As reflexões de Hall e de Araújo sobre a cultura de massa conduzem-nos a um dos pontos centrais desta tese: o caráter distributivo da cultura nas sociedades complexas. Aqui, faz-se necessária uma pequena pausa na discussão sobre raça. Mesmo reconhecendo sua relevância para esta pesquisa, somente esta noção não seria suficiente para abordar como os agentes articulam fronteiras nos planos material e simbólico.

Para nos auxiliar, a noção de fronteira étnica de Fredrik Barth será articulada em nossa tentativa de compreender os demarcadores sociais acionados a partir da cultura. Inicialmente, Barth propõe o deslocamento dos estudos étnicos para “o processo de constituição dos grupos étnicos e a natureza das fronteiras entre estes” (2000 [1969], p. 25), partindo de um pressuposto contrário aos estudos étnicos até então: estes viam na ausência de contato o fator responsável pela manutenção das fronteiras étnicas, enquanto Barth percebia esta manutenção justamente no contato e na troca de informações entre os diversos grupos. Ou seja, a necessidade de os agentes marcarem sua posição nas sociedades complexas – em que os contatos entre grupos são muito

⁸ É importante sublinhar ainda que a relevância do trabalho de Araújo para nossa pesquisa reside também em seu foco na televisão brasileira, um campo com o qual historicamente o cinema brasileiro precisou relacionar-se (seja por conflitos, seja por associações).

mais frequentes que nas ditas “sociedades primitivas” – acarretaria na mobilização de signos/valores ligados às suas identidades étnicas, mantendo ou alterando, assim, as fronteiras entre os grupos étnicos.

Barth salienta outros pressupostos de sua abordagem: a) categorias étnicas “são atributivas e identificadoras empregadas pelos próprios atores” (2000, p. 27); b) categorias étnicas como organizadoras das interações sociais; e c) o deslocamento para a questão “das fronteiras étnicas e da sua manutenção” (*idem*). Ao analisar a definição clássica de grupo étnico, o autor salienta que seu principal problema reside em não identificar a manutenção das fronteiras étnicas como algo problemático e, assim, o compartilhamento de uma mesma cultura, característica central para a definição clássica de grupo étnico segundo o autor, deve sofrer uma inversão analítica: “é muito mais vantajoso considerar essa importante característica como uma consequência ou resultado ao invés de tomá-la como um aspecto primário ou definidor da organização dos grupos étnicos” (*op. cit.*, p. 29).

Seguramente, o autor não está propondo que os grupos étnicos não articulam diferenças com base em questões culturais. O que ele tenta redefinir é o papel do pesquisador e sua relação com o trabalho de campo. Considerar as diferenças culturais como consequência da manutenção das fronteiras étnicas seria, pois, seguir a lógica argumentativa de que, nas sociedades complexas, as identidades étnicas se configuram pelo seu aspecto relacional e pela capacidade de nomear a realidade social que aquelas assumem nas interações.

Para nossa pesquisa, o aspecto relacional da identidade étnica é importante em vários momentos de nossa análise. Sob um primeiro aspecto, como as categorias raciais/étnicas são percebidas na criação dos realizadores e na performance dos filmes para, na continuidade, avaliarmos os modos pelos quais os filmes são apropriados pelo debate crítico e pelos agentes do Estado ou de outras instituições que fomentam atividades culturais. Precisamos recordar mais uma vez Hall e a não equivalência entre estruturas de sentido da obra e do público – as categorias raciais/étnicas são aqui mobilizadas corroborando, contradizendo ou ampliando a produção de sentido proposta pelas obras.

A noção de *fronteira étnica/etnicidade* será aqui usada principalmente para destacar como os processos de diferenciação passam pelo campo da cultura. Todavia, reconhecemos a validade de algumas críticas feitas a esta noção, sobretudo as que apontam a incompletude desta no que diz respeito à abordagem dos processos de

estruturação e hierarquização que recorrem aos velhos tropos racialistas e racistas. Precisamos, então, salientar que trataremos também de *raça*, a partir de agora, para nos referir à presença nas fontes destes tropos racialistas/racistas presentes na cultura de massa e popular e, ainda, quando os agentes, nos processos de diferenciação, apelarem a diferenças fenotípicas não redutíveis à esfera cultural, religiosa e/ou linguística. E, nos momentos em que as diferenciações operarem tanto no campo da cultura quanto a partir do apelo a um discurso biologizante, referir-nos-emos a estes processos como *étnico-raciais*.

Enfatizamos que tanto categorias raciais quanto étnicas são práticas discursivas e sociais que ampliam ou diminuem as possibilidades de acesso a bens e a oportunidades de indivíduos e grupos, sendo que foram articuladas em diversas ocasiões para legitimar hierarquias sociais claramente segregacionistas e/ou assimiladoras, cujos reflexos são sentidos e percebidos nas relações sociais e nas instituições atuais. No entanto, como elas operam de modos distintos e ainda produzem efeitos diversos na delimitação destas fronteiras sociais, consideramos relevante sublinhar a *diferença* e a *complementaridade* destas noções.

Já que estamos tratando de categorias raciais e étnicas, isto é, de “explorar os diferentes processos que parecem estar envolvidos na geração e na manutenção dos grupos étnicos” (Barth, 2000, p.28), devemos mencionar as quatro categorias a serem aqui analisadas de modo relacional: *brancos*, *negros*, *índios* e “*nordestinos*”.

As três primeiras fazem parte do “mito das três raças”, na nomenclatura de Da Matta (1988), sendo fundamentais na formulação da própria ideia de nação no Brasil. No entanto, ao contrário de uma visão que apenas classifica e esquece a dimensão de processo das categorias raciais, este trabalho pretende enfatizar as alterações pelas quais essas categorias passaram entre as diferentes épocas e formações discursivas e, além disso, que práticas e representações entram na disputa pela formulação e manutenção das fronteiras étnicas. Para tanto, recordamos que “grupos étnicos são categorias atributivas e identificadoras empregadas pelos próprios atores: conseqüentemente, têm como característica organizar as interações entre as pessoas” (idem), o que se revela primordial em um trabalho sobre formulação e difusão de imagens.

Essa observação é importante para destacar o fato de que não se pode formular, por exemplo, um conceito de “branco” ou de “negro” e aplicá-los à análise fílmica, pois isso significaria torná-los estanques e desconexos de suas transformações culturais. Assim, *brancos*, *negros*, *índios* e “*nordestinos*” serão utilizados aqui como categorias

relacionais e transitórias no espaço e no tempo (seja esse tempo social, seja o da própria representação veiculada pelos filmes).

Tal fato fica ainda mais evidente quando tratamos dos “*nordestinos*”, uma vez que este grupo, usualmente categorizado como “mestiços”, configura um grupo de estigma que mescla critérios que variam entre localidade, aparência física e linguagem (sotaque, expressões idiomáticas etc). Inclusive, essa categoria vem sendo incorporada por áreas como História (Albuquerque Jr, 1996) e Ciências Sociais (Guimarães, 2002), no intuito de estudar os estereótipos a ela atribuídos pelo discurso oficial, pela imprensa escrita e televisiva e pelas artes, e, ainda, como essa categoria é mobilizada nas relações sociais, principalmente em situações de conflito. Aliando a isso o fato de o próprio cinema brasileiro possuir uma produção vasta sobre o Nordeste e/ou os nordestinos em seus diferentes períodos, concluímos ser necessário trazer essa categoria para uma pesquisa sobre representações raciais no cinema brasileiro, principalmente se considerarmos que a imaginação racial está ligada, no caso do Brasil, aos processos de imaginação nacional nos seus diferentes momentos históricos.

Os esforços no sentido de analisar os processos de construção do estigma baseado em categorias raciais obliteraram, em certa medida, a categoria “mestiços”. Uma exceção a este fato é o estudo empreendido por Durval Muniz (1996) a respeito da “invenção do Nordeste” e, por conseguinte, dos “nordestinos”, muitas vezes identificados como uma população mestiça. Ao reunir etnicidade e localidade, o autor remonta à década de 1910 e às secas retratadas na imprensa do “Sul” e, através destas e da atuação de políticos locais na Capital Federal, verifica como determinados estereótipos que configuraram um “Nordeste” passaram a circular entre os diversos segmentos da população. Seca, miséria, violência, cangaço, atraso, tradição, sociedade patriarcal etc são diversos signos atribuíveis ao universo imagético evocado pela ideia de Nordeste, sendo os “nordestinos” categorizados a partir desse repertório que os conforma enquanto um grupo de estigma (Goffman, 1975) marginalizado das transformações sócio-econômicas, seja no momento em que estes se encontram em sua própria região, seja por ocasião das migrações em massa em direção às cidades do “Sul” a partir da década de 1940.

Estas fronteiras étnicas e os tropos racialistas/racistas não são mantidos ou alterados de forma aleatória. Ao contrário, relacionam-se a longos processos de transformação ou manutenção das estruturas sociais e das percepções que operam no cotidiano. Por conta disto, é preciso reportar-nos à análise de Giddens (1979) sobre duas

noções caras às Ciências Sociais: agência e estrutura. Para tanto, esta parte de dois pressupostos (1979, p. 54), sendo o primeiro o de que as agências são dotadas de uma temporalidade e, portanto, precisam ser compreendidas não como a-históricas/universais, mas sim como voltadas para a produção de sentido e de práticas em momentos específicos. Aliado a isto, o poder deve ser percebido como elemento integrante (e não contingente) das agências.

Em um momento posterior, a antropóloga Sherry Ortner (2006, p. 1-18) identifica a relevância da discussão em torno das agências a partir de três grandes pontos de virada nas Ciências Humanas: a) a “virada do poder”, que a autora atribui a teóricos como Scott, Foucault e Raymond Williams e à ascensão acadêmica dos Estudos Culturais e dos estudos de raça/etnicidade e gênero; b) a “virada histórica” (isto é, de se estudar as transformações sociais no tempo, tais como os trabalhos de Eric Wolfe, Pierre Bourdieu e Marshall Sahlins); e c) a reinterpretação do conceito de cultura, a partir dos trabalhos de Geertz, Giddens e Stuart Hall. Diante disto, Ortner propõe a seguinte reflexão teórica em torno de agência:

Amplamente falando, pode-se afirmar que a noção de agência possui dois campos de significados, ambos assinalados na discussão anteriormente apresentada. Num dos campos de significados, “agência” refere-se à intenção e à busca de projetos (culturalmente definidos). No outro campo de significados, agência refere-se ao poder, à atuação dentro de relações de desigualdades sociais, assimetrias e força⁹ (2006, p. 139).

Destes campos de significados, Ortner retira duas noções em torno da agência: “agência-como-projeto” e “agência-como-poder”, sendo a primeira mais ligada à intenção e à capacidade de os sujeitos engajarem-se em projetos e articularem-se entre si e com as instituições, ao passo que a segunda noção relaciona-se mais a questões de dominação e resistência (2006, p. 143-145).

No entanto, Giddens não tinha se debruçado sobre a questão da assimetria nas próprias agências operadas pelos textos, algo que será levado em consideração por Ortner e, por isso, o tipo de análise textual proposta pela autora nos interessa aqui. Ao expandir a agência para além da produção do autor de um texto, Ortner parte do pressuposto de que a agência pode ser textualmente construída. A autora escolherá

⁹ “Broadly speaking the notion of agency can be said to have two fields of meaning, both of which have been signaled in the preceding discussion. In one field of meaning “agency” is about intentionality and the pursuit of (culturally defined) projects. In the other field of meaning agency is about power, about acting within relations of social inequality, asymmetry, and force” (tradução do autor)

como fonte de sua análise os contos dos irmãos Grimm para ilustrar o que chama de “política da agência”, isto é, “a atividade cultural envolvida em construir e distribuir a agência como parte do processo de criação apropriadamente marcado pelo gênero [e por outras categorias, como raça/etnicidade] e, portanto, entre outras coisas diferentemente dotadas de poder, pessoas”¹⁰ (2006, p. 139).

Para além dos engajamentos dos sujeitos e dos grupos, estas agências a partir dos textos precisam ser consideradas em sua dimensão temporal, o que nos remete ao círculo hermenêutico proposto por Paul Ricoeur (1983). Ao considerar a reconfiguração do tempo da obra pelo leitor, Ricoeur percebeu que a comunicação entre estas temporalidades só é possível na medida em que se vislumbra a produção de sentido nas interações. Ou seja, destaca a relevância das mediações operadas socialmente. Por sua vez, Barbero (2003) também se preocupa com estas mediações e realiza um extenso trabalho analítico das formas de imaginação popular, notadamente as narrativas do excesso – melodrama, terror, e.g. –, como Peter Brooks (1995) as qualificou. Para isso, o faz tendo em vista a historicidade na qual estas formas estão imersas para, finalmente, passar ao papel dos meios de comunicação e seus usos destas narrativas populares.

Apoiando-se na concepção de símbolo de Geertz, mais precisamente sobre o aspecto público da significação, Ricoeur afirma que as mediações simbólicas operam no plano prático da oralidade ou da escrita (e também da imagem, acrescentaríamos aqui), isto é, “se a ação pode ser contada é porque já está articulada nos signos, nas regras, nas normas: está desde sempre *mediada simbolicamente*”¹¹ (1984, p. 113). Ainda, pelo fato de as intenções que geraram as ações serem potencialmente reconhecíveis, Ricoeur destaca a dimensão valorativa das interações (1984, p. 116), isto é, de que existe uma escala moral a partir da qual valores são atribuídos às ações sociais.

Com isto, entramos no aspecto social da mediação e na análise proposta por Barbero (2003) a respeito dos meios de comunicação massiva. Como pressupostos de seu livro, Barbero defende que a necessidade de fazer com que a cultura se tornasse um campo de contato entre as pessoas encontra-se no cerne da modernidade. Deste modo, expandir os usos e as experiências modernas passaram obrigatoriamente pela

¹⁰ “(...) the cultural work involved in constructing and distributing agency as part of the process of creating appropriately gendered, and thus among other things differentially empowered, persons” (tradução do autor)

¹¹ “Si, en effet, l’action peut être raconté, c’est qu’elle est déjà articulée dans des signes, des règles, des normes : elle est dès toujours *symboliquement médiatisée*” (tradução do autor)

massificação da cultura, ou seja, é por meio da mesma que ocorrem as práticas de comunicação entre os diversos grupos que compõem as sociedades modernas.

O autor ainda ressalta que uma análise da expansão dos meios de comunicação massiva deve levar em consideração tanto as apropriações que estes fizeram dos formatos narrativos que circularam pelas culturas populares nos dois séculos que os precederam e também os usos feitos pelas audiências destes formatos (melodrama, terror etc), assim como as transformações historicamente articuladas na relação entre formatos e audiências. Em resumo: as mediações operadas pelos meios (e pelos seus produtos, tais como filmes, novelas, telejornais) entre um conjunto de narrativas que circulam pelos imaginários populares e o consumo cultural massivo.

Barbero ainda marca a impossibilidade de separar completa e radicalmente as culturas populares e a cultura de massa, sob o risco de perdermos de vista os processos nos quais ocorre a circulação da cultura entre os diferentes segmentos sociais (e fundamental aos processos de imaginação nacional, para usarmos a nomenclatura de Benedict Anderson).

Finalmente, reconhecemos que as agências operadas pelos intelectuais diferem em termos de legitimidade e de alcance de outras agências elaboradas por outros grupos sociais e, para compreender as mediações elaboradas por estes, necessitamos recorrer ao pensamento de Bourdieu. Ao formular a teoria dos campos sociais, desenvolve uma tripla crítica ao marxismo (2007, p. 133): a dimensão essencialista de seu pensamento que obscurece o plano das relações sociais; reducionismo/privilégio do campo econômico perante os outros; o apagamento das lutas simbólicas que revestem os processos de estruturação social.

O autor qualifica o espaço social “construído na base de princípios de diferenciação ou de distribuição constituídos pelo conjunto das propriedades que atuam no universo social considerado, quer dizer, apropriadas a conferir, ao detentor delas, força ou poder neste universo” (*op. cit.*, p. 133-134). Este espaço seria recortado por diversos campos que articulam a distribuição de capital (em suas quatro formas: econômico, cultural, social e simbólico).

É importante sublinhar que Bourdieu considera que estes campos são “espaços multidimensionais de posições” (*op. cit.*, p. 135) e que, devido aos agentes que neles se situam poderem ser definidos por suas posições e relações, podemos concluir que o autor infere a mobilidade dos campos, ou seja, que estes podem ser formados, mantidos

ou extintos de acordo com a capacidade de articulação dos sujeitos. Ou, em outros termos, de acordo com as múltiplas agências empreendidas nas interações sociais.

Ao reconhecer que as categorias são “produto da incorporação das estruturas objetivas do espaço social [à percepção do mundo social]” (*op. cit.*, p. 141), Bourdieu adiciona que é necessário um “trabalho de representação” por parte dos agentes “para imporem a sua visão de mundo ou a visão da sua própria percepção nesse mundo, a visão da sua identidade social” (*op. cit.*, p. 139), sendo isto a marca da presença das relações de força que moldam o mundo social e, por conseguinte, as categorias perceptivas em torno deste.

Em suma, Bourdieu (2004) chama atenção para a configuração do *habitus* de um campo artístico e intelectual, ou seja, para “um sistema de esquemas de produção de práticas e um sistema de percepção e apreciação das práticas” (*op. cit.*, p. 158), no qual os agentes tomam por evidente o mundo social por eles próprios construído/estruturado. Então, o papel das lutas simbólicas se dá através de dois planos (*op. cit.*, p. 161-162): objetivo, no qual indivíduos e grupos articulam-se almejando à manutenção ou transformação das práticas e, no plano subjetivo, por meio das mudanças das categorias de percepção da realidade social e, explicitando-o, o autor vincula agência e poder de nomear na disputa por estas categorias que moldam este *habitus*.

Essas lutas simbólicas assumem um papel central tanto na definição dos campos quanto na atuação dos agentes a eles relacionados e, para esta pesquisa, focaremos principalmente a atuação dos diretores e dos críticos de cinema pois, além de serem reconhecidos como agentes presentes no campo cinematográfico, formam grupos de status que podem restituir a realidade, isto é, produzem categorias interpretativas a respeito do campo e de sua tradição, além dos critérios de avaliação das obras (2005, p. 14-15). Enfatizamos que esta atividade não ocorre sem tensões, já que foi mencionado há pouco que o cinema, ao se encontrar em vias de consagração, precisa reafirmar constantemente sua legitimidade e, por conseguinte, a de seus agentes.

Segundo Bourdieu, a atuação dos agentes/intelectuais no sentido de manter ou mudar o mundo social opera principalmente a partir da transformação das categorias perceptivas deste mundo (isto é, uma mudança no *habitus*) ou, em suas palavras, “para mudar o mundo, é preciso mudar as maneiras de fazer o mundo” (*op. cit.*, p. 166). E, para que isto ocorra, os agentes precisam munir-se de capital simbólico que lhes confira um lugar de autoridade/reconhecimento para que a manutenção ou transformação sejam percebidas como legítimas.

Um aspecto nesta luta discursiva travada no campo intelectual que nos interessa é o travado na nomeação do “povo” e do “popular”. Bourdieu constrói algumas proposições sobre isso: a) o poder de representar o povo “pode constituir, por si só, uma força nas lutas internas dos diferentes campos [...] – força tanto maior quanto menor for a autonomia do campo” (p. 181); b) as representações em torno do povo e do popular “dependem, na sua forma e conteúdo, dos interesses específicos ligados primeiro ao fato de se pertencer ao campo de produção cultural e em seguida à posição ocupada no interior deste campo” (p. 182). Podemos inferir que o campo erudito, dotado de um alto grau de autonomia, desconsidera e mesmo rejeita juízos de valor amparados nestas noções, apontadas como “senso comum”, em oposição ao saber pretensamente especializado que este delimita. No entanto, no caso do cinema e em função de sua situação intermediária, as noções de povo e popular, como serão mais tarde trabalhadas, exercem sua força na configuração do *habitus* dos agentes a ele ligados. Assim, a disputa sobre as categorias povo e popular pautam diretamente a conversão do capital simbólico em econômico, isto é, a construção de um lugar de autoridade para a produção e distribuição de filmes cujos enredos são calcados nestas noções, o que é primordial para a análise das categorias raciais/étnicas e como estas entram no processo de formulação das imagens de Brasil pelo campo cinematográfico brasileiro dos anos 1950 a 70.

Tendo como objeto as relações entre raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950 a 70 e o caminho entre a produção e a recepção crítica gerada por alguns filmes escolhidos como seu *corpus*, além do recorte já sublinhado, eis as questões que pretendemos trabalhar: a) como as categorias raciais/étnicas presentes nos filmes atuaram na transformação das imagens de Brasil veiculadas por estes?; e b) como essas categorias raciais – ao lado de outras ligadas à classe, gênero etc – atuaram na conformação do cinema brasileiro como um campo? Em paralelo a estas questões principais, estabelecemos algumas secundárias que visam apoiar as primeiras: c) como os agentes ligados ao cinema brasileiro disputaram o poder de nomear e representar o Brasil e as categorias raciais?; em suma, d) como analisar as representações dessas categorias raciais e de Brasil no cinema brasileiro a partir da dialética entre práticas e representações?

Para que possamos desenvolver estas questões, é necessário destacar as hipóteses que nos auxiliarão ao abordar o objeto e o *corpus* desta pesquisa. A primeira a ser verificada nesta pesquisa é: com a transformação do campo cinematográfico no

Brasil por questões internas e externas, podemos apontar que as agências das categorias raciais/étnicas efetuadas pelos filmes, pelos realizadores e pela recepção situam-se entre as práticas discursivas do nacional-popular e da identidade. O nacional-popular pauta-se por noções como “nação”, “tradição”, “povo”, “popular”, “desenvolvimento”, “progresso” e “unidade” (Albuquerque Jr., 2006), ao passo que a identidade, ao surgir das contradições que se tornaram explícitas a partir das agências em torno do nacional-popular, traz para o debate sobre cultura ideias como “posição”, “heterogeneidade”, “assimetrias de poder”, “projeto”, “resistência” e “voz”. Isso significa afirmar que as categorias raciais/étnicas estão presentes nas agências tanto do nacional-popular quanto da identidade; entretanto, é a transição entre estas que poderá dar conta minimamente das mudanças em torno da representação racial/étnica nas performances veiculadas pelos filmes brasileiros e também, desconfiados, na negociação do lugar de autoridade da intelectualidade ligada ao cinema durante este período.

Certamente, não trataremos a identidade como “substituta” do nacional-popular nem muito menos encapsularemos identidade e nacional-popular como diferentes períodos do cinema brasileiro. As noções articuladas pelo nacional-popular não foram simplesmente eliminadas, porém sofreram mudanças ao se relacionarem com as agências em torno da identidade. E são essas mudanças que devem ocupar o centro desta análise que se pretende historiográfica, na medida em que reconhecemos que todas as categorias então mencionadas estão imersas nas agências historicamente localizadas dos sujeitos e dos objetos (no caso, os filmes) que abordaremos aqui.

Pensada para auxiliar a hipótese já exposta, eis nossa segunda hipótese de trabalho: os esforços para agenciar a cultura a partir do nacional-popular se deram principalmente a partir de noções ligadas ao “povo” – no caso dos filmes, elevando-o à condição de personagem pautado por uma unidade dramática, enquanto as agências em torno da identidade revelam as fissuras em torno desta categoria “povo”. Assim, as categorias “raciais”/étnicas, que antes desempenhavam um jogo de presença/ocultação tanto nos filmes em que o povo era a categoria dramática central quanto na recepção dos mesmos, ganham um destaque considerável nas narrativas e na recepção dos filmes por ocasião das agências em torno da identidade. Isto é, as categorias raciais/étnicas tornam-se cada vez mais politizadas, na medida em que as assimetrias no poder de nomear a realidade social e no lugar de autoridade dos diversos intelectuais ligados ao campo cinematográfico tornam-se mais explícitas.

Por sua vez, apresentamos uma terceira hipótese que relaciona as categorias étnico-raciais à luta política do campo cinematográfico na busca pela sua incorporação pelo Estado: mesmo com vários momentos de tensão (que serão analisados oportunamente), foi necessária a conformação do *habitus* dos agentes do campo ao paradigma da democracia racial – já aqui apresentado – para que estes obtivessem a tutela estatal finalmente alcançada ao longo dos anos 1960. Obviamente, as imagens de povo veiculadas pelos filmes não foram o único aspecto da longa negociação operada entre os agentes do campo cinematográfico e os representantes do Estado, mas iremos considerá-las neste panorama.

Para encerrarmos esta apresentação das hipóteses, precisamos sublinhar que, para além da simples enumeração das mudanças em torno das categorias raciais/étnicas nos filmes, nossas preocupações centrais são com os efeitos que estas mudanças terão para as práticas artísticas e de comunicação. Ademais, atentamos também para as dimensões histórica, social e estética que as noções de raça/etnia podem assumir neste domínio específico – o campo cinematográfico no Brasil dos anos 1950 a 70.

Como estrutura para a discussão que pretendemos aqui desenvolver, pensamos em capítulos que articulem as mudanças discursivas sobre raça e etnicidade em dois planos: no debate intelectual presente no campo do cinema brasileiro e na estética dos filmes. No entanto, enfatizamos que não efetuaremos uma divisão estanque e articularemos a análise estética dos filmes com as fontes pesquisadas, visando uma melhor apresentação dos pontos atinentes a esta discussão, uma vez que estética e práticas intelectuais não são oponíveis nem separáveis.

Para tanto, dividimos este trabalho em três capítulos. No primeiro, pretendemos analisar como o debate intelectual ao longo dos anos 1950 foi importante para a formação do campo do cinema brasileiro, para, no segundo capítulo, verificar como na década seguinte as continuidades e as rupturas com o discurso do nacional-popular foram fundamentais na compreensão das mudanças na retórica sobre raça e etnicidade. Aqui, acreditamos que os dois pontos centrais para o campo do cinema brasileiro – a acolhida do cinema pelo Estado e a ocupação do mercado interno – passaram pela discussão sobre o conteúdo dos filmes a serem produzidos no Brasil, sendo que este conteúdo necessariamente engendrava a categoria *povo*.

No terceiro capítulo, iremos abordar como o debate intelectual foi impactado pelas transformações políticas e culturais da década de 1960, a partir de três pontos: a crise do intelectual de esquerda no cinema brasileiro, já apontada por Ismail Xavier

(1989, 1993); a guinada estética proposta pela Tropicália; e a presença das retóricas sobre descolonização e sobre subdesenvolvimento no campo do cinema brasileiro. Deste modo, apresentaremos as três fontes principais na alteração dos discursos sobre raça e etnicidade a partir de meados dos anos 1960, que teve desenlaces interessantes na década seguinte.

Antes de passarmos a eles, porém, sublinhemos como ocorreu a escolha do *corpus* principal que servirá de base para nossas reflexões. Por abordar questões que ultrapassam a carreira de um filme e de um diretor, este trabalho não poderia escolher um *corpus* muito restrito, pois correria o risco de tornar a discussão excessivamente particular aos filmes abordados. Todavia, levando-se em consideração o tempo disponível para a realização de uma pesquisa e a produção de uma tese, era necessário limitá-lo. Diante desta realidade, optamos por selecionar doze filmes que acreditamos nos auxiliar nas questões e nos objetivos de nossa empreitada.

Alguns critérios foram adotados na escolha desse *corpus*. O primeiro deles foi o acesso a uma fortuna crítica e de documentos que nos permitisse minimamente ligar sua produção e sua recepção às questões propostas. Dentro desse critério, valorizamos filmes que, na recepção, tiveram alguns aspectos de sua representação questionados no tocante à raça e à etnicidade ou, ainda, em relação ao domínio da cultura popular. Nesse momento, reconhecemos que o acesso a fontes primárias e secundárias foi o nosso ponto de partida.

Como consequência, o formato de longa-metragem acabou prevalecendo no trabalho. Por ser comercialmente mais veiculado que curtas e médias, geralmente conseguiu pautar com mais eficácia a crítica dos jornais de grande circulação e também dos chamados jornais alternativos, deixando mais vestígios de sua recepção crítica e apontando para algumas possíveis leituras feitas pelo público.

Podemos dizer que o segundo critério foi a restrição colocada à obra, em alguma fase (produção, distribuição ou exibição), por algum tipo de censura, fosse esta oficial, moral ou mesmo financeira. As obras selecionadas tiveram de lidar com instâncias cerceadoras da atividade intelectual, na maioria dos casos os órgãos oficiais de censura de diversões públicas ou de financiamento público da atividade cinematográfica, que impuseram cortes aos filmes antes de sua produção ou com a obra já pronta e, excepcionalmente, instituições financeiras que impuseram limites ao crédito por conta do conteúdo da obra.

Por último, sublinhamos um critério de ordem estética: o diálogo da narrativa dos filmes com o gênero tragédia. Isso não significa afirmar que todas as obras escolhidas filiam-se ao gênero, mas sim que existe nelas, em maior ou em menor grau, a formulação de uma *retórica trágica* na abordagem das relações raciais e étnicas presentes nas narrativas veiculadas. Evidentemente, essa retórica não se encontra isolada de outros gêneros e sua interação com elementos cômicos, farsescos e fantásticos será considerada na análise a ser desenvolvida.

Antes de apresentar os filmes, destacamos as ausências. Tivemos um acesso limitado a *Integração Racial*, documentário dirigido por Paulo César Saraceni em 1964, no auge do Cinema Novo. Embora o tenhamos visto por ocasião das pesquisas na Cinemateca Brasileira em uma cópia em DVD, o fato de não podermos contar com um acesso maior a ele durante toda a fase da pesquisa e, somando a isso, o encontro de poucos vestígios de recepção crítica, impediu que fizesse parte do *corpus* principal da tese. Isto não significa a sua exclusão nos desdobramentos deste trabalho, tendo em vista sua relevância para as questões aqui levantadas. Infelizmente, isso não ocorreu com os documentários *Iaô* (Geraldo Sarno, 1974) e *Terra dos Índios* (Zelito Vianna, 1978), que, em razão da falta de acesso aos filmes nos arquivos públicos e da pouquíssima documentação encontrada, não puderam ser incorporados em nenhum momento a esta pesquisa.

O primeiro filme a ser apresentado é *Bahia de Todos os Santos*, dirigido por Trigueirinho Neto entre 1959 e 1960. Sua narrativa é centrada na biografia de Tonio (interpretado por Jurandyr Pimentel), apresentado ao espectador como um “mulato trágico”, dividido entre o mundo dos brancos e dos negros. A perseguição aos cultos afro-brasileiros e ao movimento grevista dos estivadores no cais do porto de Salvador aparecem como as contrapartidas étnica, racial e de classe de uma repressão historicamente continuada desde os tempos da escravidão. Há, ainda, o par inter-racial entre Tonio e Miss Collins (interpretada por Lola Brah), que encenam no âmbito privado os antagonismos do ideal da democracia racial.

A documentação encontrada sobre o mesmo, aliada à exploração da temática racial em sua narrativa, contribuiu para esta escolha. Seu processo de financiamento, as análises feitas pelos investidores e, num momento posterior, pela recepção crítica, situaram-se nas contradições do discurso do nacional-popular ao lidar com a retórica racial de suas personagens.

O nacional-popular como chave interpretativa do povo teria como experiência cinematográfica importante o filme *Cinco Vezes Favela* (1962). Produção do CPC comemorativa dos 25 anos da UNE, é um conjunto de cinco esquetes dirigidos por jovens diretores estreantes ligados ao Cinema Novo: *Um favelado* (Marcos Farias); *Zé da Cachorra* (Miguel Borges); *Couro de gato* (Joaquim Pedro de Andrade); *Escola de samba, alegria de viver* (Carlos Diegues); e *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman). O tratamento dramático muito diferente dos esquetes ao tema favela incomodou a crítica da época e o então diretor do CPC Carlos Estevam, que condenou publicamente aquilo que considerou como “atitude pequeno-burguesa” dos intelectuais ligados ao cinema.

Valendo-se de diversas práticas discursivas ligadas ao cinema – a “montagem intelectual” eisensteiniana presente no esquete de Hirszman; o cinema clássico narrativo¹² e o neorrealismo em *Couro de gato* e em *Escola de samba* –, devemos inquirir sobre como o filme em seu conjunto atualiza concepções como “popular” e “nação”, uma vez que alguns esquetes parecem possuir discursos opostos, ora sublinhando a união popular (*Pedreira...*), ora sua divisão (*Um favelado*) ou “alienação” (*Escola de samba*). Esteticamente, reconheceram-se à época as qualidades dramáticas dos episódios de Hirszman e de Andrade; *Escola de samba* e *Zé da Cachorra* foram preteridos e o esquete de Farias dividiu a crítica de cinema (alguns apontavam seu “flerte” com o neorrealismo como algo “saudável”; outros criticavam sua má habilidade em conduzir o ritmo do episódio).

Já *O Pagador de Promessas* (1962) foi dirigido por Anselmo Duarte, então ator e diretor de chanchadas¹³. Sendo uma adaptação cinematográfica da peça homônima de Dias Gomes, a trama focaliza a personagem Zé-do-Burro e sua malograda tentativa de cumprir uma promessa feita em um terreiro de candomblé a Iansã/Santa Bárbara: carregar uma cruz de madeira até o interior da Igreja de Santa Bárbara em Salvador.

A obtenção da *Palme d’Or* no Festival de Cannes de 1962 contribuiu consideravelmente para a divulgação do filme, inclusive na provocação à crítica para que atentasse ao seu enredo. Entre o sincretismo e a intolerância religiosa do padre para com os cultos afros, a persistência de Zé-do-Burro atrai a atenção de populares (as “baianas”, os capoeiristas etc), do comércio local, do jornalismo impresso e televisivo,

¹² Categoria analisada por Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2005) e que se refere a um conjunto de convenções que visam tornar a diegese mais próxima possível da percepção humana, tais como a continuidade temporal-espacial; o plano ponto de vista; o uso do *close-up*.

¹³ O primeiro filme dirigido por Duarte foi *Absolutamente Certo* (1957), uma chanchada cujo personagem central (Zé do Lino) era um homem que participava de um programa de TV após memorizar toda a lista telefônica de sua cidade natal.

das autoridades (Igreja, políticos e polícia) e de uma esquerda política (simbolizada pela personagem do poeta). Paralelamente, ainda há o romance de Rosa, esposa de Zé-do-Burro, com um malandro.

Inserindo-se em uma temática semelhante à de *O Pagador de Promessas*, ao abordar o Nordeste e as práticas religiosas populares, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) foi o segundo filme dirigido por Glauber Rocha (o primeiro havia sido *Barravento*, de 1962), porém o primeiro a chegar ao circuito exibidor comercial do Rio e de São Paulo. Considerado por muitos como um filme épico, há uma narrativa focada no drama do vaqueiro Manuel que, após assassinar o coronel da região, é obrigado a peregrinar com sua mulher Rosa e encontra o beato Sebastião (“Deus”), o cangaceiro Corisco (“Diabo”) e o matador profissional Antônio das Mortes (personagem presente também em filme posterior de Glauber¹⁴).

Ao mesclar referências ligadas à literatura de cordel e às culturas populares a uma concepção de cinema “autoral” da *Nouvelle Vague*, ao “western” americano e ao teatro de Brecht, o filme foi consagrado nos diversos periódicos críticos ou de grande circulação, sendo apontado como um marco da “arte popular” e comparado a *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941).

O Nordeste também seria o tema da primeira adaptação literária dirigida por Nelson Pereira dos Santos. *Vidas Secas* (1963), pensada a partir do clássico original de Graciliano Ramos, seria mais uma “visita” do diretor à região, uma vez que já havia filmado *Mandacaru Vermelho* (1961). Ancorado na narrativa original, o filme inovaria principalmente no uso de uma fotografia estourada pelo cinegrafista Luis Carlos Barreto, apontada pela crítica como o principal ganho estético do filme.

Pela primeira vez no âmbito do movimento do Cinema Novo, *Vidas Secas* conseguiu atrair críticas positivas até mesmo de seus inimigos públicos, por exemplo os críticos Ely Azeredo e Moniz Vianna. Além disso, participou ao lado de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* do Festival de Cannes de 1964 e obteve alguns prêmios, participando da conquista de prestígio internacional por este movimento.

Após o Golpe civil-militar de 1964, os campos artísticos foram alvo de um maior controle por parte do Estado. Em paralelo, finalmente obteve-se a tutela estatal à atividade cinematográfica. A experiência de *Macunaíma* (1969), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, pode ser percebida a partir das negociações entre os agentes estatais,

¹⁴ *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969).

a classe cinematográfica e, ainda, a cultura de massa. Uma das primeiras produções a serem distribuídas pela recém-inaugurada EMBRAFILME era uma adaptação do clássico de Mário de Andrade e uma releitura do movimento Modernista de 1922 para o cinema.

A crítica apontou neste filme uma ruptura de Joaquim Pedro de Andrade com o movimento do Cinema Novo, percebida pela incorporação das conquistas estéticas da Tropicália, mais precisamente pelo diálogo do filme com a cultura de massa e pelo uso da película colorida. Em se tratando de retórica racial, o filme explorou as idas e vindas da personagem principal entre as categorias raciais, ultrapassando o âmbito da obra literária original.

Outro filme de Nelson Pereira dos Santos revelou-se fundamental pela abordagem das religiões populares. *O Amuleto de Ogum* (1974) traz o relato ficcional da migração do jovem nordestino branco Gabriel (Ney Sant'anna) para Duque de Caxias. Sendo a história contada por Firmino, um negro cego repentista que é cercado por três bandidos, o mesmo centra-se na história de Gabriel. Este vira empregado do chefe criminoso Severiano (Jofre Soares) e é socialmente reconhecido como um “homem de corpo fechado”, por um amuleto que carrega em seu peito.

Trazendo à narrativa diversos mitos populares ligados às culturas indígena e negra, o filme expõe a relação das personagens com essas crenças. Seja na relação entre Gabriel e um pai de santo, seja no rito de possessão do bandido Severiano por um Exu, por exemplo, o espectador assiste à ligação desse universo religioso com o banditismo presente na Baixada Fluminense. O filme foi percebido por ocasião de seu lançamento e posteriormente enquanto um ponto de virada na carreira do diretor, que então abandonara o pensamento que unia religião e alienação para destacar a primeira no panorama da cultura brasileira e sua importância nas relações sociais.

Iracema, uma Transa Amazônica (1974), longa-metragem de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, tem como personagens principais a índia Iracema (Edna de Cássia) e o caminhoneiro Tião Brasil Grande (Paulo César Peréio). Após se perder de sua família durante a festa do Círio, em Belém, Iracema é seduzida por Tião, que a leva em uma viagem pela Transamazônica, abandonando-a no meio da estrada. Sendo um pastiche ao mito de fundação Iracema – uma índia europeizada personagem de um romance de José

de Alencar¹⁵ retomado na década de 1970 por meio de adaptações para a televisão –, o filme revela uma índia compulsoriamente aculturada e que tem de se prostituir para sobreviver às margens da Transamazônica.

É importante ressaltar que o filme sofreu uma censura velada durante sete anos, tendo sido exibido comercialmente no Brasil apenas em 1981. A partir de entraves burocráticos pelo fato de ter sido revelado na Alemanha e, por conseguinte, ter seu certificado de nacionalidade brasileira negado, o filme não poderia ter sua exibição comercial no Brasil. Isso, porém, não impediu que fosse debatido nos jornais à época de suas exibições e premiações nos festivais internacionais.

Outro filme preso nos imbróglios da censura foi *Compasso de Espera*, realizado em 1971 por Antunes Filho e só liberado quatro anos depois. Partindo de reflexões presentes no livro *Branços e negros em São Paulo*, de Roger Bastide e Florestan Fernandes – publicado em meados dos anos 1950 por ocasião do projeto UNESCO –, esta obra focalizou a trajetória de um intelectual negro (interpretado por Zózimo Bulbul) e suas angústias de pensar uma sociedade que tornava o negro invisível socialmente, somando a isso suas relações amorosas conturbadas com sua chefe e uma jovem universitária de classe média, ambas brancas.

A recepção do filme foi bastante prejudicada por esta longa censura e também pela percepção dos exibidores de que não se tratava de uma película cujo tema poderia ser comercialmente explorado. Logo, seu circuito de exibição mostrou-se bastante restrito aos meios universitários e de cineclubes, com poucas salas comerciais. *Compasso de Espera* revelou-se fundamental para a carreira do então ator Zózimo Bulbul, conforme demonstrou a pesquisa de Noel Carvalho (2006), seja como inspiração para suas futuras experiências como diretor, seja como o reconhecimento de sua atividade intelectual.

O ator Paulo César Peréio seria o protagonista de outro longa-metragem a ser incorporado a esta pesquisa. *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (1976), dirigido por Waldir Onofre, narra a trajetória da jovem suburbana branca Ritinha (Maria do Rosário), que, recém-casada porém infeliz ao lado do marido (Ivan Setta), envolve-se amorosamente primeiro com Seu Marques, um padeiro português (Peréio), e depois

¹⁵ *Iracema* foi classificado como uma “ficção de fundação” pela pesquisadora Doris Sommer em seu *Ficções de fundação*, livro no qual a autora analisa romances de ficção de diversos países na construção de um sentimento nacional.

com Saul, um artista negro (Haroldo de Oliveira), não sem antes imaginar uma relação com o operário Tião (interpretado pelo próprio Onofre).

Apontado erroneamente como o primeiro diretor negro brasileiro pela crítica, talvez embalada pelo sucesso dos filmes do movimento norte-americano conhecido como *Blaxploitation*, que alcançou projeção ao longo da década de 1970, Onofre construiu uma narrativa na qual o “racismo à brasileira” foi denunciado de vários modos: a dificuldade na concretização amorosa entre brancos e negros; as barreiras informais ao negro nos campos artísticos e da indústria cultural; o uso de uma linguagem racista pelas personagens mostrando a conformação e a resistência dos sujeitos às nomeações impostas por ela.

Outro ator negro também efetuaría sua passagem para a direção cinematográfica nos anos 1970. Com *Na Boca do Mundo* (1978), Antônio Pitanga apresentou um projeto pensado ao longo de mais de vinte anos de sua carreira de ator que, auxiliado por Carlos Diegues na produção, conseguiu o amparo estatal da EMBRAFILME. Sendo um melodrama racial constituído a partir de um triângulo amoroso – o jovem frentista Antônio (interpretado pelo próprio Pitanga), a morena Terezinha e Maria Teresa, uma grã-fina branca desiludida amorosamente –, o filme apresenta uma inversão cara à imaginação racial, que via de regra privilegia o homem branco e a mulher negra, como *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* também o havia feito.

A crítica mostrou-se desdenhosa com a obra, alegando que, por ser a primeira direção de Pitanga, sua inexperiência o tinha conduzido a erros de narração e de composição de personagens. No entanto, reconheceu no filme a encenação de estigmas de origem étnico-racial, sobretudo a partir da personagem interpretada por Pitanga, que se situava entre a submissão ao mundo dos brancos e a conquista pelo afeto.

A performance destes estigmas também se fez presente em *O Homem que Virou Suco* (1979), longa de ficção de João Batista de Andrade, que constrói sua narrativa em torno de dois personagens nordestinos interpretados pelo mesmo ator (José Dumont): Severino e Deraldo. O primeiro, após ganhar um prêmio de “operário-padrão”, esfaqueia seu patrão diante de um auditório lotado; o segundo, repentista-poeta, não possui emprego fixo e encontra dificuldades de adaptação em São Paulo. Como a foto de Severino circula pelos jornais de São Paulo, Deraldo passa a ser confundido e perseguido pela polícia, o que o obriga a se empregar em diversas ocupações tradicionalmente atribuídas aos nordestinos: construção civil; carregador de frutas no

mercado central; empregado doméstico (sendo que Severino, seu “sósia”, era operário em uma multinacional e havia começado a trabalhar nela como faxineiro).

Podemos conjecturar que o estigma que paira sobre os nordestinos no choque entre estes e a metrópole é o principal fio condutor da narrativa de *O Homem que Virou Suco* (1979). A marginalização dos nordestinos é explicitada pela confusão feita pela polícia em torno de Deraldo e Severino, que “como tudo tem Silva no nome, é tudo a mesma coisa”. A trajetória de Deraldo e sua relação com seus chefes (o mestre de obras, a dona de casa), pautadas por inserções de canções de repentistas sobre a saga do nordestino em São Paulo, revelam tanto a posição socialmente reservada a esse grupo quanto a disputa desigual no poder de nomeá-los.

Finalmente, após a apresentação dos filmes escolhidos como *corpus* principal desta tese, sublinhamos que tanto a análise do debate intelectual no campo do cinema brasileiro quanto a análise fílmica irá considerar outras obras além destas. A importância na escolha de um *corpus* principal residiu, neste momento, no caminho das questões e das hipóteses levantadas. Certamente existem, porém, outros lances que escapam às experiências de produção e circulação destes filmes. Então, melhor encerrarmos esta introdução e passarmos a eles nas próximas linhas.

Capítulo 1

Disputas intelectuais no cinema brasileiro dos anos 1950: visões e construções sobre povo e raça

Embora seja revestida por uma aura individualista na sociedade burguesa do século XX, a atividade intelectual é sempre definida de acordo com parâmetros coletivos. A busca por prestígio e legitimação, os termos através dos quais se dão as disputas pelo poder de nomear o mundo, os lugares e ritos de passagem que definem a experiência dos intelectuais são alguns dos elementos que atuam na configuração de um campo do saber.

No caso da relação entre atividade cinematográfica no Brasil e intelectuais, vários caminhos poderiam ser propostos, tais como, entre outros, a análise de literatos modernistas sobre o fenômeno cinematográfico; o acolhimento da atividade cinematográfica pelo Estado e como alguns intelectuais o defenderam; a presença de intelectuais ligados ao cinema nos debates sobre cultura brasileira.

Neste capítulo, optaremos por um recorte que parte das discussões sobre cinema no Brasil nos 1950, a fim de perceber quais ideias sobre povo e raça são encampadas tanto por intelectuais ligados à área cinematográfica quanto por aqueles que, embora não diretamente engajados nela, agenciem positiva ou negativamente sua estruturação (*e.g.* críticos, censores, burocratas).

Tal recorte justifica-se pelo fato de que algumas pesquisas historiográficas já realizadas (Bernardet, 1994; Carvalho, 2006; Autran, 2003; Machado, 1987) demonstraram que a noção de povo encontra-se na centralidade do discurso produzido pelos intelectuais ligados ao cinema brasileiro desde os anos 1920. Ademais, Bernardet e Galvão (1982) salientam que, nos anos 1950, essa noção encontrou-se com a de “nacional”, produzindo uma formação discursiva denominada nacional-popular. Embora reconheçamos que a mesma teve impacto em vários domínios da cultura letrada, importa-nos os modos com que estas noções foram articuladas na estruturação do campo do cinema no Brasil e, em paralelo, que ideias sobre raça e etnicidade pautaram implícita ou (em alguns momentos) explicitamente as construções a respeito de povo e nação.

Para isto, valemo-nos de duas definições acerca da atividade intelectual. A primeira, defendida por Bourdieu (1968), refere-se ao papel desempenhado pelos intelectuais na conformação de um campo, nas disputas por capital econômico e simbólico dentro deste campo e pelas dinâmicas em torno do seu *habitus*, isto é, disposições mentais através das quais operam seus agentes, no sentido de manter ou alterar as relações entre os participantes do mesmo.

Essa definição não é contradita pela proposta de Gramsci, que defende a existência de atividade intelectual em todos os grupos e classes, embora reconheça que “todos os homens são intelectuais, mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (1978, p. 7). Ou seja, algumas funções são socialmente concebidas como intelectuais. Além disso, sustenta que um trabalho constante de disputa no plano da cultura é efetuado a partir da atuação destes intelectuais em prol ou contra o poder vigente, o que só reforça a nossa visão de incorporar as atividades burocrática e crítica impulsionadora ou limitadora da atividade cinematográfica a este debate.

Deste modo, reconhecemos que estas duas definições teóricas irão nos ajudar a compreender como as ideias sobre povo e raça foram articuladas na formação e na estruturação do campo do cinema no Brasil e como seus agentes internamente dispuseram-se em torno delas, e, por outro lado, como algumas ideias em princípio exteriores ao campo foram a ele incorporadas, por exemplo, em processos decisórios de censura a filmes, em financiamentos, em coproduções subvencionadas pelo Estado.

Tal escolha significa um duplo reconhecimento: em primeiro lugar, de que este período é fundamental para o reconhecimento do cinema brasileiro como um campo (Bourdieu), marcado por disputas intelectuais e por alguns objetivos em comum. Não podemos ignorar, porém, que a atividade cinematográfica existia antes deste período, o que não significa afirmar que as disputas que a marcavam anteriormente eram estruturadas como em um campo.

Não coincidentemente, Bernardet (1994) identificou no mesmo período o início da formação de uma historiografia clássica do cinema brasileiro, uma empreitada intelectual que pretendia legitimar a existência de uma história do cinema brasileiro, as práticas artísticas ligadas ao campo e a subvenção estatal da atividade cinematográfica. Isto também se coaduna com as intervenções críticas sobre o próprio campo, feitas através da publicação de livros como *Introdução ao cinema brasileiro* (Alex Viány, 1959) e ampliadas na década seguinte, com *Revisão crítica do cinema brasileiro*

(Glauber Rocha, 1963), um sinal do prestígio adquirido pelo cinema brasileiro ao longo destes vinte anos e que foi continuado nos anos seguintes.

Ademais, a presença desta historiografia e a publicação de livros críticos de grande repercussão podem ser interpretadas também como uma nova etapa da apresentação pública do campo, que teve de passar pelos debates empreendidos nos Congressos de Cinema Brasileiro realizados ao longo das décadas de 1950 e 60, reprimidos após a consolidação do regime ditatorial de 1964.

Finalmente, recordamos ao leitor que o objetivo deste capítulo não é traçar a história do campo do cinema no Brasil a partir da década de 1950, mas sim mapear minimamente quais ideias sobre povo e raça estiveram presentes nestes debates, quais foram as tensões e negociações em torno destas ideias, visto que compreendê-las é fundamental em um trabalho que visa articular práticas, representações e experiência social.

Dividimos este capítulo em três partes. Iniciaremos pela exposição dos debates que pautaram os intelectuais ligados ao cinema brasileiro nos congressos brasileiros a partir do início dos anos 1950, sobretudo as comunicações que expressamente levantaram a problemática do conteúdo dos filmes brasileiros e de como o povo era neles retratado. Em seguida, recuperaremos a análise de *Também Somos Irmãos* e de alguns lances em torno do seu debate crítico, pelo fato de este ser apontado como precursor na abordagem da questão racial no cinema brasileiro.

Continuando nosso argumento, traremos também a fase inicial da carreira cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos para compreender as formas através das quais o campo do cinema brasileiro foi apresentado ao público em meados da década de 1950, principalmente a partir da polêmica em torno de *Rio, 40 Graus*.

I.1) Ideias sobre povo e raça no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro e no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro de 1952

Diante da crise provocada pelas dificuldades internas da Vera Cruz, foram realizados o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro e o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, tendo o primeiro sido realizado em São Paulo em abril de 1952 e o segundo no Rio de Janeiro em setembro do mesmo ano. Ao longo destes congressos, várias teses foram apresentadas e referendadas por seus participantes. Abordando vários

temas que perpassavam aspectos técnicos, econômicos e ideológicos, estes congressos firmaram-se como uma das primeiras aparições públicas de intelectuais engajados no cinema brasileiro. Isto ocorreu principalmente com a circulação de notícias e artigos sobre estes congressos em revistas e jornais de grande circulação e publicações especializadas em cinema na época.

Hilda Machado (1987, p. 34-38) apresenta o ambiente destes congressos como bastante polarizados entre ideólogos de direita e de esquerda. A ala da esquerda era liderada, na maior parte dos debates, por Alex Viary e Nelson Pereira dos Santos. A autora reconhece que o campo do cinema acabou por acolher as discussões sobre o nacional-popular, reconhecendo a força em torno destas duas noções, porém assinala que era “uma militância pouco teórica, mas muito presente” (*op. cit.*, p. 38). No caso de Nelson, ainda sublinha a participação deste na Revista Fundamentos, ligada à intelectualidade que se encontrava em torno do PCB na época. Também se vale da biografia de Nelson para assinalar a importância do então extinto PCB (Partido Comunista Brasileiro) na articulação destes congressos, uma vez que eram seus antigos coletivos de cinema que se encontravam à frente destas iniciativas.

Destacamos um trecho da entrevista concedida a Machado na qual Nelson refere-se a estes debates e a esta época do cinema brasileiro: “Uma coisa para nós era clara: o cinema existente não expressava a nossa realidade, não tinha representatividade cultural. Pra que tivesse, era preciso que houvesse um cinema que fosse como a nossa literatura dos anos 30 – Graciliano, José Lins do Rego, Jorge Amado, sobretudo estes eram os nossos papas” (Santos *apud* Machado, 1987, p. 23). Apresenta o cinema como um campo em formação, na medida em que se destaca a ausência de referências fílmicas no debate sobre cultura e política na época. Ademais, situa os anos 1930 dentro de um panorama da produção intelectual a ser considerado no debate sobre cultura nacional (para o campo do cinema) vinte anos mais tarde. E ainda destaca o horizonte de expectativas (Jauss, 1994) no qual as ideias sobre povo (e, por conseguinte, sobre raça) seriam pensados nos anos 1950, ao enumerar autores que (inclusive) seriam objetos de adaptações cinematográficas alguns anos mais tarde.

Outro ponto a ser considerado é o tipo de leitura feita por esta militância ligada ao PCB. Em seu depoimento a Machado, Nelson coloca Cesare Zavattini, roteirista e diretor ligado ao movimento do neorealismo italiano, como a referência teórica cinematográfica que, no entanto, era um pouco apagada tendo em vista a pressão da época em torno das ideias nacionalistas. E continua: “líamos *Sur la Littérature et l’Art*

[Trotsky], um texto do Mao cujo nome não me lembro, em edição francesa, Plekhanov, Arte e Sociedade, um texto de Lukacs que falava do existencialismo, Maiakovski” (*op. cit.*, p. 38). Em comum, estas referências teriam o fato de sublinhar a necessidade de mostrar o protagonismo do povo nas manifestações artísticas, embora com variações significativas a respeito dos modos por meio de que isto deveria ser realizado e das práticas de representação através das quais o povo deveria ser articulado. Entretanto, não há como negar, mais uma vez, a centralidade da categoria *povo* para este pensamento.

Também estava inserido nestas discussões o jornalista e crítico Alex Viany, que, segundo Autran (2003, p. 51-80), interveio em diversas ocasiões para refletir, dentre outros, sobre o conteúdo nacional nos filmes brasileiros e a função de mediação do crítico entre estes filmes e o público. Recordamos que estes pontos relacionam-se com a preocupação de Viany de o filme brasileiro ocupar o mercado interno. Assim, conteúdo nacional e conquista do público estariam intrinsecamente ligados, sendo este pressuposto retomado na tese de Nelson P. dos Santos a ser analisada mais adiante.

Para isto, Viany atacava o projeto de industrialização do cinema nacional, tal como levado a cabo pela Vera Cruz, o cosmopolitismo apontado nos filmes estrangeiros e, por fim, o grupo de críticos que se filiavam ao projeto hollywoodiano de cinema, classificados por Autran como “esteticistas”. O autor (*op. cit.*, p.105-111) identifica os esteticistas como críticos com posição central no debate, pelo fato de escreverem em periódicos de maior circulação que Viany, dos Santos, Carlos Ortiz, Alinor Azevedo etc. No entanto, opõe a esta maior articulação dos “esteticistas” a presença dos intelectuais de esquerda nos Congressos de Cinema, a quem nomeia como “crítico-históricos”. Isto nos interessa mais diretamente, já que é possível identificar nestes congressos a construção de um *habitus* do campo cinematográfico e a presença de questões que dominariam a pauta do cinema brasileiro nas três décadas seguintes, tais como as definições de autoria, de cinema independente, de filme brasileiro e da relação entre cinema e Estado no Brasil.

Souza (2005, p. 11-71), ao relatar minuciosamente as experiências dos congressos de cinema brasileiro ocorridos no Rio de Janeiro e em São Paulo, apresentou-nos um panorama do qual é possível destacar os termos a partir dos quais se disputaria os recursos para a produção de cinema no Brasil nos anos subsequentes. O autor percebeu na formulação da noção de *filme brasileiro* um ponto nevrálgico na afirmação do campo, observando também como um pensamento nacionalista perpassou

as discussões em torno dela. Sublinhou, ainda, o fato de que a mobilização de agentes estatais era fundamental para a agenda dos intelectuais do cinema, na medida em que “devido ao elevado custo das operações financeiras, a eleição do Estado como fonte suprema de recursos era uma via natural” (*op. cit.*, p. 22).

Em primeiro lugar, precisamos reconhecer que, nos debates sobre o conteúdo dos filmes brasileiros, a construção de um povo e de uma identidade nacional são pontos centrais, ao passo que as ideias sobre raça ocupam um lugar muito periférico. Assim, a solução que encontramos para tentar dar conta deste impasse é abordar comunicações que possam ser usadas como índices de formas de imaginação das relações raciais/étnicas. Reconhecemos que, ao menos durante estes congressos, não encontramos nenhuma comunicação que tenha sido feita apelando a uma identidade exclusivamente racial/étnica e que desconsiderasse a noção de povo ao defender um conteúdo nacional para os filmes brasileiros.

Entretanto, é preciso admitir que o nacional-popular nem sempre resultou na incorporação do ideal de democracia racial e da visão de um povo integrado racial e etnicamente, como pode ser verificado, por exemplo, no pensamento de Alberto Guerreiro Ramos (1995), bastante crítico a seus contemporâneos neste aspecto. Isto tem por consequência a necessidade de se verificar como ocorreu a recepção do nacional-popular em cada campo, o que faremos no caso no cinema brasileiro.

Duas teses nos interessam aqui: as defendidas pelo poeta e dramaturgo Solano Trindade no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro e por Nelson Pereira dos Santos, então com 24 anos, que futuramente realizaria mais de vinte filmes de longa-metragem, no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro.

Trindade era um intelectual ligado ao movimento negro da época, mais especificamente a Abdias do Nascimento e ao seu projeto de integração econômica e valorização social e estética do negro a partir de ações como o TEN (Teatro Experimental do Negro) e a revista *Quilombo*, em que o dramaturgo foi alvo de várias reportagens. É importante recordar que dirigia uma companhia de teatro, o Teatro Popular Brasileiro, na qual suas produções dialogavam com a cultura popular e suas manifestações, como o Maracatu, o Carnaval etc.

A tese de Solano Trindade – intitulada “Folclore e cinema”¹⁶ – inseria-se na sua discussão estética sobre a presença do homem não-branco (notadamente o negro e o

¹⁶ Consultada em www.alexviany.com.br em 24.07.2011 às 1:56.

indígena) nas artes e tinha como eixo central a legitimação sobre o uso da cultura popular pelos diretores brasileiros.

Devemos reconhecer que “folclore” foi durante muito tempo categoria discursiva através da qual se falava *em nome* da cultura popular, daí ocupar o título e ser a categoria central para as ideias expostas por Trindade (embora o trabalho tenha sido posteriormente reconhecido como etnocêntrico). O autor inicia sua tese ressaltando as funções de divertimento e pedagógica do cinema para, em seguida, expor:

A gente brasileira possui uma grande história e um maravilhoso folclore. As suas lutas pela Independência, pela Abolição e pela República, as suas insurreições populares nos fornecem material para grandes trabalhos cinematográficos, libertando-nos do sentimentalismo piegas, que é a tendência atual do nosso cinema.

Marca implicitamente sua posição contra as produções da Vera Cruz (“sentimentalismo piegas”) e apresenta uma lista de temas desejáveis para as produções brasileiras da época, acrescentando que “em todos os países adiantados, há um interesse muito grande pelas nossas coisas, *produto de três raças e diferentes nacionalidades*” (*op.cit.*) [grifo nosso]. Isto demonstra a adesão de Trindade ao mito das três raças (DaMatta, 1988), tal como construído cerca de vinte anos antes pelos ideólogos do Estado Novo, notadamente filiados às teses de Gilberto Freyre (Bastos, 2006) e alinhados com os ideais de integração e de democracia racial.

Visando construir um lugar de autoridade para sua fala, Trindade enumera alguns fatos relacionados à sua trajetória como dramaturgo e, mais especificamente, à do Teatro Popular Brasileiro (TPB). Destaca a experiência internacional da companhia, ao relatar que uma empresa cinematográfica italiana (Astra Films) havia realizado um documentário sobre alguns de seus números, além de outra francesa (“Theophiliens”), que teria mostrado ao público parisiense o trabalho do TPB e, através dele, “o folclore do Brasil”.

É necessário destacar que Trindade alinha três fatos históricos – sendo a Abolição claramente ligada à história política dos negros –, relacionando-os ao protagonismo popular nas insurreições, o que pode ser interpretado como a eleição do povo como personagem-herói do drama de futuros filmes brasileiros (o que não seria algo novo no cinema, visto que os cineastas da vanguarda soviética já o haviam feito nos filmes dos anos 1920) e a inserção do negro neste grande personagem-herói.

Todavia, esta operação implicava o custo de apagar as fronteiras étnico-raciais que pesaram sobre os sujeitos ao longo destes processos históricos.

Além disso, Trindade valeu-se da noção de sincretismo para apresentar as tradições populares e compreender como elas poderiam ser apropriadas pelo cinema, ao mesmo tempo em que a retirou do âmbito meramente religioso para inseri-la na cultura. Desta forma, “sincretismo” operaria aqui como o equivalente étnico da afirmação do ideal da democracia racial, ao equacionar as trocas entre as “três raças” já aludidas. No entanto, o autor parece esquecer tanto a desigualdade na constituição deste repertório quanto o lugar de autoridade daqueles que o ajudaram a definir nos vinte anos anteriores (em sua boa parte, intelectuais ligados aos órgãos de formulação de políticas públicas nas áreas de Educação e de Propaganda estatal).

Ao afirmar que “alguns filmes tem-nos mostrado a macumba, no seu lado tétrico, as manifestações históricas e não o lado agradável que a coreografia do Candomblé oferece”, Trindade expõe a preocupação com o tipo de exposição que a cultura popular ganha na tela e, mais uma vez, ataca silenciosamente a Vera Cruz¹⁷. Finalmente, elenca em sua tese elementos relacionados à cultura popular negra, como samba, caxambu, congada, bumba-meu-boi, qualificados como “autos dramáticos que dariam excelente cinema”.

Retomando vários pontos de sua comunicação, o autor salienta como conclusões “a) Que o 1º. Congresso de Cinema recomende aos cineastas nacionais maior interesse pelo folclore no cinema; b) que o 1º. Congresso de Cinema recomende aos cineastas não filmarem o lado negativo, pessimista e reacionário do populário brasileiro e, sim, o que há de grande e belo no cinema nacional”. Trindade reafirma o ideal de integração racial ao mesmo tempo em que hierarquiza valorativamente quais aspectos devem ser ressaltados ou rechaçados. Assim, apresenta a ideia de que existiriam duas apropriações possíveis em torno da categoria popular: ora evidenciando a legitimação de algumas manifestações, ora rechaçando aspectos que incomodavam aos intelectuais de esquerda fortemente articulados no campo do cinema. Neste ponto, é possível sublinhar que este incômodo era notadamente relacionado ao domínio religioso, o que provocava uma cisão entre as dimensões *ética* e *estética* do mesmo. A primeira dimensão passaria desvalorizada, ao passo que a segunda seria evidenciada, isto é, as religiões populares

¹⁷ Recordemos que *Caiçara* (Celi, 1950), produção da companhia em que há a presença do candomblé, foi lançada antes da tese de Trindade.

desvalorizadas no seu aspecto intelectual e legitimadas enquanto rituais que expressavam uma visão estética do povo.

Já a ambição da tese apresentada por Nelson Pereira é mais ampla: a partir de uma reflexão sobre o conteúdo dos filmes brasileiros, pretende apontar algumas soluções para a economia política do cinema brasileiro. Com o título de “O problema do conteúdo no cinema brasileiro”¹⁸, afirma a particularidade dos filmes diante de outros produtos para, em seguida, colocar a questão do conteúdo veiculado pelos filmes nacionais.

Recusando dissociar a questão da ocupação do mercado de uma reflexão sobre o que um filme brasileiro deveria apresentar a seu público, o cerne da comunicação de Nelson encontra-se na categoria “cinema brasileiro independente”:

Mas que quer dizer cinema brasileiro independente? Significa, principalmente, a superação dos problemas de ordem econômica, originados pela situação de dependência da economia brasileira; significa o rompimento desses liames; significa a liberdade de produção, a remoção de todos os obstáculos que impedem a indústria cinematográfica brasileira de solidificar-se; significa, enfim, que a maior produção para o mercado interno seja a produção nacional. O cinema brasileiro tornar-se-á livre e independente no dia em que, ao invés de um filme brasileiro para oito programas de fitas estrangeiros, se faça a colocação em mercado na proporção inversa.

Logo, a reflexão sobre o conteúdo no filme nacional encontra-se subordinada à questão da ocupação do mercado cinematográfico brasileiro, lembrando que Nelson agencia o discurso nacionalista caro à época, visando à consolidação das práticas ligadas ao cinema dentro do campo da cultura. Vale-se ainda deste discurso nacionalista para sublinhar que “o conteúdo tornar-se-á decisivo para a aceitação pública de nossos filmes se for um conteúdo de características nacionais” [grifo do autor].

De que modo Nelson imagina a relação filme-público? Identifica no público o desejo de “ver e sentir coisas da própria vida”, sublinhando a particularidade do povo brasileiro, no qual “este sentimento é reforçado pela enorme dose de patriotismo que lhe é inerente”. Neste momento, precisamos recordar a força das ideias nacionalistas nos debates sobre cultura e política nos anos 1950, cujo ápice poderia ser identificado na

¹⁸ Consultada em www.alexvianny.com.br em 29.07.2011 às 2:37

campanha elaborada pelo governo Vargas em torno da nacionalização da exploração do petróleo¹⁹.

O otimismo de Nelson vai além e ele afirma categoricamente que “se a produção cinematográfica imprimir esta orientação nacionalista em suas obras, satisfará os desejos do público e conquistará, desta maneira, a totalidade do mercado interno” [grifo do autor]. Eis o mesmo pressuposto defendido por Vianny, mas dessa vez mais explícito no tocante ao que deveria ser considerado como temas nacionais.

E que conteúdo nacional seria este? “Basta lembrar que contamos com uma literatura riquíssima, um folclore com três fabulosos ramos – português, indígena e africano – e uma história empolgante, cheia de pequenos e grandes acontecimentos” [grifo nosso]. Aqui, Nelson também reitera uma crença no mito das três raças e, além disso, atrela o conteúdo nacional à conquista do mercado interno. Seguindo este raciocínio, a integração racial operaria um pressuposto das representações de povo a serem veiculadas pelos filmes a serem produzidos. O autor insere, ainda, as categorias *português, indígena e africano* em uma perspectiva que destaca um sentido de origem, retirando a historicidade das mesmas.

Ironicamente, buscou exemplos nas produções dos estúdios paulistas para referendar seu pensamento. Cita o caso do filme *O Comprador de Fazendas*, “baseado num conto de Monteiro Lobato, que ficou em cartaz semanas e semanas, no Rio e em São Paulo, e que provocou uma onda de comentários elogiosos e entusiasmantes”. Também cita uma produção contemporânea do estúdio Maristela, *Simão, o Caolho* (Alberto Cavalcanti, 1953), mais uma vez trazendo o argumento nacionalista para o centro: “aproveita o romance de um escritor dos mais arraigados à nossa terra, Galeão Coutinho”. Elogia também a iniciativa da Vera Cruz em produzir um filme sobre a vida do compositor Zequinha de Abreu (referindo-se à produção *Tico-tico no Fubá*, dirigida por Adolfo Celi em 1952). Nelson explicita qual seria a função do cinema na conquista deste público: “representando a cultura brasileira, nosso cinema estará, ao mesmo tempo, desenvolvendo-se materialmente e atuando profundamente na vida moral e social do Brasil”.

¹⁹ No campo da cultura, esta força era demonstrada principalmente pela articulação de intelectuais como Roland Corbisier, Álvaro Vieira Pinto, Nelson Werneck Sodré, dentre outros, em torno do projeto do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), que, à direita ou à esquerda, imprimia definições para a cultura brasileira que perpassavam as noções de nação e de povo. Em boa parte de suas intervenções, estas definições eram colocadas em uma dimensão prospectiva, ou seja, considerando uma cultura a ser pensada e divulgada a um povo que também se encontrava em formação. Alguns anos depois, orientação ideológica semelhante também seria posta em prática na produção cultural empreendida pelo CPC, cujo diretor Carlos Estevam havia sido orientando de Álvaro Vieira Pinto no ISEB.

Encerrando sua tese, Nelson enumera três recomendações. Sendo a primeira um pedido para que produtores e roteiristas aproveitem temas brasileiros em suas criações, vejamos as duas seguintes:

2. Os produtores e escritores de cinema devem procurar transpôr para o cinema obras como a de Machado de Assis, Aluizio de Azevedo, Lima Barreto, José Lins do Rego, Jorge Amado; episódios históricos como os de Canudos, da Abolição da Escravatura, da Inconfidência Mineira, dos Bandeirantes; histórias baseadas em lendas e fatos da tradição popular; etc.
3. Os produtores e escritores de cinema devem ter sempre em mente que a utilização de temas nacionais significa a um só tempo fator decisivo para o progresso material do cinema brasileiro e para a valorização e difusão da nossa cultura, atualmente ameaçada pelo mau cinema.

Como anos depois recordaria (e também adaptaria para o cinema), Nelson enumera alguns autores considerados cânones por sua geração. Acrescentaríamos que, embora sejam alinhados como elementos formadores de uma cultura nacional, encontram-se diretamente imbricados em questões ligadas a raça e etnicidade. Afinal, como lembrou Thomas Skidmore (1994), não é possível tratar de produção literária desconectando-a da inserção dos autores em seus ambientes intelectuais ou, em casos mais explícitos, da condição destes autores enquanto sujeitos racialmente classificados. Logo, como ler a obra de Machado de Assis sem considerar o drama de um indivíduo qualificado como mulato por seus contemporâneos, numa sociedade que condenava a miscigenação e todas as barreiras que isto implicou para sua trajetória? Ou o exemplo ainda mais radical de Lima Barreto, escritor negro relegado ao ostracismo justamente por enfrentar e até mesmo ridicularizar nas suas práticas literárias o ideal de branqueamento caro à sua época? Ou se debruçar sobre os livros de José Lins do Rego separando-os do material que os originaram, isto é, as lembranças da infância e da adolescência do escritor a partir das reminiscências do regime escravocrata e simbolizado na hierarquia patriarcal mantida por seu avô? Ou esquecer que o romance que tornou célebre Aluizio de Azevedo intitula-se *O cortiço*, no qual, dentre outros, liga-se miscigenação a desenlace trágico e narra o sacrifício de uma mulher negra em nome da fortuna de seu então marido português²⁰? Ou, como exemplo mais contundente, dissociar a obra de Jorge Amado das práticas de resistência às instâncias oficiais e formulação de identidades étnicas e religiosas entre os negros na Bahia a partir

²⁰ Recordamos que o romance foi adaptado em 1978 para o cinema por Francisco Ramalho Jr. e contava em seu elenco com Beth Faria (que fez a protagonista Rita Baiana), Mário Gomes, Jorge Coutinho, Armando Bogus e Antonio Pompeu.

do fim da escravidão, além dos dilemas em torno de sua integração nas instituições republicanas e na sociedade de classes, como já nos recordou Florestan Fernandes (1963)?

Ademais, os fatos históricos agenciados por Nelson em sua tese remetem-nos novamente às tensões étnicas na formação do que seria considerado em diferentes épocas e por diversos intelectuais e burocratas como “povo brasileiro”, como foi evidenciado por Schwarcz (2005) no caso das instituições de pesquisa e museus brasileiros, no período compreendido entre 1870 e 1930. Afinal, a guerra de Canudos nos foi herdada pela interpretação já canonizada de Euclides da Cunha a respeito do homem e do ambiente sertanejos. Por sua vez, e como já o foi mencionado aqui, a Abolição tange diretamente a trajetória dos sujeitos classificados como negros na sua inserção na sociedade pós-escravatura, sendo que a interpretação sobre estes fatos históricos englobados como “Abolição” só seriam apropriados pelos movimentos negros a partir dos anos 1950 e desenvolvidos cerca de vinte anos depois, no final dos anos 1970, quando estes puderam rearticular-se na agonia do regime militar imposto a partir de 1964²¹.

Saindo do marco temporal proposto por Schwarcz, poderíamos ainda recordar que a ocupação dos bandeirantes também implicou tensões e apagamentos étnicos – e, por que não o afirmar, o genocídio de populações nativas – e já havia sido transposta para o cinema na década anterior por Humberto Mauro, que ocupava à época o cargo de diretor do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo).

Então, no ponto três de sua tese, Nelson explicita o objetivo da mesma e propõe a articulação deste conteúdo difuso contra o que chama de “mau cinema” (marcando posição contra o cinema norte-americano, que vinha ocupando desde meados dos anos 1910 o mercado exibidor nacional), não sem antes pregar a valorização da cultura nacional por meio de sua difusão imagética.

Devemos fazer a observação de que isto não implica constatar que Nelson desconhecia o racismo presente nas relações quotidianas e as tensões por ele geradas. Machado (1987, p. 39-40) relatou um episódio durante a produção de um filme da Vera Cruz, *O Saci* (Rodolfo Nanni, 1953), no qual Nelson havia sido assistente de direção, em que este se deparou com a atitude racista do diretor de um clube no interior de São

²¹ No campo do cinema, a Abolição só teve impacto como reflexão intelectual com a experiência do longa-metragem documental *Abolição* realizado por Zózimo Bulbul em 1988, por ocasião dos festejos em torno dos 100 anos da Abolição da escravatura e com um tom extremamente crítico às comemorações e às versões oficiais a respeito da mesma.

Paulo, sem menção ao nome da cidade. Por ocasião de um baile de Carnaval, o diretor do clube recusou expressamente a entrada dos técnicos e atores negros da equipe. A isto, Nelson e os outros integrantes da equipe responderam com a realização de um baile de Carnaval na rua, esvaziando o clube local.

Em outro depoimento, concedido a Helena Salem, Nelson recorda:

Debatíamos muito os preconceitos terríveis que havia no cinema em São Paulo: por exemplo, o preto não aparecia nos filmes a não ser em papéis determinados, estereotipados para pretos, como a Ruth de Souza, que era sempre a empregada. Isso era preconceito, era o preto enxergado do ponto de vista do branco burguês, era característica do cinema americano para o cinema brasileiro. *Lá, pretos e brancos viviam em mundos estanques, aqui não, o inter-relacionamento era muito maior, embora preconceituoso* (apud Salem, 1987, p. 76) [grifo nosso]

Nelson vale-se de uma operação mental comum a muitos intelectuais brasileiros, isto é, a forma contrastiva de imaginar as relações raciais nos EUA e no Brasil para, em um primeiro momento, ressaltar positivamente a integração racial no Brasil, reconhecendo suas contradições (“embora preconceituoso”), não sem antes ter como alvo tanto as representações racializadas do cinema norte-americano quanto aqueles que supostamente estariam tentando “importá-las” para disseminá-las pelos filmes brasileiros, o que, na verdade, pode ser interpretado como mais um ataque à Vera Cruz. Aliás, é bastante sintomática a citação a Ruth de Souza, que trabalhou em várias produções do estúdio.

Ao comparar as teses apresentadas por Trindade e Nelson P. dos Santos, é possível constatar que a formação do *habitus* no campo cinematográfico, no que se refere às imagens de povo, tende a valorizar, neste momento inicial, sua homogeneidade no que se refere às práticas culturais, às matrizes históricas e, portanto, à composição étnico-racial do mesmo. Ambos sublinham a cultura brasileira como “um produto das três raças”, explicitando as categorias *indígena*, *português* e *negro* e elencando diversas manifestações e fatos históricos que, em conjunto, ressaltam o aspecto de *integração racial/étnica* na formação cultural brasileira.

Poderíamos afirmar que, em termos de repertório, as teses apresentadas são complementares, na medida em que Trindade inclina-se mais para as manifestações populares experimentadas pela sua companhia, que advoga merecer a consideração dos realizadores de cinema, ao passo que Nelson P. dos Santos debruça-se sobre os autores que as retrataram em suas obras. Em ambas, encontramos a ligação destas

manifestações a fatos históricos em comum: “insurreições populares” (Trindade) e, de forma mais evidente, “Canudos” (Nelson), enquanto a Abolição é citada nos dois textos.

Entretanto, Trindade é mais explícito que Nelson no tocante ao aspecto de seleção pelo qual deveria passar a representação destas práticas do domínio popular, visto que recomenda “não filmarem o lado negativo, pessimista e reacionário do populário brasileiro”. Já a estratégia retórica escolhida por Nelson reside mais na sugestão de autores que, em suas práticas letradas, construíram representações sobre este povo, o que é uma forma de seleção bem mais sutil que a elaborada por Trindade.

As duas teses foram incorporadas às resoluções dos Congressos de Cinema Brasileiro, o que confere a elas lugar de autoridade dentro do campo em vias de formação e, mais que isso, conforma um aspecto técnico da produção de cinema (elaboração de roteiros) dentro da leitura proposta por seus autores. As resoluções acolheram seu argumento nacionalista na conquista do público e do mercado interno de cinema. No caso da tese de Nelson Pereira, eis a resolução do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro sobre “produção de argumentos”:

O Congresso recomenda aos produtores de cinema que, na sua atividade criadora, aproveitem os temas nitidamente nacionais, que estes temas na sua forma, representem a verdadeira realidade atual, que a forma apresentada seja destituída de qualquer hermetismo, para melhor e maior entendimento da plateia. Baseados nestes elementos, concluímos que o conteúdo verdadeiramente nacional é fator decisivo para a conquista do mercado interno, conquista essa que virá equilibrar a indústria, a arte e o comércio da cinematografia brasileira (*apud* Souza, 2005, p. 79).

Por fim, essas teses destacam a função pedagógica que o cinema – e, portanto, os intelectuais a ele ligados – deveria encampar visando à conquista do público e, conseqüentemente, do mercado interno. Os debates no período da formação do campo faziam remissão a uma identidade nacional que não era representada pelo cinema da época. Aliás, esta era a principal acusação feita às duas principais formas de produção no cinema brasileiro: as chanchadas e os filmes da Vera Cruz.

Entretanto, é justamente em um destes polos de produção atacados pela crítica cinematográfica dos anos 1940 e 50 que um filme que explicitamente abordou a questão racial seria levado a cabo: *Também Somos Irmãos*, dirigido em 1949 por José Carlos Burle, então conhecido diretor de chanchadas.

I.2) *Também Somos Irmãos*, um filme precursor?

Antes de avaliarmos alguns pontos levantados pelo filme, precisamos fazer remissão à pesquisa *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*, de Luis Alberto Rocha Melo (2006)²². Nela, o autor realiza uma extensa análise a respeito do filme e de sua recepção. Guiado por este panorama traçado por Melo, tentaremos compreender que ideias e construções sobre raça, povo, nacionalidade e democracia racial fizeram-se presentes nesta obra, apontada por ele como precursora na tematização do preconceito racial no cinema brasileiro. Além disso, a proximidade temporal e a continuidade com o processo que queremos analisar justificam a presença de *Também Somos Irmãos* neste debate.

Resumidamente, poderíamos assim descrever a ação do filme: dois irmãos negros criados em uma casa – cujo patriarca Requião era branco e racista – escolhem duas trajetórias contrapostas melodramaticamente. Enquanto Renato (interpretado por Aguinaldo Camargo, ator do Teatro Experimental do Negro) estuda para obter o título de Bacharel em Direito, Miro (interpretado por Grande Othelo, ator já conhecido das produções da Atlântida e do Teatro de Revista) opta pela marginalidade, identificada nos crimes de pequeno porte empreendidos por ele ao longo do filme. Como catalisadores da ação, há Martha, sobrinha branca de Requião e por quem Renato nutre um amor platônico, e Walter Mendes, um vigarista branco aliado de Miro que seduz Martha para dar um golpe em Requião.

Por ocasião do lançamento do filme, em setembro de 1949, José Carlos Burle descreve a experiência prévia ao filme como uma ideia surgida casualmente, durante uma caminhada pelo bairro carioca de São Cristóvão:

Depois de muito andarmos, perdemo-nos num labirinto de ruas estreitas. O lugar não me era familiar. Casebres de todos os lados. Gente de cor indo e vindo continuamente por aqueles caminhos sinuosos. Mulheres de lata d'água à cabeça. Crianças correndo daqui para ali na algazarra própria da idade. Homens de físico reforçado gingando o corpo no andar típico dos malandros de classe. Alinor olhou-me significativamente. Ele também estava empolgado com o espetáculo imprevisto. (...) Continuamos a andar em silêncio quando Alinor, que parecia ter lido meus pensamentos, exclamou de repente:

- Já tenho a história em que você está pensando.

²² Dissertação defendida junto ao PPGCOM-UFF. Niterói, 2006. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Hilda Machado.

Sim, era verdade. Alinor havia me mostrado, há tempos, o esboço de um argumento que principiara a escrever. Lembrei-me do título:

Gente de Cor. Não... não servia... Não era um bom título. Poderia ser mal interpretado. Era preciso escolher algo mais humano, que tocasse o coração do povo.

(...)

E o título surgiu numa explosão: *Também Somos Irmãos*... Sim! Narraríamos as histórias daqueles nossos irmãos de cor, as suas esperanças, os seus sofrimentos, os seus erros.

Alinor expôs-me rapidamente o seu plano.

Colocaríamos nessa favela dois irmãos. Um seguiria o caminho do crime. Seria o famoso “Moleque Miro”. Outro procuraria dignificar a raça conquistando um diploma na Faculdade de Direito. Um negro de navalha sempre empalmada com um irmão “doutor” que o defenderia no júri das trapalhadas em que se metesse. Para movimentar melhor a história, os dois irmãos estavam vinculados a uma família rica.

Colocaríamos em cena uma moça branca e um rapaz estróina para a trama sentimental. O filme seria realista, mostrando a vida como ela é, narrando um aspecto ignorado da “cidade maravilhosa”²³.

É possível detectar o acionamento de uma imaginação melodramática (Brooks, 1995) por parte do diretor, na medida em que este se deparou com um “mundo estranho, de gente humilde, mas cheia de colorido e pitoresco” e sentiu a necessidade de narrar “os dramas daquelas vidas tão cheias de contrastes”, além de apresentar dois irmãos como polos antagônicos no filme.

É preciso evidenciar que o antagonismo refere-se à personalidade e à trajetória escolhida, mas não ao desenrolar da trama, uma vez que, embora com resistências, o irmão advogado auxilia o irmão envolvido com crimes e, como veremos adiante, também será ajudado por este. Isso se remete à construção narrativa sobre a inserção do negro na sociedade da época: ou ela ocorre através da aceitação das regras sociais e do espaço do branco ou pela contestação radical das mesmas, sendo a própria oposição entre estas possibilidades uma fonte para a imaginação melodramática dos realizadores cinematográficos. Podemos ainda lançar a suspeita inicial de que a união dos irmãos supera o plano familiar e aponta para uma ideia mais genérica, a de solidariedade racial. A ela, retornaremos mais tarde.

A ideia de apadrinhamento de dois negros por uma família rica branca também se insere nesta imaginação racial proposta pelo filme. Afinal, como dissociá-la da estrutura de uma sociedade saída da escravidão há menos de 60 anos e na qual a figura do “coronel”, do patriarca, ainda permeava as relações no cotidiano e na política?

²³ IN: _____. *Como surgiu a ideia de Também Somos Irmãos*. In: O Jornal: Rio de Janeiro, 11 set 1949, p. 10 (da Revista em anexo ao jornal). Pelo fato de haver ao lado desta coluna outra reportagem de Pedro Lima sobre a chegada de Alberto Cavalcanti ao Rio de Janeiro e de que não há a assinatura de nenhum outro colunista na parte de cinema do *Jornal*, suspeitamos que a primeira também seja de sua autoria.

A ambientação do filme em uma favela pode ser lida como o entrecruzamento dos lugares de raça e de classe nas quais as práticas destes intelectuais localizam os negros. Ao ligar negros e pobreza e, por oposição melodramática, brancos e riqueza, Burle e Azevedo sinalizam que as barreiras à inserção do negro operam no plano simbólico (discriminação racial) e no econômico (restrição ao acesso a bens). O primeiro título do argumento – *Gente de Cor* – e o motivo alegado para a mudança posterior (“Não era um bom título. Poderia ser mal interpretado”) corroboram para a encenação desta barreira e para o incômodo possivelmente gerado no espectador – tal como imaginado pelo diretor – ao abordar de forma tão explícita o tema do preconceito racial. A justificativa sobre o título final do filme explicita o engajamento afetivo proposto ao espectador em torno da questão racial, uma vez que *Também Somos Irmãos* propor-se-ia a apresentar “as histórias daqueles nossos irmãos de cor, as suas esperanças, os seus sofrimentos, os seus erros”.

Aliado a isto, uma narrativa que romantiza o lugar ocupado pelos negros e exalta sua estrutura física (“Homens de físico reforçado gingando o corpo no andar típico dos malandros de classe”) personifica na figura do malandro uma imaginação melodramática ambígua. Este é objeto de fascínio por sua capacidade de se mover pelas brechas oferecidas pelo espaço vigiado da cidade e, ao mesmo tempo, de temor, tendo em vista seu potencial de alterar a posição social dos sujeitos que entram em contato com ele (via de regra, rebaixando-os moral e/ou economicamente).

E de que forma o filme aciona esta imaginação melodramática e, mais especificamente, relaciona-a à temática do preconceito racial? Melo (*op. cit.*, p. 116-119) identificou uma tensão entre a proposta publicitária da Atlântida de tentar vender o filme como filiado ao neorealismo italiano e a recepção crítica que ignorou esta leitura e ressaltou negativamente seu conteúdo melodramático. Em seguida, o autor recordou que, na hierarquia dos gêneros praticada à época, um filme ser rotulado como melodrama era considerado um *minus*, ao passo que ser ligado ao neorealismo reforçava o capital simbólico da obra, uma vez que este era um movimento cinematográfico que vinha então ganhando prestígio entre os críticos e apreciadores de cinema²⁴. Trouxe, ainda, estes dois regimes de representação à análise que elaborou de modo bem instigante sobre a obra. A nós, interessa principalmente como estes foram

²⁴ Além disso, a própria noção de realismo comporta, segundo o autor, valores como seriedade e contenção, tais como foram sublinhados nas poucas críticas minimamente positivas ao filme (Pedro Lima, em *O Jornal* e Fred Lee, n’*O Globo*).

incorporados às construções sobre povo e raça presentes no drama de *Também Somos Irmãos*.

Que espaços são apresentados ao espectador e como relacioná-los à trajetória das personagens? Inserindo-se numa perspectiva neorrealista de ambientar as ações fílmicas em locações ao ar livre que sejam consideradas a partir do universo das personagens (em vez de estúdios), o filme é iniciado dentro de uma favela com uma perseguição policial a Miro, cujo fim ocorre pelo despistar da polícia e pelo encontro com seu irmão Renato, que estuda à mesa.

Mais à frente, Renato prepara-se em sua casa para seu baile de formatura e é ovacionado pelos seus vizinhos (em sua maioria, negros) na favela. Havia convidado Martha, a sobrinha branca de seu padrasto Requião com a qual foi criado, por quem é apaixonado e que, por um motivo alheio à sua vontade, não compareceu (uma indisposição de Requião, seu acompanhante; os códigos de conduta repreendiam o fato de uma mulher ir sozinha a um baile). Renato é focalizado no canto do baile bastante triste e abatido, enquanto os casais (compostos por brancos) embalam-se no salão.

Em outro momento do filme, Walter Mendes, o rival de Renato, que também é advogado, é mostrado em seu escritório elaborando contratos fraudulentos e destratando um cliente que fora por ele ludibriado. A cena é encerrada com a chegada de Miro ao escritório, que ironiza as atitudes do pilantra. Precisamos destacar que Renato não aparece em momento algum em um escritório, o exercício da sua profissão é evidenciado nas cenas no tribunal diante do júri. E neste tribunal, a maioria presente ali é composta de brancos, embora o protagonismo seja dos personagens negros.

Devemos registrar que o espaço mais relevante à ação do filme é a casa de Requião, por reunir justamente a ativação de uma memória traumática cara ao melodrama – o recordar da repressão motivada racialmente sofrida por Renato e Miro na infância –, o impedimento à realização amorosa de Renato, que implicaria a concretização da mestiçagem, e o espaço real e simbólico de afirmação do patriarca branco. Por este último motivo, Melo (*op. cit.*, p. 134) chega a afirmar que este espaço seria uma metáfora e uma reminiscência da “casa-grande”, tal como ao longo dos séculos XVIII e XIX. Concordamos com esta avaliação, na medida em que os personagens referem-se ao casarão com termos que lembram a escravidão (Miro chama Requião de “capitão do mato” e sua esposa de “sinhá”). Porém, recordamos que foram detectadas na sociabilidade presente naqueles espaços possíveis brechas a uma sexualidade rigidamente concebida pela Igreja, representadas pela posse (material e

sexual) de suas escravas pelo senhor branco, ao passo que no casarão de Requião ocorre o oposto: o controle da sexualidade da mulher branca pelo impedimento do par inter-racial, em acordo com as ideias sobre raça que aqui chegaram ao final do século XIX. Reconhecemos os espaços da casa-grande e do casarão (urbano) como símbolos de opressão racial, mas em uma lógica de continuidade e não de superposição. Afinal, a própria opressão moderniza-se.

Em comum, poderíamos apontar a apresentação de uma fronteira étnica que se traduz no acesso desigual e bastante hierarquizado aos diferentes espaços de sociabilidade por brancos e negros. Considerado um recurso acionado nas construções sobre a modernidade, o espaço urbano é segmentado no filme por meio de seu desenvolvimento assimétrico, representado pela oposição entre o tribunal e o casarão (símbolos do espaço público e privado modernos) e a favela, na qual existe uma maior confusão entre o público e o privado, pela sua ocupação desordenada. A esta assimetria, o filme responde pela disposição dos sujeitos racialmente classificados na favela e nos espaços à margem da trajetória dos brancos; além disso, a tentativa de integração feita por Renato passaria pela conquista legítima (pela posse de um título de Bacharel em Direito) dos espaços relacionados ao mundo dos brancos, enquanto a negação deste mundo feita por Miro estaria manifestada necessariamente no seu discurso desmoralizante destes mesmos espaços.

Para completar nosso argumento, vejamos novamente a sequencia do baile de formatura de Renato. Nela, há a construção de um POV²⁵ no qual o personagem é mostrado olhando com perplexidade aquela cena. Closes no rosto de Renato e planos gerais do baile aparecem em montagem alternada. Evidencia-se a oposição entre o conforto e a alegria dos convidados (brancos) e o deslocamento de Renato ao se sentir desamparado por Martha e totalmente excluído daquele ambiente.

A ela, poderíamos acrescentar a cena em que Renato vai à casa de Requião, durante uma festa, para desmascarar Walter Mendes e o ameaça. No entanto, a ameaça inverte-se contra Renato: na conversa no jardim da casa de Requião, além de não surtir efeito, Walter ainda o desafia a entrar na casa e desmascará-lo na frente dos convidados: “por que você me diz isso aqui no jardim escondido como um larápio? Venha pro salão, conte a todos quem eu sou! Chegue no meio da sala e acuse o canalha de ter roubado

²⁵ Do inglês *point of view*, na qual uma cena/sequencia é mostrada a partir da perspectiva concreta do olhar físico de uma personagem da narrativa. Cf: BRANNIGAN, Edward. *O ponto de vista*, In: RAMOS, Fernão (org). *Teoria Contemporânea do Cinema – volume II*. São Paulo, SENAC, 2005.

sua irmãzinha branca”. A cena termina com a briga entre os dois e a morte de Walter por um tiro disparado acidentalmente.

Finalmente, valemo-nos da ideia de Melo (*op. cit.*, p. 136), segundo a qual Walter Mendes seria a “máscara branca” de Miro no trânsito por estes espaços, o que seria confirmado pela aliança dos golpistas (depois rompida) e pela circulação apenas de Mendes pelos espaços da casa de Requião e das festas. Assim, as restrições à circulação de Renato e de Miro nos espaços mencionados configurariam um indício da singularidade da hierarquia racial no Brasil: mais diluída entre as classes populares, ela torna-se mais forte à medida que se tenta entrar nos espaços de sociabilidade da classe média e das elites.

Após analisar os modos por meio dos quais *Também Somos Irmãos* apresenta a circulação das personagens brancas e negras pelos espaços e as formas de hierarquização presentes nestes, passemos a outro ponto: a possibilidade de um romance inter-racial entre Renato e Martha. Moniz Vianna, crítico do jornal *Correio da Manhã*, assim o descreve:

No meio da trama, há uma jovem, sobrinha do homem que criara os dois negros. Esta jovem considera Renato seu irmão. Sem embargo da cor que os separa irremediavelmente, Renato apaixona-se por ela. É muito discreto e respeitoso, mas sofre terríveis humilhações. A história é conduzida de tal forma que o espectador aguarda, para qualquer momento, o casamento dos dois. Inutilmente (Vianna, 1949 *apud* Melo, 2006).

Um ponto da crítica de Vianna merece destaque: o agenciamento do mecanismo trágico na representação do par interracial. Em se tratando de relações raciais, a tragédia como ideia não seria algo propriamente novo: os acadêmicos da virada dos séculos XIX e XX – com ênfase no pensamento de Sílvio Romero, bastante influente à época no debate intelectual – elegeram a miscigenação como inimiga na formação do que viria a ser o povo brasileiro no período pós-escravidão (Skidmore, 1976). O elemento trágico presente na miscigenação seria o risco de degeneração dos novos indivíduos – pela má conduta, pelo crime, pela indolência. Esta, portanto, mereceria ser combatida pelos intelectuais e pelas autoridades.

No filme, o par interracial é mostrado pelo amor platônico de Renato que, aos poucos, vai sendo explicitado ao espectador. A partir da simples sugestão, presente no tratamento e nos diálogos entre Renato e Martha, constrói-se uma trajetória desta revelação: Renato compõe uma música romântica (que será cantada por Hélio, irmão

mais novo de Martha, em uma festa na casa de Requião) e, algumas sequencias depois, durante uma discussão com Miro, revela a ele suas intenções amorosas para com Martha.

E quais os principais obstáculos dramáticos à concretização do romance? Dois personagens brancos: Requião, que dificulta ao máximo o contato entre os dois, e Walter Mendes, antagonista de Renato na conquista do amor de Martha. A barreira entre Renato e Martha ultrapassa uma dimensão econômica e espacial e passa a ser racializada. E esta racialização opera como um elemento trágico que será compreendido ao final da trama, no diálogo entre Martha e Renato na escadaria da igreja onde costumavam encontrar-se, após este ter matado Mendes, então namorado de Martha.

No processo e após a prisão de Renato, Martha depõe a seu favor, o que foi fundamental para sua libertação. Na última sequencia, Renato observa a saída de Martha da igreja, chama-a e diz: “Eu queria lhe agradecer. Seu depoimento para mim valeu muito. Um valor muito maior que o valor jurídico. Posso considerar este seu gesto como um perdão que eu espero de você?”. Em um tom muito seco, Martha responde: “Eu só fiz o que parecia de meu dever. Uma questão de consciência. Até prefiro que você não me agradeça. Adeus, Renato!”. A despedida de Martha é acentuada pelo jogo feito entre dois planos *plongée* (de Martha) e de *contre-plongée* (de Renato), que acentua a distância entre eles e resume o mecanismo trágico desencadeado na relação amorosa não concretizada.

Entretanto, devemos contrapor que o trágico acionado pelo filme difere da retórica cara aos intelectuais que advogavam contra a miscigenação. Aliás, inverte-a, passando a usar a tragédia para denunciar o preconceito racial: ela não estaria localizada na união em si do casal, mas nas circunstâncias que a impediram, ou seja, o racismo de Requião e o oportunismo de Mendes. Pelo fato de a reprodução da família, por um mecanismo metonímico, estar atrelada à reprodução dos indivíduos de uma nação (Verdery, 2000; Burgoyne, 2002) e, simultaneamente, ser um elemento caro ao melodrama (Brooks, 1995), podemos concluir que a futura reprodução da família interracial no filme não se concretiza em função de o trágico apresentado cênica e criticamente ao espectador relacionar-se ao incômodo despertado pela miscigenação em boa parte dos espectadores da época, que teriam incorporado ao senso comum o trágico apresentado pelos intelectuais da virada dos séculos XIX e XX (no filme, simbolizados pela figura do patriarca Requião).

Essa incorporação ao senso comum passaria, por exemplo, pela construção de um vocabulário de ofensas racistas. Tal fato foi apontado por Melo (*op. cit.*, 131) na cena em que Requião chama Renato de “negrinho ordinário” após este alertá-lo sobre as intenções de Walter Mendes. Esta linguagem racista poderia ser interpretada como a agência de uma hierarquia racial nas interações cotidianas, no sentido de recordá-la aos que participam das interações e operar um esforço de continuidade/manutenção desta hierarquia.

Mas o filme também mostra o aspecto de disputa em torno da mesma, através das ações e das palavras de Renato e de Miro. Em uma discussão entre eles, há uma disputa em termos de linguagem, de percepção do mundo social, de suas práticas racistas e das formas de combatê-las. Miro chega bêbado à casa de Renato e os dois iniciam um diálogo no qual Miro começa a recordar a vida no casarão:

Miro (M): “Você se lembra bem quando a gente era criança? Das maldades do velho Requião com a gente?”;

Renato (R): “Pequenas maldades!”;

M: “Pra você! Pra mim, não!”

R: “Você era muito rebelde, descontrolado!”

M: “Sim, sim, você sempre dá um jeito e acaba defendendo o velho! Não sei como você aguentou tanto tempo aquele monstro!”

[...]

R: “Não estou defendendo. Reconheço que ele cometeu grandes erros conosco. Foi injusto, estabelecia diferenças, humilhava. Isso contribuiu muito para nos prevenir contra a vida. Você se tornou um revoltado. Isso sem nenhum sentido. O prejuízo é de você mesmo, uma revolta negativa. Eu procurei compreender e vi que o velho era apenas um reflexo. A luta era muito maior! O que é que se pode esperar de homens iguais a eles, cheios de defeitos e preconceitos?! Preferi lutar com outras armas, uma luta de resistência e de honra que exige um esforço redobrado! Que exige muita vontade, mas é a única maneira de poder nos afirmar, nos elevar!”

A isto, Miro retruca com desdém e fala de seus planos de vingança contra Requião, mencionando o fato de ter se aliado a Walter Mendes para dar um golpe em seu padrasto. Renato condena a atitude de Miro, o que faz elevar o tom da discussão.

M: “Mas o velho tem nojo da gente. Nós odiamos ele.”

R: “Eu nunca odiei ao velho, nem odeio!”

M: “É porque você é de senzala! Você pensa que é um negro livre. Mas não é! Não tem esse direito. Você não sabe o que é liberdade! Não sente! Você já nasceu escravo! Com alma de escravo! Requião é o teu senhor! Pode te mandar pro tronco que você vai beijar a mão dele!”

Neste ponto, o jogo entre as dimensões pedagógica e performativa da narrativa (Bhabha, 2005) é traduzido na disputa a respeito das possibilidades nas trajetórias de

homens negros na sociedade e, mais precisamente, na oposição melodramática entre integração e vingança. Ao passado de dor e de trauma, Renato contrasta a via de ascensão social pelo estudo, ao passo que Miro rompe (ao menos, neste momento) com a perspectiva legalista e de mérito de seu irmão, optando pela marginalidade como uma forma de negociar com o mundo dos brancos e, para isso, valendo-se da “máscara branca” de Mendes. Ao conflito entre as linguagens adotadas por Renato e Miro, superpõem-se estas duas diferentes visões sobre a integração do negro na sociedade brasileira pós-escravidão²⁶. Enquanto há uma conformidade quanto ao pedagógico da narrativa (isto é, a opressão racial), localiza-se no performativo – isto é, na encenação do passado num determinado presente – o conflito motor da trajetória das personagens, evidentemente apropriado pelo melodrama: Renato seria um exemplo do “bom negro”, que escolheu as armas “adequadas” para entrar na disputa; já Miro, cego em seu desejo de vingança, incorpora o “negro revoltado”, que responde de modo niilista à opressão que enfrenta.

Todavia, há uma conformidade entre as ações de Renato e de Miro: ambas são percebidas como construções intelectuais ou, usando uma nomenclatura weberiana, “tipos ideais” de ação social. Através das trajetórias destas personagens, podemos compreender o campo possível das respostas dos intelectuais à temática do preconceito racial. E mais: é possível perceber a postura dos intelectuais diante do povo e de seu conteúdo étnico. Vejamos o diálogo em que Miro, após esta briga com Renato, fica bêbado e confronta uma “baiana”²⁷ que se encontra na calçada do bar do qual acabara de sair:

Miro: “Olá, baiana! Como vai? Você acredita nessa história de preto que tem alma branca?”

Baiana: “Qual nada, meu filho! As almas são tudo da mesma cor.”

Miro: “Pois sim! A minha alma é mais preta do que essa mão que você tá vendo!”

Baiana: “Olha o castigo!”

Miro: Preto com alma branca... Preto com alma branca é fantasma!”

²⁶ Tema que só seria desenvolvido com mais afinco um pouco depois nas Ciências Sociais, a partir dos desdobramentos do projeto UNESCO e dos estudos da Escola de Sociologia da USP e de pesquisadores como Florestan Fernandes, Otavio Ianni, Maria Isaura de Queiroz, Fernando Henrique Cardoso e Oracy Nogueira, em meados dos anos 1950. Cf: MAIO, Marcos Chor. A História do Projeto UNESCO: estudos raciais e ciências sociais no Brasil. Tese defendida junto ao Instituto Universitário de Pesquisas do Estado do Rio de Janeiro (IUPERJ), 1997.

²⁷ Vendedora de artigos caros às religiões afro-brasileiras, assim chamada no filme.

Esta interação com a baiana comprova a visão dos intelectuais sobre um povo desprovido de capacidade intelectual. De acordo com ela, o povo não teria legitimidade para falar de si; para isso, seria necessário que outros o fizessem: no caso em questão, os intelectuais. Miro e Renato são, portanto, focalizados pela narrativa como representantes intelectuais legítimos deste povo. Para completar, ainda há uma desautorização do conteúdo étnico deste povo – aqui expressado por uma figura ligada às religiões afro-brasileiras, em um tom de condenação muito próximo à comunicação apresentada por Solano Trindade no I Congresso do Cinema Brasileiro, já analisada na seção anterior.

A disputa por significar (Bhabha, 2005) entre Renato e Miro encontra-se no duplo reconhecimento de que suas trajetórias seriam “tipos ideais” na ação dos homens negros em busca de ascensão social e de que são instâncias autorizadas para isso. Chegamos à capacidade projetiva das ações destas personagens, ou seja, no reconhecimento de que há uma subordinação destas ações a um projeto, entendido como o cálculo entre a disposição individual e os recursos a ela acessíveis. Velho (1994), apropriando-se de Simmel, reconhece no *projeto* uma característica fundamental da modernidade, uma vez que a desestabilização de uma velha ordem concedeu aos sujeitos (cujas mobilidade social era bem lenta) uma margem de escolha maior. Isso não significa postular que a modernidade “libertou” de vez os sujeitos, mas apenas que um espaço para o cálculo racional das ações fora criado e, com ele, ampliou-se a capacidade individual de projetar condutas em busca de determinados resultados.

Poderíamos inferir que tanto Renato quanto Miro valem-se deste cálculo racional em busca de resultados: aceitação e, com ela, ascensão social (para Renato) ou posse da riqueza dos brancos (para Miro). Ao mesmo tempo, por serem construídos como representantes intelectuais legítimos, incorporam dois tipos de projetos coletivos possíveis: a integração social (Renato) ou a insubordinação racialmente motivada (Miro).

Contudo, há o cruzamento desta noção de projeto com outra muito cara ao melodrama: a de destino. Nas palavras de Melo: “o filme coloca em primeiro plano a questão racial determinando o destino dos protagonistas (Miro e Renato), sem deixar de remarcar o sacrifício e, portanto, a moral cristã” [grifo do autor] (*op. cit.*, p.136). Neste ponto, poderíamos destacar que as categorias raciais operariam como um redutor na capacidade de formular e executar ações ligadas aos projetos dos personagens. Para salvar o irmão, Miro precisa redimir-se perante o mundo dos brancos e pedir a Martha

para que deponha a favor de Renato. Por sua vez, este também é auxiliado por Martha (cujo depoimento o livra da cadeia) e por Hélio, que conduz a negociação entre Martha e Miro e convence a primeira da importância de seu depoimento no caso. E como fica claro ao final, junto com este auxílio, vem a recusa amorosa, a dose de sacrifício de Renato.

Aludimos no início desta parte à ideia de solidariedade racial presente no argumento do filme, tal como apresentado pela reportagem parcialmente reproduzida. No destino melodramaticamente encenado das personagens, no momento em que Miro tem seu depoimento colhido na delegacia e percebe que o autor do crime é Renato, resolve confessar a autoria do crime para salvar o irmão. No diálogo que travam na cela da cadeia em que Miro está, ficam claros a redenção deste e o investimento no projeto de integração tal como encampado por Renato. Tenta convencer o irmão de que seria melhor se ele assumisse a culpa em seu lugar e, diante da resistência, diz: “Renato, você é a única coisa decente que eu tenho na vida!”. Lembrando que esta fala se dá em um close no qual o rosto de Miro é focalizado com lágrimas, pode-se inferir que esta composição concede um ar de confissão ao momento.

E o investimento de Miro não se encerra aí: supera suas limitações com o casarão e vai até lá em busca de Martha. No jardim, revela a Hélio que sente saudades da infância, mas reluta em entrar no casarão. E, ainda, revela um traço de submissão: ao ver Hélio abrir a porta da sala, retruca: “Você não acha melhor entrar pela porta da cozinha?”. Na chegada de Martha à sala, a submissão completa-se: um plano americano que vai se fechando pelo movimento da câmera até um plano médio de Miro é contraposto a um plano geral que mostra a descida de Martha pela escadaria do casarão. Em seguida, não olha diretamente para Martha e dialoga com ela cabisbaixo.

Nestas sequências, evidencia-se a negociação de Miro com os brancos e, em paralelo, o reconhecimento do projeto de Renato: a integração. Porém, o faz a partir de um sentimento de solidariedade que transcende o vínculo de sangue. Sendo a integração um projeto de Renato que metonimicamente refere-se aos homens negros, há um agenciamento por parte de Miro de uma solidariedade racial na busca por aquela. Assim, a reconciliação e o engajamento na busca pela liberdade do irmão remetem à capacidade deste em sustentar este projeto de integração – pelas vias finalmente reconhecidas como legítimas por Miro (diploma de bacharel, comportamento contido, luta nos espaços do branco). Aliás, isto se coaduna com o pensamento propagado do movimento negro da época, que pregava a união dos “homens de cor” nos caminhos

para a integração do homem negro à nação brasileira (Guimarães, 2002; Nascimento, 1949).

Diante do exposto, a construção de uma fronteira étnica através dos espaços de sociabilidade das personagens interfere na trajetória do par interracial e nas possibilidades de sua união (não concretizada). Somando-se a isto a linguagem racista e a disputa na nomeação do mundo social e na formulação de projetos por Renato e Miro, podemos concluir que o filme questiona o ideal de democracia racial tal como formulado pelos acadêmicos em voga nos vinte anos anteriores que o ajudaram a construir. Além disso, retira do branco sua neutralidade (Dyer, 1997), explicitando-a como categoria discursiva, de leitura do mundo social e localizando-a entre o racismo (Requião), a hipocrisia das convenções sociais (Mendes) e o objeto do desejo trágico (Martha).

Entretanto, pelo fato de desmerecer o conteúdo étnico do povo retratado, de projetar no intelectual a capacidade de transformação das relações sociais e de mostrar uma solidariedade racial que se redime perante o mundo dos brancos por um projeto de integração, *Também Somos Irmãos* não significa uma ruptura completa com a democracia racial. Ao denunciar o preconceito racial, o filme o faz por meio de uma narrativa que explora as oposições entre negros e brancos, mas de forma a mostrar possíveis redes de solidariedade e atribuindo a alguns personagens (Renato, Martha, Hélio e, no final, Miro) a comunicação entre eles.

Melo (*op. cit.*, p. 159) elenca como um dos motivos da pouca recepção do filme e o posterior apagamento em torno dele pela intelectualidade ligada ao cinema uma ideologia nacionalista sustentada por esta (*e.g.* Paulo Emilio Sales Gomes, Glauber Rocha e até mesmo Alex Vianny, que à época escreveu uma crítica favorável ao filme). É possível ampliar este argumento, afirmando que o *habitus* do campo cinematográfico que está sendo formado incorpora o ideal de integração/democracia racial (como vimos na seção anterior). Isso significa postular que, para além da crítica e da intelectualidade, a visão de povo que iria embasar as futuras produções cinematográficas e as práticas de seus realizadores (diretores, produtores, roteiristas), de seus financiadores (bancos e o próprio Estado) e de seus censores – que, em determinados momentos, assumiram um papel importante no jogo político que envolve a exibição dos filmes – seria encampada no sentido de reforçar uma unidade na composição étnica nacional.

Aproveitamos a menção a três pontos – o Estado como possível financiador da produção cinematográfica; a incorporação de um ideal de integração racial construído

nos vinte anos anteriores; e a construção de um *habitus* no campo cinematográfico – para lembrar que outro debate tinha tanta projeção quanto o do conteúdo dos filmes brasileiros: as formas de financiamento desta produção e, especificamente, as possíveis relações entre Estado e cinema no Brasil (Simis, 2008; Ramos, 1983). Nas próximas partes, deter-nos-emos sobre alguns lances desta discussão para argumentar que, ao almejar à acolhida pelo Estado, o campo cinematográfico viu-se tolhido em expandir o debate para além do paradigma da integração racial. Em outras palavras: as possibilidades de imaginar o povo brasileiro, na construção do *habitus* do campo, não poderiam, em linhas gerais, chocar-se frontalmente com as formas deste próprio Estado em seu esforço de criar uma comunidade imaginada (Anderson, 1989), ao qual a indústria cultural (cinema e, em seguida, televisão) foi englobada. Evidentemente, não sem alguns pontos de tensão, da qual *Também Somos Irmãos* é um exemplo. E são justamente estes pontos que irão traçar os caminhos deste trabalho.

I.3) *Rio, 40 Graus, Rio, Zona Norte*: a apresentação pública do campo do cinema

Depois de ser assistente de direção em várias produções – com destaque para *O Saci*, de Rodolfo Nanni, e *Agulha no Palheiro*, de Alex Viany –, Nelson Pereira dos Santos formulou um argumento e se aventurou na produção e na direção cinematográfica. Segundo Salem (1987, p. 86) e Machado (1987, p.48-49), após receber negativas de vários produtores, Nelson, pensando na viabilidade financeira do projeto, resolveu adotar um sistema de cooperativa, no qual os integrantes da equipe técnica seriam pagos com cotas de comercialização do filme, o mesmo valendo para serviços como laboratório e equipamento de filmagem.

Às dificuldades pelas quais passou a produção (dificuldades técnicas de filmar fora de estúdios, orçamento escasso que, dentre outros, obrigou a equipe do filme a dividir o mesmo espaço por mais de um ano, havendo, inclusive, relatos de fome), sobrepôs-se um fato inesperado, que alterou consideravelmente o rumo da recepção crítica de *Rio, 40 Graus*. Após ser liberado pela censura, o filme foi proibido pelo Coronel Menezes Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP). Com esta interdição, um debate foi arregimentado por alguns meses nos jornais cariocas²⁸ pelo diretor e por intelectuais que apoiaram a liberação do filme.

²⁸ E também em matérias de jornais de outros estados, mas em menor escala.

Por algumas razões, este debate pode ser apontado como fundamental para a demarcação pública do campo do cinema, para a divulgação das ideias em torno de povo já articuladas nos congressos de Cinema Brasileiro e para o reconhecimento (ainda que inicial) do cinema como atividade intelectual, que serão exploradas na análise dos artigos e das reportagens sobre o filme.

Uma reportagem não assinada na revista *Visão* (de 02.09.1955), divulgada previamente à censura de Menezes Cortes, apresenta alguns aspectos do filme: o sistema de “cinema cooperativo” há pouco mencionado como uma forma de “resolver o problema do filme nacional”; a pretensão de Nelson de inaugurar “um novo estilo de cinema no Brasil: o semi-documentário realista”; a continuidade com o estilo de Viany em *Aguilha no Palheiro*, ao ter uma “preocupação com o cotidiano” e “fazer da rua um estúdio: aproveitar a experiência italiana [do neorealismo]”; por fim, a declaração de Nelson de que “a cidade do Rio de Janeiro é a principal estrela do filme”.

Rio, 40 graus inicia-se com planos gerais da cidade do Rio de Janeiro, nos quais aparecem as praias da Zona Sul carioca, a Central do Brasil e o Maracanã, dentre outros. Este grande “passeio imagético” pelos cartões postais da cidade é encerrado com um zoom em um morro carioca ocupado por casebres e uma fusão para uma ruela de chão batido em uma favela ainda não identificada. De antemão, o espectador é situado em um ambiente caracterizado como popular, a partir de uma técnica narrativa claramente encampada pelo neorealismo que, inclusive, faz o espectador recordar o clássico fundador do movimento *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini.

Aos poucos, os protagonistas do filme são apresentados. Cinco meninos negros vendedores de amendoim que moram no morro, com ênfase para a história de Jorge, um menino que precisa cuidar de sua mãe doente. O filme apresenta seu drama mostrando sua mãe deitada em uma cama, enquanto ele recolhe seu material antes de sair para o trabalho. Uma trilha sonora dramática acompanha o diálogo, no qual a mãe pede que o filho lhe traga um remédio. Isto nos remete ao mesmo procedimento melodramático exposto em *Também Somos Irmãos*: a exposição de dramas sociais com foco nas situações que envolvem a família, entidade cara a este gênero (Brooks, 1995). Portanto, o menino negro é, neste momento inicial, tornado o personagem-símbolo do povo, além de ser uma das principais fontes de identificação do espectador.

Essa ligação com o neorealismo e a vontade de retratar o povo e sua relação com a cidade do Rio de Janeiro tiveram papel fundamental no debate que foi desenvolvido a partir da interdição de Menezes Cortes. No dia 23.09.1955, o jornal

Tribuna da Imprensa noticia que Cortes havia considerado o filme impróprio, uma vez que “apresenta delinquentes, viciosos e marginais, cuja conduta é até certo ponto enaltecida” (*apud* Gubernikoff, 1985) e se vale de “expressões impróprias à boa educação do povo e às considerações devidas aos nacionais de um país amigo”. Ressalta que o objetivo do filme era “explorar situações para desmoralizar instituições”.

Cortes estava referindo-se às personagens do malandro Valdomiro (interpretado por Jece Valadão), de um pai que aparece embriagado durante a apresentação do noivo da filha à família, de “Seu Nagib”, um imigrante árabe que é retratado explorando os moradores da favela, e, finalmente, do feirante português agredido por Valdomiro, o que foi confirmado ao longo do debate. Sobre o último, o diretor valeu-se de um imaginário popular antilusitano²⁹ na cena da briga entre o malandro e o feirante, após este ofender sua ex-namorada Alice. O cenário da briga é preparado por expressões ofensivas como “galego”, empregado para se referir pejorativamente aos portugueses, e é finalizado com um golpe de capoeira que derruba o feirante junto com sua barraca.

A figura do malandro começou a ganhar legitimidade a partir da escolha do samba como repertório da música popular a ser privilegiado na conquista das massas trabalhadoras durante o governo Vargas. Personagem de muitas composições, o malandro situar-se-ia nos interstícios da estrutura social, que permitiriam a ele um maior trânsito entre as diferentes classes sociais e, portanto, um emprego maior de táticas para ascender socialmente.

Como identificou Antônio Cândido em *Dialética da malandragem* (1993)³⁰, por ter uma ética fluida nas suas interações e por poder alterar negativamente o *status* social daqueles que entram em contato com ele, canaliza sentimentos ambíguos de admiração e de temor. Embora o autor tenha detectado em algumas obras literárias do século XIX a personagem do pícaro como base para o malandro, podemos afirmar que, etnicamente, o malandro relaciona-se à mestiçagem e à herança cultural afro-brasileira (pelo samba). Estas foram eleitas pelos intelectuais ativos durante a Era Vargas como formas de disseminação do ideal de democracia racial, sendo que este movimento continuou nas décadas posteriores. A lacuna entre o filme, a fala do diretor e o discurso de Cortes

²⁹ Fortalecido com o fim da monarquia, uma vez que os republicanos ligavam-na à herança portuguesa. Cf: CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

³⁰ Texto publicado pela primeira vez na Revista do Instituto de Estudos brasileiros, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

ocorre quando os primeiros assumem uma admiração que foi negada e demonizada pela análise do então chefe de polícia.

Rapidamente, a classe artística organizou-se e os atores do filme percorreram as redações dos jornais para divulgar uma sessão privada do filme na sede da ABI (Associação Brasileira de Imprensa), visto que a proibição valia apenas para sessões públicas. De acordo com Salem, “cerca de mil pessoas foram convidadas, entre jornalistas, escritores (como o poeta Manoel Bandeira), pintores (como Jenne Augusto), artistas de cinema e de teatro (Eliane Lage, Oscarito, Anselmo Duarte, Eugenio Kusnet etc.) e cineastas” (1987, p. 117), registrando ainda as presenças de Alex Viany, José Carlos Burle e Jorge Amado, ao que Gubernikoff (1985, p. 42) acrescenta os nomes de Fada Santoro, Abdias do Nascimento, Bill Farney, Carlos Manga e Fernando de Barros. Mas Cortes conseguiu, por uma manobra legal, impedir esta sessão. Nesta ocasião, Alex Viany avalia o filme e condena sua interdição, veiculada pelo jornal *Última Hora* de 26.09.1955:

É uma obra de admirável realismo, cheia de dignidade, enfocando os problemas sociais a que o cinema brasileiro não pode fugir, se pretende ser arte e pretende ser brasileiro. Como brasileiro e homem de cinema, considero perigosíssima a atitude do Sr. Chefe de Polícia. O filme aponta um rumo que muitos tem tentado conseguir – o caminho do cinema brasileiro popular, preocupado com ambientes e pessoas reais.

Pode-se notar que, em virtude da publicidade em torno da polêmica, o campo do cinema brasileiro começou a ganhar notoriedade, aqui exemplificada com o apoio de intelectuais de outras áreas e com a possibilidade de tornar públicas as discussões sobre o conteúdo do filme brasileiro já empreendidas nos congressos de cinema, o que já é levemente apontado neste trecho (“enfocando os problemas sociais a que o cinema brasileiro não pode fugir, se pretende ser arte e pretende ser brasileiro”). E outro ponto que passaria a conformar o *habitus* deste campo é acionado na fala de Viany: a constante ameaça a que é submetida a atividade cinematográfica.

A reação não tardou. No dia seguinte, Jorge Amado escreve o artigo *O caso de “Rio 40 Graus”*, publicado na edição de 27.09.1955 do jornal *Imprensa Popular*. Nele, o autor defende a liberação do filme e repudia a atitude de Cortes:

É um filme de conteúdo profundamente brasileiro, altamente moral, cheio de amor ao Rio e aos cariocas. Honra o nosso cinema e a nossa cultura nacional, é um exemplo do caminho a ser trilhado pelos nossos cineastas.

A proibição do chefe de Polícia toma como pretexto o filme mostrar “elementos marginais” (os “elementos marginais” devem ser os vendedores de amendoins, os moradores das favelas, os jogadores de futebol, os trabalhadores, os Sócios das Escolas de Samba, pois esses são os heróis do filme) e não apresentar conclusões morais. É evidente a ilegalidade da proibição e odioso o pretexto apresentado. Caso se mantenha tal proibição, não poderão mais os nossos cineastas mostrar o povo em seus filmes, estão proibidos de criar sobre a vida do povo, sobre seus sofrimentos, suas alegrias, suas esperanças, sobre sua força, que resiste à trágica realidade em que vive, devem se reduzir os nossos cineastas aos ambientes “chics”, às casas dos ricos, e o olho da câmara deve limitar-se aos grandes automóveis, aos milionários, aos senhores de champanhota e às senhoras do café-society.

Além de ser referência (citada na comunicação de Nelson junto ao I Congresso Paulista de Cinema), Jorge Amado vai ao encontro do discurso articulado por Nelson Pereira e Viany de mostrar o povo brasileiro nos filmes. Destaca quais seriam os “elementos marginais” que tanto incomodaram Cortes e ratifica a função do cinema brasileiro de “criar sobre a vida do povo, sobre seus sofrimentos, suas alegrias, suas esperanças, sobre sua força, que resiste à trágica realidade em que vive”. Algumas frases antes, sinalizou qual personagem seria o símbolo deste povo: “o espectador não poderá esquecer o negrinho vendedor de amendoins com o ‘seu negócio’, único bem que ele possui, sua afeição maior, dona de todo o carinho desse pequeno órfão da cidade” [grifo nosso].

Amado encampa o discurso da ameaça ao cinema brasileiro, ao especular sobre as razões que teriam de fato motivado Cortes:

Por detrás delas, estão os verdadeiros motivos da proibição: o desejo de liquidar definitivamente o nosso cinema, de ajudar com a falta de filmes brasileiros, os produtores ianques interessados em pôr abaixo a lei que obriga a exibição de uma película nacional por oito estrangeiras. E também o desejo de reduzir ao silêncio os homens da cultura, de impedir que eles sejam, como devem ser, intérpretes da vida do país, que eles realizem obra brasileira e útil ao público, que eles reflitam em sua criação a vida e os anseios da nossa gente.

O autor iguala o esforço dos cineastas ao dos intelectuais que tentavam em outros campos (literário, teatral, acadêmico) realizar uma “obra brasileira”, para tanto os insere na categoria “homens de cultura” e reconhece na perseguição ao filme um esforço de acabar com o cinema brasileiro, referendando a percepção de Viany (que, como já o afirmamos antes, também reconhece uma ameaça nesta atitude de Cortes). A seguir, o escritor destaca o principal combustível da polêmica em torno de *Rio, 40 Graus*: o filme seria o catalisador da frente intelectual contra o golpe que então se preparava contra a posse de Juscelino Kubistchek. Em suas palavras:

A proibição de “Rio 40 Graus” é apenas um tímido início dos planos dos inimigos da liberdade e da cultura. [...] Os intelectuais brasileiros – os escritores, os artistas, os cineastas e homens de teatro, os cientistas, os juristas – vêm se unindo, de algum tempo pra cá, em defesa da cultura nacional ameaçada e pelo seu amplo e livre florescimento. Chegou o momento de essa unidade se fazer sentir plena e vigorosamente. Já saímos do terreno das vagas ameaças, da pregação teórica contra nossa cultura e seus criadores, chegamos agora à ofensiva policial. Ou defendemos todos unidos, por cima de todas as divergências partidárias, religiosas e estéticas, a nossa cultura e a liberdade de criação e de crítica, ou estaremos servindo aos planos golpistas dos homens que desejam o Brasil mergulhado no terror e no obscurantismo. Ou derrotaremos com o nosso protesto a portaria estado-novista que proíbe Rio, 40 Graus ou concorreremos para que num amanhã próximo não possam mais os escritores escrever, não possam os pintores pintar, os cineastas filmar, os músicos compor. Estamos diante não mais de ameaças, estamos diante de uma ofensiva violenta contra nossa cultura e contra os seus criadores.

Amado percebe na interdição ao filme a concretização das ameaças pregadas por uma direita nacionalista que pretendia alçar-se ao poder à força, para isto identificando Cortes às arbitrariedades do Estado Novo (“portaria estado-novista”). Insere o cinema no panorama da criação artística nacional e concede ao filme um lugar de autoridade que só aumentaria no decorrer do debate. Encerra o artigo com uma convocatória aos intelectuais e uma sentença ao filme:

“Rio, 40 Graus” precisa ser exibido. Porque é um bom filme, obra de talento e de sensibilidade, honesto, brasileiro, patriótico, e porque, ao proibi-lo, estão os homens do golpe iniciando sua luta frontal contra a cultura, contra a inteligência brasileira, contra os criadores de cultura. A luta contra o golpe é uma luta de todo o povo brasileiro, por consequência uma luta dos intelectuais. Mas ela é duplamente uma luta dos intelectuais porque o golpe significa o fim das possibilidades de livre criação e de crítica.

É preciso que todos os intelectuais brasileiros se unam para exigir a liberação de “Rio, 40 Graus”. Para derrotar, de logo, os que desejam silenciar a voz dos intelectuais ou seja, a voz legítima do povo brasileiro.

Finalmente, Amado enfatiza a função dos intelectuais brasileiros de ser a “voz legítima do povo brasileiro” e seu dever de lutar contra o golpe, sendo o filme uma de suas expressões. Esta percepção migrará para o debate e irá dominá-lo, a ponto de serem encontradas várias capas situando-o como um dos pilares da frente antigolpista³¹.

Em resumo, poderíamos ressaltar quatro aspectos do artigo de Jorge Amado que foram fundamentais à discussão em torno do filme. O primeiro deles é a possibilidade de, a partir desta polêmica, divulgar as concepções a respeito do que seria um filme

³¹ A título de exemplo, há a capa do jornal *Imprensa Popular* de 03.12.1955, no qual foi veiculada a manchete “A defesa de ‘Rio, 40 Graus’ é uma bandeira da frente antigolpista”.

brasileiro, já debatidas nos congressos de cinema, porém ainda restritas a este espaço. A batalha durante meses nas capas dos jornais (alguns de grande circulação) tornou públicas as ideias de Nelson Pereira – e, por extensão, de Alex Vianny – sobre como o povo brasileiro deveria ser mostrado nos filmes.

O autor também ligaria a difusão de um conteúdo nacional nos filmes brasileiros – a partir da ligação entre intelectuais do cinema e as manifestações culturais populares – à própria ocupação econômica do mercado cinematográfico no Brasil. Recordemos que as principais acusações feitas a Cortes no artigo são a prática de uma opressão política com fins golpistas e, não menos importante, prejudicar o cinema brasileiro ao aliar-se aos interesses dos distribuidores e exibidores norte-americanos. Embora Amado apenas mencione “produtores”, o tom da crítica também é dirigido a aqueles.

E é nesta relação entre conteúdo a ser veiculado pelos filmes e a economia política do mercado cinematográfico brasileiro que aparecem algumas ideias sobre povo – e, em menor escala neste momento, sobre raça e etnicidade – que tanto nos interessam aqui. Podemos enfatizar que, inclusive, há um encontro no que tange a questão racial: embora Amado reconheça que o personagem-símbolo deste povo no filme de Nelson seja o menino negro vendedor de amendoins, há o reforço da ideia de um povo oprimido por uma questão de classe, mas racialmente integrado.

O terceiro aspecto refere-se à identificação da empreitada do cineasta àquela realizada pelos intelectuais dos campos já afirmados acadêmica e socialmente. Ao reconhecer a criação cinematográfica como algo a ser defendido, o autor a situaria num plano de igualdade com outras criações artísticas, o que seria fundamental para o reconhecimento público do campo do cinema e dos seus agentes como intelectuais.

Ao inserir o cinema na luta antigolpista, Amado destaca um último ponto que seria futuramente ampliado pela atuação dos intelectuais na área do cinema: a dimensão política da criação cinematográfica. Também defendida nos congressos de cinema, este figuraria como ponto central do debate cinematográfico durante a década seguinte, inclusive (poderíamos dizer principalmente?) após o Golpe de 1964, que traria consequências profundas a este campo.

Em 01.10.1955, por meio de notícia do jornal *Correio Radical*, o público tomou conhecimento do mandado de segurança impetrado pelo diretor na Justiça Federal contra a interdição do filme. Seus advogados Evandro Lins e Silva e Victor Nunes Leal, então juristas de renome, ratificaram o ponto de vista de que as ações de Cortes –

proibição do filme e cancelamento da exibição privada na ABI – eram anticonstitucionais³².

Em paralelo a isto, várias exposições cinematográficas foram agendadas com o intuito claro de mobilizar a classe política no debate. Em 28.10.1955, foi realizada uma sessão no Senado, conforme notícia do *Diário Carioca* do dia seguinte³³, para uma plateia composta por senadores e intelectuais. Sob o título *Os senadores viram e louvam “Rio, 40 Graus”*, várias declarações em favor do filme são mencionadas. Na tribuna, o senador Paulo Fernandes pede que seja revogada a interdição do filme. Por sua vez, o senador Novais Filho assim se manifesta sobre seu conteúdo: “o filme focaliza diferentes aspectos da vida real do Rio de Janeiro, sendo alguns deles interessantes e curiosos. A sua parte final, com músicas populares e bela apresentação da cidade, merece especial registro”. Outro senador, Rui Carneiro, também fez declarações sobre o filme: “o filme, na sua tremenda realidade, apenas focaliza aspectos da vida carioca na sua maior rudeza. É uma película interessante e que, a meu ver, não tem nada de subversiva”. Deste modo, refuta a principal acusação feita por Cortes ao filme, no que é apoiado pelo colega senador Domingos Velasco: “Tacharam-no de comunista, mas quem o vir sem prevenção, concluirá pela improcedência da acusação. Ele tem um sentido profundamente humano. É verdadeiro em suas críticas, ainda que haja, em algumas delas, um pouco de exagero”.

Outra sessão já havia sido realizada para a classe política dois dias antes, em local próximo à Câmara dos Vereadores, para os vereadores e intelectuais convidados, de acordo com outra reportagem do *Diário Carioca* de 27.10.1955, cuja chamada na capa era *Vereadores viram “Rio, 40 Graus”, só um não gostou*. Fazendo menção à atitude do vereador Indalécio Iglesias, o único a apoiar a interdição do filme e a atitude de Cortes, também registra a declaração dos outros vereadores que apoiaram o filme. Numa posição dúbia, Pedro Faria defendeu que “‘todo brasileiro deveria assistir a ‘Rio, 40 Graus’, que é uma grande aula de ciência social’ e se manifestou contrário à sua exibição no Exterior, ‘pois isso seria revelar ao estrangeiro um lado negativo do Distrito Federal’”. Waldemar Viana também se opôs à interdição do filme, devolvendo a acusação ao chefe de polícia, “aconselha[ndo-o] a prender os ladrões e assaltantes que infestam a cidade, praticando, impunemente, toda sorte de crimes, ‘em vez de perder

³² Conforme transcrição da notícia feita por Gubernikoff (1985, p. 54-56, v. 2).

³³ De acordo com Salem (1985), Pompeu de Souza, dono do *Diário Carioca*, foi um dos principais articuladores da campanha em prol da liberação do filme.

tempo com esse filme””. Com isto, evidenciamos que o apoio da classe política resultou elemento importante no lugar de autoridade do filme e de sua representação da vida na cidade e na disputa jurídica, que só seria solucionada em 31 de dezembro do mesmo ano, quando a Justiça Federal decidiu pela liberação do filme.

Estes momentos de aproximação com a classe política eram primordiais na busca pelo apoio estatal à produção cinematográfica que, conforme Anita Simis (2008), vinha se desenrolando desde os anos 1930 e ganha força justamente nos anos 1950 e 60, culminando na criação do Instituto Nacional do Cinema (INC) em 1966 e da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRASILFILME) em 1969. Ainda seguindo o raciocínio da autora, a produção cinematográfica brasileira tinha nos congressos de cinema um fórum privilegiado e nestas discussões públicas a oportunidade de ser amplamente difundida.

Um desses momentos é apresentado em uma matéria de capa de *Imprensa Popular* de 27.09.1955 (na mesma edição em que se publicou o artigo de Jorge Amado): *Em defesa de “Rio, 40 Graus”: mobilização dos intelectuais contra o desmando policial*, veiculada logo após a suspensão da sessão privada na ABI, em que, ao lado das manifestações dos intelectuais, relata-se que “frisou o Sr. Abguar Bastos que tais fatos não podem passar sem um enérgico protesto da Câmara dos Deputados, e o Sr. Ministro da Justiça está na obrigação de vir a público prestar esclarecimento e interrogar a medida arbitrária. Neste sentido, o representante paulista encaminhou à Mesa um requerimento de Informações dirigido ao Sr. Prado Kelly”.

A reportagem veiculada pela *Revista da Semana* de 29.10.1955, de autoria de Hynenny Gomes Ferreira, sob o título *Tempo quente no Rio (não é política) 40 graus à sombra*³⁴, contrapõe os argumentos das partes em conflito. Antes de expor os argumentos de Cortes, atribui à sua fala o subtítulo *O filme do Coronel*. E continua:

- Tudo no filme é falso – começou por dizer então S.S.^a – a principiar pelo título: “Rio, 40 Graus”. Se conseguimos alcançar esta temperatura, foi por exceção. É uma sucessão de aspectos da miséria do Rio de Janeiro. Só apresenta pontos negativos, sem um aspecto positivo. Não é realista. É, sobretudo, organizado com a técnica comunista, onde só aparece o lado mau da vida nos países não comunistas. O malandro é uma figura torcida da realidade e endeusado; o pai de família é um cachaceiro; os guris que vendem amendoim são vítimas da extorsão dos malandros. Os contrastes existem no mundo, porém foram todos apresentados com intenção de produzir choque emocional. Os quadros, sem sequência, são passados todos num domingo, porém o filme não explica isso, dando a impressão de que no Rio não se trabalha. A técnica do filme, no sentido de destruir, é tão perfeita,

³⁴ O “não é política” entre parênteses remete a outra polêmica, em torno da posse de Juscelino Kubistchek.

que o único menino que merece realmente a compaixão de todos, que é correto e vive afastado da malandragem, morre atropelado por um carro! A proibição não tem aspecto político. O filme foi feito para destruir, para solapar a sociedade. Se eu fosse Chefe de Polícia da Itália, proibiria a exibição dessas películas em cujos padrões e técnicas se inspirou “Rio, 40 Graus”, principalmente as que foram rodadas no pós guerra, onde a influência comunista era absoluta. Hoje, esses filmes são proibidos (!)

Mesmo mostrando desinformação quanto à produção cinematográfica italiana (ao contrário da fala do chefe de polícia, os filmes a que ele se refere não foram proibidos) e excetuando os argumentos pitorescos, explicita-se que o incômodo para o Coronel é resultado do tipo de imagem apresentada a respeito do povo. Ao manifestar seu desagrado quanto à “sucessão de aspectos da miséria do Rio de Janeiro”, Menezes Cortes destaca que uma possível identificação do cidadão carioca com a figura do malandro deve ser rechaçada, aliando a isto uma suposta desvalorização da família e do trabalho. Ironicamente, reconhece o mesmo personagem apontado por Jorge Amado como símbolo do povo representado, com o qual o espectador hipoteticamente identificar-se-ia: o menino negro vendedor de amendoins. E vê no destino desta personagem a consagração das “más intenções” do diretor: a morte acidental do menino como uma metáfora do desejo oculto do diretor evidenciado pelo filme de “solapar a sociedade”³⁵.

Uma breve pausa na exposição da reportagem faz-se necessária para destacar alguns pontos da sequência da morte de Jorge. Antes dela, a narrativa já havia exposto o jogo de bastidores presente no futebol³⁶ para opô-lo à reação das massas diante do espetáculo oferecido por ele. Jorge é mostrado pedindo dinheiro na porta do estádio quando outros meninos de um bando rival passam a persegui-lo. Corte para planos gerais da torcida no Maracanã e do jogo de futebol com alternâncias para closes de torcedores eufóricos. Em uma sobreposição sonora, a euforia da transmissão radiofônica passa à cena em que Jorge está escondido atrás de um muro e é descoberto pelos meninos que o perseguem. Na fuga, tenta subir em um bonde, mas é atropelado por um carro. O grito de pavor de uma pessoa que testemunhou sua morte é continuado pelo grito da massa presente ao estádio ao ver um gol. Corte para closes de torcedores comemorando a vitória. Planos alternados muito rápidos mostram a saída dos torcedores

³⁵ A título de curiosidade, é interessante citar uma reportagem sobre menores infratores na edição de 25.10.1955 do *Diário Carioca* com a seguinte chamada na capa: “A realidade que o Sr. Chefe de Polícia quer negar”. A ela, adicionaram-se várias fotos de meninos de rua (todos negros e alguns com fisionomia alterada pelo consumo de drogas).

³⁶ Discussão retomada por Joaquim Pedro de Andrade em *Garrincha, a alegria do povo* (1965) e por Maurice Capovilla em *Subterrâneos do futebol* (1965).

e dos jogadores, jornalistas fazem entrevistas com os últimos. Corte para a câmera aproximando-se do corpo de Jorge, estendido na rua ao lado de uma vela acesa e uma trilha dramática contraposta ao entusiasmo da torcida.

Nesta sequência, duas ideias em torno do povo são evidenciadas: alienação e sacrifício. A personagem eleita como símbolo deste é o objeto da tragédia que auxilia a exposição tanto da exploração a que o povo é submetido como das estratégias de dominação das massas que, segundo a retórica do filme, seria identificada ao futebol e, em menor escala, à religião (cuja presença é metaforizada pela vela acesa ao lado do corpo do menino). A continuidade entre as emoções da partida de futebol e da morte de Jorge – apresentada imagética e sonoramente – envolve o espectador em um *pathos* que pretende expor uma compaixão diante deste povo, ao mesmo tempo em que denuncia a alienação a que suas práticas estão submetidas, o que poderia ser remetido à “montagem intelectual”, tal como concebida por Eisenstein (2002). Esta postura diante do povo de qualificar sua cultura como heterogênea, de elementos etnicamente integrados, porém alienada e que precisaria da mediação do intelectual (de esquerda) para se desenvolver teria desdobramentos no campo cinematográfico dos anos 1960, sobretudo a partir do contato entre os críticos e aspirantes à direção cinematográfica recém-saídos da universidade e setores da esquerda como o CPC, como será oportunamente avaliado.

A *Revista da Semana* mostrou-se claramente favorável à exibição de *Rio, 40 Graus*, ao recolher declarações de intelectuais a favor do filme e ao afirmar que “tecnicamente, é um filme maravilhoso. Nunca se fez coisa igual no Brasil, em matéria de cinema, parecendo-nos que dificilmente será o mesmo superado, a não ser que o jovem Nelson Pereira dos Santos, seu realizador, a tanto se proponha”.

Entretanto, o aspecto mais inusitado desta reportagem encontra-se na entrevista concedida pelo diretor. Recusando-se a rebater os argumentos de Cortes, por julgar que a discussão já era notória, Nelson optou por trazer a público os termos da discussão sobre conteúdo dos filmes brasileiros e do mercado cinematográfico nacional, numa rara oportunidade de ultrapassar o âmbito dos congressos de cinema.

Reproduzimos sua fala integralmente:

Considero que a defesa do mercado interno através da taxação dos filmes estrangeiros e o financiamento estatal à indústria cinematográfica constituem as duas medidas preliminares e simultâneas que exige o progresso do cinema brasileiro.

Os homens de cinema, em sucessivas reuniões e congressos, têm apontado estas soluções e conseguiram, mesmo, que elas fossem

consignadas no projeto de lei que cria o Instituto Nacional do Cinema. É preciso agora mais luta e decisão de todos os produtores, técnicos e artistas para que este Instituto torne-se uma realidade, para que se transforme de papeladas e pareceres parlamentares em organismo vivo e atuante no sentido do desenvolvimento da cinematografia brasileira.

Mas, a par dos institutos e das leis protecionistas, cabe aos cineastas, aos argumentistas e diretores, a responsabilidade, a elevada e digna responsabilidade da identificação do mesmo cinema com a cultura nacional, fazer crescer a indústria, consolidá-la, não é tarefa apenas de políticos e dos produtores de filmes. É preciso a participação ativa dos criadores de cinema, que podem imprimir o conteúdo humano e universal ao cinema e retratar em suas obras a vida e as tradições de nosso povo. O cinema eminentemente nacional é condição de seu sucesso artístico e comercial para as indústrias cinematográficas nacionais.

O dever dos criadores do filme é, pois, colocar o cinema brasileiro no caminho, no amplo e novo caminho do aproveitamento dos temas da nossa cultura, da nossa história e da vida exuberante de nosso povo.

Quase um resumo das comunicações que Nelson apresentava nos congressos, este se vale da clássica distinção entre infra e superestrutura (o que condiz com sua formação marxista) para, aplicando-a ao campo do cinema, afirmar que é necessária a integração entre suas dimensões econômica e criativa/cultural, mais uma vez com o objetivo de validar a sua visão sobre as imagens sobre o povo brasileiro. É possível, ainda, considerarmos que estas imagens configuram um ponto de tensão que ocasionalmente ocorreram na relação entre os intelectuais atuantes no campo cinematográfico e as autoridades/instituições, sendo que a negociação em torno da incorporação da atividade cinematográfica ao aparato estatal necessariamente passou (como no exemplo abordado da censura de Cortes) pela contraposição de ideias a respeito do povo.

A sequência final de *Rio, 40 graus* explicita a ideia de alienação para qualificar este povo construído cenicamente e, em paralelo, é um prelúdio do filme seguinte de Nelson Pereira, *Rio, Zona Norte*. Focaliza-se um ensaio na quadra da escola de samba Unidos do Cabuçu. Closes em pés de passistas, músicos tocando tambores e violões e, em seguida, sambista canta a melodia: “Uma voz de Norte ao Sul se ouvia/ liberdade era o que o negro queria/ Em mil oitocentos e oitenta e oito a Princesa Isabel a lei Áurea assinou/ e a escravidão no Brasil acabou”, ao que as pessoas presentes ao ensaio continuam cantarolando. Assim, a integração racial e étnica é trazida à performance pela letra do samba, uma vez que, através dela, ressalta-se que os conflitos são apenas fonte para a exaltação de um passado de luta pela liberdade.

Esta ideia de integração do povo é acentuada pela recepção de uma comitiva de outra escola de samba – Portela – ao ensaio da Unidos do Cabuçu. E, novamente, a

exploração a que este povo é submetida aparece no diálogo entre “Seu” Nagib e um integrante da escola, no qual o primeiro ameaça cortar a luz no momento do ensaio caso uma dívida não seja quitada. A tentativa de recolher o dinheiro necessário ao pagamento revela que a exploração no filme é, sobretudo, construída por meio de diferenças entre classes sociais.

Em uma montagem paralela, o malandro Valdomiro aparece chegando ao ensaio da escola de modo tenso, uma vez que pretende confrontar sua ex-namorada Alice e seu noivo. Entretanto, é surpreendido por Alberto: são amigos de outros tempos. Ao início de um confronto entre ambos, substitui-se a satisfação de Valdomiro em revê-lo. “Com o Alberto, tudo bem, aguentamos a dureza juntos. É um cabra legal pra chuchu”, ao que é respondido “E tu, Miro, se não fosse por você não passava os quarenta dias da greve”. Ao encenar o encontro e o apaziguamento entre a figura do malandro – que aqui incorpora a ideia da mestiçagem – e um jovem noivo negro (Alberto), salienta-se novamente a integração racial, motivada pelo pertencimento à mesma classe social, exposto pela experiência comum de participação em uma greve. E a contrapartida étnica desta união é representada pelas letras dos sambas de autoria de Zé Keti, sobretudo o cantado por Alice ao final do filme: “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/ Eu sou o samba/ Sou natural aqui do Rio de Janeiro/ Sou eu quem levo a alegria/ para milhões de corações brasileiros” [grifos nossos]. Neste ponto, as tradições afro-brasileiras são consideradas integradas a uma comunidade nacional imaginada (Anderson, 1989), já que pretendem atingir “milhões de corações brasileiros”.

Essas ideias terão seu desenvolvimento continuado na produção seguinte do diretor, *Rio, Zona Norte*. Filmado no início de 1957, foi ambientado no Morro da Providência, conhecida favela do Rio de Janeiro localizada atrás da Central do Brasil. A narrativa do filme estrutura-se por meio de um grande *flashback* sobre a vida de Espírito da Luz Soares, sambista interpretado por Grande Othelo que aparece na primeira sequência do filme agonizando caído nos trilhos perto da Central. Sobre a participação de Othelo, o diretor assim se manifestou em uma entrevista publicada no *Diário da Noite* de 31.07.1957:

Rio, Zona Norte também é um filme de Grande Othelo. Sua criação de Espírito da Luz Soares, compositor de sambas, personagem fundamental na história, tornou-o meu parceiro na realização do filme. Sem a sua compreensão na composição desse personagem, profundamente humano, o filme não valeria nada. Othelo soube dar os necessários e indispensáveis

motivos ao drama de um homem que sofre e que é, ao mesmo tempo, a expressão da alegria de seu povo (*apud* Gubernikoff, 1985)

O filme é pautado pela relação entre o sambista e a apropriação de sua criação pela indústria cultural, que vinha consolidando seu papel junto às massas no Brasil. É preciso sublinhar que esta criação de Espírito era concebida dentro de um repertório da cultura negra que havia sido recentemente legitimado pelo Estado Novo, a partir do final dos anos 1930, com o intuito de instrumentalizar a música popular na conquista das massas e inserida no paradigma da democracia racial também defendida pelo mesmo regime (Vianna, 1999). Podemos acrescentar a isto o fato de que estes repertórios foram fundamentais no agenciamento proposto por uma nascente indústria cultural no Brasil, que viu no rádio (e, em uma continuidade, na televisão) uma tecnologia de acesso relativamente fácil e econômico ao consumidor e, com isso, um meio poderoso de comunicação massiva. E o Estado não se manteve alheio à consolidação deste meio, para tanto criando formas de controle e de difusão da informação, cuja política nos anos 1930 concentrou-se no DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda).

Em *Rio, Zona Norte*, a inserção do sambista Espírito na indústria cultural resulta em malogro e sua relação com os agentes do rádio é mostrada como um espúrio da sua criação. Evidencia-se a exploração pelas classes abastadas (representadas pelas personagens Maurício, um produtor de rádio ambicioso interpretado por Jece Valadão, e de Moacir, um músico sem o mesmo talento de Espírito interpretado por Paulo Goulart) ante as classes subalternas, mas não se ressalta a dimensão étnica desta exploração: Espírito é construído como personagem cuja sina é a pobreza e sua exploração seria metonímica daquela sofrida pelo povo brasileiro; portanto, informada pela lógica de classes, cara à formação marxista do diretor.

O encontro entre as personagens de Espírito, Maurício e Moacir evidencia a hierarquização entre elas. Moacir vai junto com a esposa ao ensaio da escola de samba e assovia para chamar a atenção de Espírito, que caminha até ele. Após uma breve conversa em que ambos se apresentam como compositores, Espírito canta um de seus sambas. O filme focaliza esta ação a partir do ponto de vista de Moacir – que está levemente embriagado – e de sua esposa, visivelmente entediada. Mais distante, o malandro Maurício observa com admiração a cantoria. Ao final, Moacir oferece ajuda a Espírito e vai embora. Maurício também se aproxima e diz: “Ô, Espírito, passa amanhã na rádio que eu tenho um negócio cem por cento pra você!”.

Não é uma coincidência que seja uma relação metonímica entre o músico e o povo, retomando este ponto do primeiro filme, no qual há ligação similar entre o menino negro vendedor de amendoim e a ideia de povo. Esta foi reapropriada para tratar do uso (indevido) dos elementos culturais populares pela indústria cultural e, de acordo com a narrativa, a alienação dos membros do povo diante da opressão. E o malandro de *Rio, 40 Graus* aparece aqui como a personagem que serve aos propósitos da indústria cultural, estabelecendo um contraponto com a admiração anteriormente construída em torno dele.

Outra continuidade é a ideia de sacrifício a que seria submetido o povo. A partir da relação metonímica entre Espírito e povo, duas mortes encenadas lembram a do menino Jorge do filme anterior, a de Espírito e a de seu filho. Sobre esta última, a narrativa insere-a após várias tentativas de Espírito em tirar seu filho da marginalidade. Espírito é abordado em sua casa pelos garotos do bando de seu filho, que querem cobrar uma dívida. É agredido e roubado por eles. Num gesto de redenção, o filho aparece para tentar salvar o pai e é punido com a morte. O *pathos* da sequência é acrescido por uma trilha dramática que acompanha a estupefação de Espírito diante do corpo agonizante de seu filho. Esta morte é apresentada como uma consequência da marginalidade a que os jovens das favelas cariocas são impulsionados³⁷.

E o espectro da morte ronda toda a narrativa do filme, uma vez que esta é um grande *flashback* mostrado a partir da queda de Espírito de um trem. Da espera pela ambulância junto à linha do trem até sua morte, vários planos focalizando o hospital, médicos e enfermeiros são inseridos. Inclusive, Moacir atende um telefonema, no qual é revelado o risco de Espírito ser enterrado como indigente. Um plano geral o mostra falando ao telefone e uma *voz off* revela: “o senhor é a única pessoa que poderá dar as indicações necessárias. Só encontramos o seu nome e o seu endereço”. A indigência intelectual – representada pelo roubo da autoria de seus sambas e, por conseguinte, do seu *status* como criador – é acrescida pela possibilidade de indigência social.

Ao fim de *Rio, Zona Norte*, retrata-se a morte de Espírito. A câmera alterna seu ponto de vista – que vê Moacir – com o close de seu rosto agonizante. Sua morte é confirmada pelo gesto da enfermeira que enrola seu corpo no lençol. Moacir e outro amigo de Espírito andam pelo corredor do hospital calados, sendo este silêncio interrompido apenas na rua com uma pergunta de Moacir: “você conhecia os sambas do

³⁷ Um dos elementos que havia incomodado o Chefe de Polícia Menezes Cortes no debate de *Rio, 40 Graus*.

Espírito?”. Ao que é respondido afirmativamente com um convite: “Se você quiser, podemos ir lá no morro. Muita gente conhece os sambas do compadre”. Deste modo, a morte redime Espírito e finalmente o concede o *status* de artista que em vida havia-lhe sido obstado.

Ao contrário de *Rio, 40 Graus*, o segundo filme de Nelson, apesar de ser claramente apresentado como uma continuidade do primeiro e se inserir numa trilogia (não concretizada, pois ele abandonou o projeto de *Rio, Zona Sul*), este segundo filme não alcançou a projeção obtida pelo primeiro, alavancada em boa parte pela polêmica com o Coronel Cortes.

Além disso, foi mal recebido pela crítica da época, que o apontou como artisticamente inferior ao primeiro. Hilda Machado nos oferece uma pista deste mal estar da crítica: a negociação do filme com o gênero da chanchada ou, nas palavras da autora, “*Rio, Zona Norte* joga com a tradição da chanchada (afinal é um filme com Grande Othelo e Ângela Maria), mas não se quer chanchada” (1987, p. 125). Em entrevista à autora, o diretor recorda, aludindo ao debate sobre *Rio, 40 Graus*: “A visão intelectual, restrita ideologicamente, cinéfila, foi essa: a de me saudar como o cara que estava fazendo cinema contra a chanchada. Esse tipo de redução é terrível. (...) E o Cinema Novo foi um pouco herdeiro disso” (*apud* Machado, 1987, p. 125).

Como base de comparação à postura intelectual dos críticos, Nelson elege a questão racial: “Isso se inclui dentro de um esquema cultural do Brasil, que vai até a questão racial: estar se limpando o sangue” (*op. cit.*, p. 126), sentencia, colocando-os no mesmo nível que os teóricos do branqueamento. Machado defende que *Rio, Zona Norte* aludiu mais abertamente à tradição da chanchada, o que talvez explique sua recepção crítica ruim.

Um indício disto pode ser encontrado na crítica de Paulo Emilio Salles Gomes publicada no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo* em 21.06.1958. Inicia a crítica ao filme reconhecendo sua recepção crítica ruim: “ninguém escondeu a decepção profunda causada por *Rio, Zona Norte*. A primeira fita de seu realizador – *Rio, 40 Graus* – havia provocado justificadas esperanças”. Segundo Gomes, eis o principal problema do filme:

A ação de *Rio, Zona Norte*, condensada em torno de uma linha central, e a decorrente exigência de continuidade dramática, permitiram que os defeitos se afirmassem ao ponto de arruinar o filme. Pondo de lado as clamorosas insuficiências técnicas do som e da fotografia, a fraqueza mais evidente da

Ademais, efetua uma dupla acusação ao filme: o de relaxo com a criação artística e com o registro da cidade: “esse esforço de recriação foi mínimo em *Rio, Zona Norte*, porém, tendo chegado a ser exercido, o filme perdeu igualmente no terreno extra-artístico, o do registro automático de aspectos da vida carioca”. E mesmo quando o crítico elogia, o faz destacando a sequência em que Espírito sai do banheiro e embala seu filho, ao lado da mulher, passando longe dos números musicais que pontuam o filme.

Entretanto, é justamente através destas performances musicais que o ideal de integração racial é explicitado. No primeiro ensaio da escola de samba mostrado no filme, Espírito canta a letra: “Mexi com ela mas ela/ nem me deu bola/ e me mandou pra escola/ pra mim aprender o bê-á-bá/ eu respondi para ela/ morena vem me ensinar/ morena, morena chega pra cá/ vem, morena, vem/ Vem me ensinar/ o verbo amar”. A personagem da morena é uma invocação à mestiçagem e a um padrão de beleza feminina já presente em obras de artistas das décadas de 1920 e 30, por exemplo as pinturas de Di Cavalcanti e os poemas de Oswald de Andrade. Aliada a isto, uma retórica erótica que privilegia o encontro racial é também acentuada.

Esta letra chega ao público radiofônico, porém sem os créditos a Espírito. Em uma festa na casa de um amigo, Espírito escuta por acaso a música cantada pelo sambista Alaor, apresentado a ele por Maurício. Todavia, tem a surpresa ao final dela ao ouvir os créditos: “E em Vozes Novas do Brasil apresentamos Alaor da Costa cantando de sua autoria e de Maurício Silva o samba *Mexi com ela*”, sendo que o filme mostra um *close* do rosto de Espírito decepcionado. Um convidado reage dizendo a Espírito que ele precisaria ir à rádio tirar satisfações com Maurício. Ao fim, todos os convidados cantam alegremente o samba de Espírito, como num gesto de reconhecimento. Indiretamente e mesmo retomando o ponto da alienação (a partir da cantoria final na festa), a narrativa expõe mais uma vez a relação entre uma cultura popular negra e a indústria cultural, caracterizando-a como um roubo (aqui, da autoria da música). Poderíamos qualificá-lo como um roubo branco da música negra³⁸?

Retornando à análise da crítica, para Ely Azeredo, do *Jornal do Brasil*, os sambas presentes no filme não foram seu principal defeito, mas sim o fato de “Nelson

³⁸ Uma paráfrase ao título do livro *A morte branca do feiticeiro negro*, de Renato Ortiz.

[ser] um narrador frequentemente caótico, sem controle sobre o ritmo e a comunicabilidade visual do material-estória. Sonega ao espectador dados importantes para qualquer tipo de realização e vitais para quem se diz neorrealista. Comete erros que qualquer principiante evitaria sem dificuldades” (*apud* Gubernikoff, 1985). Ainda assim, reconhece o papel central de Grande Othelo na produção e sua importância para o cinema brasileiro: “no mapa de incertezas e decepções do cinema brasileiro, Grande Othelo é uma realidade rara e conformadora. Que seria do filme sem o grande artista negro?” (*op. cit.*). Assim, o protagonismo do músico e ator negro apresentado pelo filme e o aspecto étnico da criação artística de Espírito saíram reconhecidos pela crítica.

Quase vinte anos depois, o cineasta David Neves reconheceria a falha na apreciação crítica em torno de *Rio, Zona Norte* para escrever um artigo na revista *Filme e Cultura*³⁹ (edição de fevereiro de 1978), no momento em que se exibia outro filme de Nelson Pereira, *Tenda dos Milagres*, que abordou diretamente a questão racial na sociedade brasileira. Atendo-se um pouco à polaridade que Nelson destacou na sua fala sobre sua relação com as produções de chanchadas (em princípio, de oposição), Neves assim descreve a experiência do filme: “a filmagem na favela, na rua, no leito da ferrovia, substituiu com a vantagem da verossimilhança os estúdios artificiais das chanchadas e os atores novos recrutados desde o filme de estreia (Vargas Junior, Haroldo de Oliveira, Washington Fernandes etc.) trouxeram um ar de realidade que faltava em nosso cinema” (*op. cit.*, p. 91).

Percebendo no filme aspectos que teriam sido agenciados pelo movimento do Cinema Novo nos anos 1960 – do qual havia participado e era reconhecido publicamente como integrante –, Neves elege uma ideia central para descrevê-lo: a de que o diretor havia aliado as conquistas políticas e cinematográficas do neorrealismo italiano à análise da realidade brasileira. Ao afirmar que “a tônica de *Rio, Zona Norte* é, entretanto, a leveza. Como protesto pela condição do sambista marginal, engolido pelas emissoras de rádio, televisão ou pelas gravadoras, é um caso paradoxal de veemência pela suavidade” (*op. cit.*, p. 92), Neves ressalta como o filme selecionou certos aspectos da cultura popular, revelando, ainda, que Nelson, para escrever o argumento do filme, inspirou-se na vida do compositor Zé Keti, então seu amigo e principal colaborador na trilha sonora.

³⁹ Publicação que foi editada pela EMBRAFILME de 1967 a 1988, tendo sido reeditada pela SAV-Minc (Secretaria do Audiovisual) desde 2010.

Finaliza suas considerações lamentando a recepção ruim do filme na época de seu lançamento, para isso recordando as considerações de Paulo Emilio há pouco citadas. De acordo com Neves, “tenho certeza de que o despreparo para referenciar um filme brasileiro a dados estéticos próprios e definitivos foi o culpado por grande parte das opiniões a respeito dos filmes dessa fase árdua de estabelecimento de uma indústria cinematográfica entre nós” (*op. cit.*, p. 105)

O principal ponto levantado por Neves no seu artigo é a seleção operada por um trabalho intelectual (no caso, o do cineasta) perante um domínio tão vasto e complexo quanto a cultura popular. Há uma sequência no filme que ratifica o julgamento de Neves e que possui uma base na visão sobre o povo arquitetada pelos intelectuais dos anos 1950. Após ser ludibriado pelo produtor musical Maurício (Jece Valadão) e ser ouvido e cantado por Ângela Maria (que interpreta a si própria no filme), Espírito vai à casa do músico Moacir (Paulo Goulart) para que este o ajude a tirar a letra da música que seria gravada por Ângela Maria. Primeiramente, é olhado com desdém pela esposa de Moacir, que não o reconhece quando abre a porta. Em seguida, ao ser identificado, é recebido por Moacir, que naquele momento recebia alguns amigos em casa. É apresentado a eles como “o maior sambista vivo” e canta o samba *Fechou o paletó*. Com closes mostrando expressões faciais que revelam o desconforto e o deslocamento sentidos pelo sambista diante da situação, Espírito executa sua performance para esta plateia “seleta”. Ao fim, Moacir sentencia: “o mais impressionante é que ele tem centenas de sambas tão bons quanto esse. Tenho vontade de fazer um balé com as músicas dele. E ainda farei. Falta um pouco mais de intimidade com o tema. Eu tenho medo de cair numa estilização”, ao que um amigo responde: “estilização é sempre necessária. Qual o problema de se aproveitar de canções folclóricas?”. Moacir responde taxativamente: “As canções do Espírito não tem nada a ver com folclore! Elas são autênticas! Refletem o que o Espírito viu e sentiu!”. À discussão, Espírito permanece alheio, sentado na poltrona. Uma mulher chega e começam a discutir sobre balé. A câmera mostra em plano conjunto Espírito recolhendo a letra de seu samba deixada por um dos amigos de Moacir na mesa de centro e se levantando em direção à porta, no que é impedido por Moacir. Então, despede-se e sai.

A sequência descrita sublinha não apenas a seleção operada pelos então considerados intelectuais sobre quais aspectos do popular deveriam ser ou não legitimados, mas também os termos em que esta seleção seria efetivada. Aos sambas de Espírito, alia-se a vontade em montar um balé, forma cara à cultura erudita. À

necessidade de estilização, opõe-se uma ideia romântica de “pureza” das criações populares, que seria expressa no juízo de Moacir de que as músicas de Espírito seriam autênticas. Finalmente, o etnocentrismo dos intelectuais é explicitado na pergunta feita pelo amigo de Moacir (“qual o problema de se aproveitar de canções folclóricas?”), na medida em que, ao qualificar os sambas de Espírito como folclóricos, repõe uma hierarquia de repertórios e retira destes o status de criação artística. Afinal, uma das características principais do folclore é justamente não ter sua autoria conhecida.

Entretanto, *Rio, Zona Norte* também opera a mesma seleção que denuncia em sua narrativa e constrói sua relação com o domínio do popular de forma bastante semelhante àquela exposta. Tal como apontado por Machado (1987, p. 195), e Nelson Pereira o reconheceria mais tarde, as religiões praticadas e difundidas na cultura popular não teriam espaço em suas primeiras criações. Mais uma vez, a formação marxista do diretor exerceria papel fundamental na sua construção narrativa. Por ocasião do lançamento de *O Amuleto de Ogum*, o diretor assim se manifestou sobre sua postura intelectual ao relembrar das filmagens de *Rio, 40 Graus* e que, de certa forma, teria continuidade na realização seguinte:

Fiquei um ano convivendo com o pessoal do morro. Vi cerimônias, vi despachos, sabia quando era o dia das almas, mas realmente não tomei conhecimento, porque achava que aquilo não fazia parte da realidade. A realidade para mim era esquematizada em outros níveis. Eu estava à procura de relações sociais. Vejo que a minha posição era preconceituosa e fazia parte de um esquema de opressão das outras formas religiosas, o que começou no Brasil com o primeiro colonizador (*apud* Salem, p. 290)

O fato de o diretor ter privilegiado o samba em detrimento das “formas religiosas” insere-se no paradigma de imaginar as relações raciais tal como veiculado pelo Estado Novo e continuado nos anos 1950. As composições de Zé Keti que são interpoladas com a ação do filme representam a legitimidade da apropriação oficial de um repertório inicialmente da cultura negra (recordemos o exemplo dado por Hermano Vianna (1999) de manifestações racistas contra a orquestra de Pixinguinha com seus oito músicos negros no final dos anos 1910), enquanto o silêncio diante da religiosidade popular, mesmo que reconheçamos sua filiação ao pensamento marxista, vai ao encontro da repressão religiosa encampada pelo regime varguista.

Muito antes da virada de perspectiva do diretor, entretanto, outras experiências cinematográficas já revelavam algumas tensões na forma de imaginar o povo, na distribuição do conteúdo étnico e no ideal de democracia racial. No capítulo seguinte,

debruçar-nos-emos sobre uma produção que trouxe ao centro de sua narrativa a contradição intelectual em lidar com esta dimensão religiosa da cultura popular para contestar a visão de democracia racial presente no nascente campo do cinema brasileiro e explicitar uma opressão de bases étnico-raciais: *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto.

Partindo de um ponto central a esta polêmica – as imagens de povo presentes nos filmes – discutiremos este caso esquecido pela historiografia do cinema brasileiro, para, em seguida, analisarmos as continuidades e as rupturas na veiculação destas imagens do povo brasileiro nos filmes do movimento do Cinema Novo e de outros filmes a ele ligados ou mesmo opostos.

Antes, porém, precisamos retomar alguns pontos para delimitar melhor a capacidade de agência por parte desses sujeitos que se engajaram na prática cinematográfica. Precisamos compreender como o cinema brasileiro encontrava-se em processo de formação como um campo. Mais precisamente, no período abordado no presente capítulo, inicia-se a contestação do pressuposto de que o cinema seja meramente uma atividade econômica e os críticos desta posição engajaram-se em afirmá-lo enquanto um domínio da cultura. Essa movimentação teve como marco a crise do modelo industrial que tentava impor-se no Brasil com as experiências da Atlântida e da Cinédia no Rio de Janeiro e da Vera Cruz e outras produtoras de menor porte em São Paulo.

Em paralelo aos Congressos Brasileiros de Cinema que ocorreram a partir dos anos 1950 e à contestação do modelo industrial já mencionado, alguns processos relevantes à constituição deste campo merecem destaque. Um deles é a progressiva organização dos grupos que se articulavam em torno da prática cinematográfica, no sentido de requerer a maior tutela do Estado para a atividade, aliando a isso o paulatino reconhecimento público (via imprensa de grande circulação) de alguns agentes presentes nesta atividade – no caso, os diretores –, que passaram a exercer uma função social de intelectuais.

Lembramos que o vínculo entre direção cinematográfica e atividade intelectual não é imediato. No caso em questão, é colocada em pauta a percepção de que a atividade cinematográfica encontra-se em um campo híbrido entre as necessidades advindas da cultura de massa e do campo erudito; a saber, ao mesmo tempo em que se reconhecia o cinema enquanto uma atividade econômica e, portanto, vinculada à lógica da oferta e da demanda, tentava-se conferir autoria (marca do campo literário) e

considerar como obras os produtos cinematográficos. Inclusive, à medida que o debate avançou, as marcas de autoria passaram a operar como estratégia de alocação de capital econômico, o que Bourdieu (2006) considerou como a conversão do capital simbólico em econômico, isto é, quando o prestígio confere a um diretor/autor o poder de produzir um filme e, ainda, ter acesso a cargos burocráticos em órgãos ligados ao cinema, como se verificaria anos mais tarde.

A produção e o consumo do cinema passaram a produzir um lugar de distinção dentro da própria indústria cultural, ou seja, o cinema seria uma “arte média em via de consagração” (Bourdieu, 2005, p. 136) e seus agentes percebidos aos poucos como ocupando os postos intelectuais da classe dominante. Podemos deduzir que o cinema situa-se num híbrido entre a indústria cultural e o campo erudito e, portanto, opera dentro de uma lógica que visa conciliar ou disputar os princípios de ambos. Ao estabelecimento de uma arte média, o campo do cinema também criou lugares de autoridade e grupos de status que se articulam dentro dele ora por meio da lógica da concorrência (indústria cultural), ora através do apelo à distinção do consumo cinematográfico (campo erudito), sempre se “coloca[ndo] incessantemente aos que a ela se entregam a questão de sua própria legitimidade” (idem, p. 155).

Aliado a isso, havia a construção do prestígio do próprio campo. Por exemplo, a produção de uma história da atividade cinematográfica no Brasil por autores como Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Vianny e sua posterior revisão historiográfica foi percebida como um esforço intelectual indispensável à legitimação cultural do cinema no Brasil.

O aspecto mais importante desse prestígio do campo cinematográfico evidenciou-se com a formação de movimentos artísticos dentro do cinema brasileiro a partir do início dos anos 1960 como o Cinema Novo, sendo que essa lógica expandiu-se até a década seguinte com o Cinema Marginal. Ademais, percebemos que a legitimação cultural obtida pelo cinema em diversos prêmios internacionais nessa década foi responsável pela consolidação da figura do diretor simultaneamente como um grupo de status (Bourdieu, 2006) de destaque no campo cinematográfico em formação e também como um interlocutor importante com outros campos (imprensa, político e econômico). Ao lado dos críticos, os diretores são considerados grupos de status na medida em que podem restituir a realidade, isto é, produzem categorias interpretativas a respeito do campo e de sua tradição, além dos critérios de apreciação das obras (Bourdieu, 2005, p. 14-15).

Este processo de acúmulo do prestígio pelo campo cinematográfico culminaria com a institucionalização da atividade cinematográfica, a partir da criação do INC e da EMBRAFILME – marcas da presença estatal da atividade – e com a fundação dos primeiros cursos de cinema no Brasil (UnB em 1961 e UFF em 1968). Sobre esses lances posteriores da história do cinema no Brasil, passamos a nos debruçar a partir das próximas linhas.

Capítulo 2

Integrações e (dis)tensões: retórica racial e étnica no cinema brasileiro dos anos 1960

À medida que o campo do cinema brasileiro constituía-se como mais uma arena de disputa por formas de representar esteticamente o mundo social, seus agentes tornavam seus alinhamentos políticos cada vez mais explícitos. Enquanto nos anos 1950 as discussões em torno da relação entre Cinema e Estado no Brasil e da construção de um conteúdo para os filmes brasileiros aos poucos ganhavam projeção pública, na década seguinte os vários sucessos internacionais do cinema brasileiro projetariam seus filmes a um lugar de autoridade que auxiliaram na consolidação da atividade cinematográfica junto ao Estado.

Todavia, o caminho até o INC (Instituto Nacional do Cinema), criado em 1966 e que culminou com a criação da EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes) em 1969, no auge do período repressivo da ditadura civil-militar, revelaria algumas tensões no tocante às representações de povo veiculadas pelos filmes nacionais.

Neste capítulo, teremos como foco algumas experiências que evidenciaram, a partir dos dilemas dos realizadores e da cadeia produtiva cinematográfica, como algumas destas representações em torno do povo brasileiro ajudaram a obliterar ou, em raros momentos, a explicitar certos tropos raciais e étnicos que pautaram a criação artística e o debate intelectual articulado pelos agentes no campo do cinema brasileiro. Precisamos sublinhar os aspectos pelos quais este debate destacou-se para o acolhimento da atividade cinematográfica pelas instituições estatais.

Iniciaremos com o resgate de uma experiência apagada pela historiografia do cinema brasileiro que, coincidentemente, trouxe uma nova retórica às relações raciais parcialmente obscurecida por sua péssima recepção crítica e de público. Deste modo, tentaremos avaliar os modos pelos quais *Bahia de Todos os Santos* incluiu as práticas populares ligadas ao domínio da religião e da participação política para encenar o drama racial que se encontra no centro de sua narrativa.

Embora tenhamos analisado o caso de *Também Somos Irmãos* e sua contestação a alguns pontos do ideal da democracia racial no capítulo anterior, verificamos também que a postura intelectual de seus realizadores impediu que o filme fosse além de um

leve arranhão na retórica construída ao longo da década de 1930, que celebrou a integração étnica e a ausência de tensões raciais. Assim, uma análise da argumentação articulada pelo diretor Trigueirinho Neto ao longo do processo de financiamento vai permitir, em um primeiro momento, deduzir algumas negociações em torno das identidades raciais e étnicas acionadas pelo filme. E uma continuação deverá englobar as rupturas e os enquadramentos operados entre a narrativa fílmica e sua reapropriação no debate crítico, sobretudo no que se refere à contestação do paradigma nacional-popular das relações raciais/étnicas.

Por sua vez, a segunda parte deste capítulo deter-se-á na trajetória do movimento do Cinema Novo, considerado fundamental para compreender as imagens de povo veiculadas pelos filmes brasileiros dos anos 1960. É importante destacarmos que a ênfase será na produção da primeira metade da década, ao passo que o acirramento das contradições na atuação dos intelectuais de esquerda após o Golpe de 1964 e seus efeitos no deslocamento do debate sobre raça e etnicidade serão deixados para o capítulo seguinte.

Assumindo como ponto de partida a experiência do CPC na produção do longa *Cinco Vezes Favela*, tentaremos situar as aproximações e os afastamentos em torno das concepções de realização cinematográfica para, num momento posterior, avaliar como as práticas intelectuais dos jovens diretores do Cinema Novo e sua relação com o conteúdo apresentado pelos filmes revelaram negociações com o ideal de democracia racial e seus correspondentes étnicos; no caso, alguns elementos caros a uma cultura popular negra e nordestina (candomblé, samba, cangaço, etc) e alguns personagens que permeiam este ideal (malandro, cangaceiro, beato, vaqueiro). Todavia, isto será feito abordando alguns pontos de tensão que nos ajudam a mapear os apagamentos em torno das representações de raça/etnia, notadamente os casos do *Pagador de Promessas*, *Ganga Zumba* e *Integração Racial*.

Poderíamos destacar, ainda, que mesmo a visão de um povo racial e etnicamente integrado veiculada pela maioria dos filmes do movimento do Cinema Novo muitas vezes possibilitou a revelação de algumas ideias sobre relações raciais e étnicas, se considerarmos tanto a avaliação de agentes estatais (censores) quanto o prolongamento do debate pela crítica especializada.

II.1) *Bahia de Todos os Santos* e de todos os pecados: opressão racial e nacionalidade no *film maudit* de Trigueirinho Neto

Embora tenham sido fundamentais para demarcar a apresentação pública do campo cinematográfico, as experiências das produções de Nelson Pereira dos Santos não foram casos excepcionais nos debates sobre a relação entre cinema e Estado no Brasil e sobre as imagens de povo a serem difundidas pelos filmes nacionais. E o Rio de Janeiro não foi o único lugar em que se travou a luta pela consolidação de uma indústria cinematográfica.

Após o malogro do projeto Vera Cruz em São Paulo e ter passado uma temporada na Itália, mais precisamente para estudar direção e roteiro no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma, o jovem Trigueirinho Neto retornou à sua terra natal com um novo argumento: *Bahia de Todos os Santos*.

Antes, obteve um prêmio do governo italiano pelo seu trabalho de final de curso em Roma, um curta-metragem documental intitulado *Nasce un Mercato*, sobre a montagem de uma feira por ambulantes italianos na madrugada romana. Tal fato foi noticiado na coluna Folha de Cinema, do crítico B.J. Duarte, na edição de 05.11.1958 do jornal *Folha da Manhã*, que assim narra o feito:

Para nós, entretanto, para quantos ainda neste país acreditam no cinema brasileiro, para aqueles que ainda têm fé e não perderam as esperanças de ver levantar-se aqui a estrutura de um verdadeiro cinema nacional, a notícia vinda de Roma, por meio de uma carta particular, encerra sua enorme importância. Trata-se, nada menos, da outorga de um prêmio oficial a um jovem brasileiro, recém saído das salas de aula do “Centro Sperimentale di Cinematografia” e cuja obra, uma película documentária de pequena metragem, acaba de ser considerada por uma comissão julgadora muito severa, digna de mencionar, em seus letreiros, esta frase muito simples: “PRÊMIO DA QUALIDADE, ATRIBUÍDO PELA “PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI. ITALIA”. O título da fita: “Nasce un Mercato”. O nome de seu realizador: Trigueirinho Neto.

O artigo menciona também a experiência de Trigueirinho com os cineastas Joris Ivens e Mario Soldati e que o assistente de direção do curta documental foi Jurandir Pimentel, intérprete de Tonio, protagonista de *Bahia de Todos os Santos*. Este contato com o cinema documental e com a experiência do neorealismo italiano marcaria a passagem de Trigueirinho Neto para a direção cinematográfica, tal como podemos averiguar em uma documentação produzida a partir de sua única experiência na realização de longas-metragens.

Fazendo pesquisas no acervo documental da Cinemateca Brasileira, encontramos o processo de financiamento do filme junto ao Banespa (Banco do Estado de São Paulo), que passou por outras instâncias, como a Comissão Estadual de Cinema e a Comissão Estadual de Moral e Costumes. Ao longo dele, constatamos uma série de tensões a respeito do que seria um filme possível de ser financiado, sobretudo considerando-se o povo a ser nele retratado, o que nos levou a debruçar mais detalhadamente sobre algumas peças e alguns argumentos registrados. Podemos considerar este processo como mais um capítulo da relação entre o campo cinematográfico e os agentes estatais que financiam a atividade (importante mencionar que o Banespa era então um banco estatal).

Primeiramente, uma descrição física das peças que constam neste processo: uma carta com pedido de empréstimo assinada por Trigueirinho Neto; um roteiro técnico, uma ficha artística do diretor; orçamento; plano de filmagem; ficha técnica (na qual constam os participantes do filme); lista dos personagens; currículo do diretor; parecer de Hélio Furtado do Amaral sobre a documentação apresentada pelo diretor, relacionando-a a outras produções já financiadas ou em vias de financiamento pelo banco (com 32 páginas); carta da Comissão Estadual de Cinema à presidência do Banespa (assinada por Flávio Tambellini); carta de Flávio Tambellini a Joaquim de Mello Bastos (um dos diretores do Banespa à época); carta de João Adelino de Almeida Prado Neto (vice-presidente do Banespa); carta de Hélio Furtado do Amaral ao presidente do Banespa; carta de Vicente de Paulo Melillo (presidente da Comissão de Moral e Costumes); carta de Trigueirinho Neto aos diretores do Banespa; além de vários ofícios comunicando o movimento do processo pelas instâncias referidas e a liberação progressiva da verba para o financiamento ao longo da produção do filme (entre 1959 e 1960).

Na carta que abre o processo de financiamento, dois fatores reforçam o capital simbólico e social de Trigueirinho Neto: a alusão à conquista de um prêmio literário e um cartão de seu pai, coronel da Polícia Militar na época. No caso em questão, o roteiro de *Bahia de Todos os Santos* havia conquistado alguns meses antes o prêmio Fábio Prado na categoria argumento cinematográfico, o que seria constantemente lembrado durante o processo, um sinal do prestígio e da possibilidade de gerar uma boa produção cinematográfica. Enquanto isso, o cartão de seu pai (Cel. José Hippolito Trigueirinho) anexado ao processo era fruto da necessidade para avaliar o crédito a ser obtido junto ao banco.

Por sua vez, na ficha artística que acompanha o roteiro técnico de *Bahia de Todos os Santos*, o diretor vale-se de um argumento muitas vezes ressaltado nos debates sobre cinema na apresentação do popular nos filmes brasileiros: a referência a uma “autenticidade” e a capacidade de comunicação desta com o público. Em suas palavras: “o poder que a fita exercerá sobre o público estará nos elementos nativos da Bahia [...] Meninos, negros, soldados, as gentes do porto, todos comporão o afresco descrito no ‘roteiro técnico’ anexo, que tem seu principal ponto de apoio no elemento autenticidade”.

E de que formas o roteiro apresentado ao Banespa no processo de financiamento imaginou este povo a ser futuramente levado às telas? Em primeira página, eis como ele apresenta o status da representação almejada pela futura obra: “sendo “BAHIA DE TODOS OS SANTOS” um filme planejado para atores não profissionais, os diálogos contidos no roteiro servem apenas como anunciações. Todos os ambientes baianos descritos neste texto são autênticos”. A ênfase no papel dos atores não profissionais encenando seus dramas sociais a partir de seus próprios valores, com a finalidade de tornar verossímil a performance (Turner, 1982, p. 92), pode ser considerada uma apropriação feita pelo diretor das práticas artísticas ligadas ao neorealismo italiano, com as quais tivera contato durante sua vivência na Itália. E esta apropriação foi fundamental para a construção do povo presente no filme.

No roteiro técnico, notam-se várias descrições das personagens e de paisagens que enfatizam, dentre outros, a cor da pele dos retratados. Eis a descrição do porto na cena de abertura: “Em grande parte, *gente pobre* com pequenas trouxas. [...] Nas barcas de pesca, os estivadores descarregam a mercadoria. São negros altos, o corpo semi-nú. Grandes chapéus de palha. Os olhos fixos no vapor que chega...” (roteiro [r.], p.1) [grifo nosso]. Em outra passagem: “A embarcação ancora. Os passageiros descem, os mais apressados quase correm. As crianças descalças e mal vestidas. Negros carregando fardos.” (r., p. 2) [grifo nosso]. Evidencia-se, de antemão, uma racialização do povo a ser representado, algo bastante incomum na tradição cinematográfica brasileira e que ia de encontro ao *habitus* que estava sendo formado no campo cinematográfico dos anos 1950, que tendia a enfatizar a integração racial, por ter se apropriado da visão sobre o povo difundida a partir dos anos 1930 (como já analisamos na seção 1 deste capítulo). Aliando isto a um apelo documental presente na descrição dos cenários ao longo do roteiro, é preciso salientar que esta visão de um povo marcado e dividido racialmente perpassará a ação do filme.

Tal forma de descrever o povo aparece em trechos como: “Os aveiros descarregam e carregam mercadorias. Fruta, verdura, peixe. Os negros. Baianos fortes, belos, trabalham ao sol. No fundo, o mercado. As baianas vendem manués, beijos, panos, em grandes tabuleiros. São negras solenes, algumas já velhas, de rostos sinceros, todas de peitos grandes” (r., p. 33) [grifo nosso]. Neste momento, raça e etnicidade aparecem entrelaçadas, no sentido de conformar a ação narrada. À racialização dos indivíduos que compõem a paisagem do filme, adiciona-se o conteúdo étnico, aqui explicitado tanto pelas ocupações dos negros quanto pelas comidas descritas, muitas inclusive ligadas a rituais das religiões populares afro-brasileiras.

Esta descrição racializada a respeito do povo é ainda mais ressaltada quando o roteiro se detém em uma personagem importante para a ação. Vejamos o caso do protagonista Tonio: “Na zona de desembarque, TONIO está sentado sobre um grande fardo. Assiste a chegada, a cabeça apoiada sobre os joelhos suspensos. O corpo nu da cintura para cima. É mulato e com um belo rosto, jovem ainda de dezenove anos. Os olhos cheios de tristeza, fixos nos passageiros que desembarcaram” (r., p. 3) [grifo nosso]. Esta breve descrição já adianta ao leitor a mobilização pelo diretor e roteirista de um estereótipo bastante recorrente, que seria mais à frente essencial para o desenvolvimento da trama: o do mulato trágico (Rodrigues, 2001).

Este procedimento estende-se a outras personagens principais: “Sentados na areia, Manoel, NECO, CRISPIM e PITANGA. Pitanga toca a gaita. O negro é alto, magro, tipo de vagabundo e belo. Neco é um dos mais adultos, moreno, as mãos grandes. (...) Crispim é efeminado, tem lindos olhos, o rosto branco.” (r., p. 8-9) [grifo nosso]. Há uma oposição entre a força e a libido aliadas à descrição racializada de Pitanga e a fragilidade da branquitude de Crispim, retirando do *branco* o caráter de padrão (Dyer, 1997) para, em seguida, inseri-lo no jogo discursivo das categorias raciais/étnicas e torná-lo sexualmente inferior. Precisamos antecipar que Trigueirinho irá construir uma relação homossexual implicitamente entre Pitanga e Crispim, o que corresponderia a uma violação de vários tabus no plano da representação das relações raciais: a presença de uma relação homossexual; um par homossexual interracial; e, finalmente, uma personagem branca cuja sexualidade é submissa a outra personagem negra hiperssexualizada.

Entretanto, este não seria o único par interracial do filme. O casal protagonista era formado por Tonio (mulato interpretado por Jurandyr Pimentel) e Miss Collins (inglesa e branca, interpretada por Lola Brah, atriz de origem judaico-russa). Antes de

aparecer em cena, é mencionada por Alice, com quem Tonio também mantinha relações amorosas, que assim se refere a ela após dançar com seu amado: “Se a tua inglesa visse isso! (com raiva) Aquele pedaço de gelo!” (r., p. 26). Pela primeira vez no filme, é sublinhado o uso das categorias raciais como depreciação/ofensa. Ao acionar a sua branquitude, Alice o faz inferiorizando-a sexualmente, uma vez que a qualifica como frígida e desprovida de atrativos sexuais com o uso da expressão “pedaço de gelo”.

Em outra sequência, num diálogo com Crispim, Tonio analisa sua relação com Miss Collins para depois referir-se à branquitude de Crispim enquanto um privilégio: “É uma branca, lhe agrado porque sou preto. Muita coisa dos negros são do gosto das mulheres brancas. Depois nos desprezam, mas para ir pra cama com a gente elas gostam. (pausa, rindo) E dizem que querem nos ajudar! Nos salvar... Também aquela minha diz sempre isso (olha fixamente Crispim). Tu não. Tu és branco. Tudo é diferente. Se tu vais pro sul encontras logo trabalho. Comigo é diferente, não compreendes? Dizem que os homens são todos iguais, que a côr não influe na questão do trabalho. Mas, nós sabemos muito bem como na verdade as coisas se passam” (r., p. 57) [grifo nosso]. No ponto em que a retórica erótica em que se pautam as narrativas nacionais tenta demonstrar integração (Sommer, 2004), a criação de Trigueirinho explicita o conflito e, além disso, estabelece seus termos. Ao pacifismo, opõe uma lógica de racialização do homem negro, segundo a qual a mulher branca apareceria como mais um sujeito da sua exploração (aqui, sexual). E continua expondo esta exploração ao focar as relações de trabalho e as dificuldades enfrentadas por mulatos e negros, que seriam maiores que as colocadas aos homens brancos, o que remete à desigualdade na distribuição de bens e oportunidades dispostos pelas fronteiras étnicas nas chamadas sociedades complexas (Barth, 2000).

Este conflito do par interracial protagonista do filme irá eclodir a partir da troca agressões verbais e físicas. Diante da crise do casal, Miss Collins propôs a Tonio uma viagem a Cachoeira, cidade do Recôncavo Baiano próxima a Salvador, ao que Tonio adere de modo relutante. Aliás, esta ida fora obtida a partir de uma discussão sobre o dinheiro pego por ele no bolso do robe de Miss Collins, o que demarca a dimensão econômica da relação afetiva e de poder no casal. Como um prenúncio do conflito, ela dirige-se a Tonio no restaurante do hotel em Cachoeira: “Acaba com êsse cognac, vamos embora. (prepara-se para levantar) Como bebem, vocês negros!” (r., p. 85). Aqui, traz ao diálogo um estereótipo referente aos negros como bêbados para inferiorizar Tonio. O conflito atinge seu ápice no quarto do hotel, quando Miss Collins,

após saber que vai ser abandonada por ele, que pretende migrar para o Sul, afirma categoricamente: “Não negas mesmo a tua raça! O rosto de Tonho. Quando ouve isso é tomado de fúria. Levanta-se, o peito nu. Tonio: Basta! Basta! Calada! Ele sai, está na porta. Miss Collins: Vai, volta para a lama (pausa). Desgraçado” (r., p. 88-89) [grifo nosso]. Na performance da ofensa racial, Miss Collins transforma-se no alvo da ira de Tonio : “Pela primeira vez Tonio fora de si. Já estava para sair, volta e pára perto da cama de Miss Collins. Ambos no escuro. Violentamente êle a espanca. Depois sáí. Ele fôra atingido pelas palavras da mulher. A porta fica aberta. Miss Collins se levanta, as mãos no rosto. Olha para fora da porta. Mas Tonio está no fim do corredor” (r., p. 89). O tom trágico no desenlace do romance interracial também se faz presente na relação entre Pitanga e Crispim. Ao saber da prisão de Pitanga por Neco, Crispim recusa-se a oferecer ajuda para libertá-lo. Logo, podemos deduzir que o *branco* é construído em sua vilania, tendo como pontos a evidência de uma exploração de fundo afetivo e sexual, o uso de ofensas raciais para hierarquizar-se perante o seu parceiro negro e a covardia diante da opressão estatal, seja pela omissão de Crispim, seja pela denúncia de Tonio à polícia feita por Miss Collins após o término da relação.

Para além das relações amorosas mal sucedidas, o roteiro também apresenta descrições espaciais que se aliam a esta opressão racial. Logo nas primeiras páginas, situa algumas personagens em uma praia deserta: “o velho engenho abandonado, parece torrado pelo sol. Em redor, a areia branca. O engenho é como uma mancha negra no meio da praia. Silêncio, só o rumor das ondas” (r., p. 6). O engenho abandonado opera como reminiscência de um passado escravocrata que foi mobilizado no filme.

E a opressão estará relacionada a outro espaço: os candomblés. Encena-se uma continuidade entre passado e presente, através do resgate da repressão feita pelos senhores de engenho às práticas religiosas de matriz africana, desta vez encampada pela polícia do Estado Novo. Esta é trazida à ação e marca a dimensão racial (contra os negros) e étnica (contra o candomblé) da opressão: “o candomblé é um sítio grande, uma série de construções na maior parte de pau-a-pique. O terreiro em volta, os jeeps já parados. Os negros fogem dos soldados, entram nas pequenas habitações, fechando com rumor as portas. Os soldados saem dos jeeps e invadem o terreiro. Sempre armados. Gritam contra os negros, que parecem espectros à luz do crepúsculo que começa.” (r., p. 13). Em outro momento do roteiro, a prisão baiana é comparada à casa grande, o que acentua esta continuidade e a performance de uma memória traumática racializada, revivida em momentos como a passagem de Tonio pela cadeia e o uso do chicote –

signo da escravidão – como instrumento de intimidação/tortura: “entram n’outra sala. Luz elétrica, sem janelas. Uma cadeira no meio. Colocam-no ali sentado. Um dos soldados segura um chicote. Tonio olha o chicote.” (r., p. 117).

O conflito entre a legitimidade de certos repertórios da cultura popular em detrimento de outros é encenado a partir da dimensão étnica da opressão racial. A perseguição aos candomblés, no filme, configura uma metáfora do lugar social marginal ocupado pelos negros no regime republicano pós-Abolição. Vejamos duas passagens: “A casa da negra mais velha, MÃE SABINA, não parece uma casa: é como um tronco de árvore ôco, cercado de bambu. [...] Santos, imagens de madeira por toda parte. A negra se aproxima do meio do terreiro. [...] Seu olhar é muito duro na direção dos soldados” (r., p. 14). Em outro momento, a voz oficializada explicita a repressão: “Soldado: Aqui ninguém faz macumba! [...] Mãe Sambina não se move. Mas os seus soldados invadem a sua pequena casa de bambu e começam a destruir tudo” (r., p. 15). O roteiro do filme pretende construir uma relação com o espectador para que este se identifique com o lugar social do oprimido, inclusive localizando étnica e racialmente os agentes da repressão. E neste ponto fica claro que esta dimensão religiosa, outrora rejeitada/ocultada em produções como *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*, ganha destaque em *Bahia de Todos os Santos*. Há uma lembrança ao espectador de um repertório que não fora legitimado pelo regime de Vargas, mas que, em oposição à cultura oficial, fazia-se presente no cotidiano de milhares de pessoas e se acentua o lugar de resistência às práticas oficiais de conter este domínio do popular.

Entretanto, esta resistência teria seus custos trazidos à ação: em um dado momento, eis a fala de Pitanga: “Não tem remédio. É a nossa vida que é desgraçada. Viram o que fizeram com os negros do candomblé? Ficaram sem nada”. Além disso, a resistência destas práticas religiosas à cultura oficial esteve na base entre a identificação e rejeição da personagem principal para com sua família. Inclusive, esta relação também é descrita de modo racializado, no momento em que aparece a mãe de Tonio: “A demente [Isabel] tem os cabelos em desordem. Tonio é muito mais claro que ela: tem traços de branco. [...] A negra tem a voz muito baixa agora” (r., p. 19) [grifo nosso].

A esta racialização, corresponde o conflito interno da personagem, que será o fio condutor da narrativa. Sentir-se constantemente deslocado do espaço identificado no filme aos negros (o candomblé) e aos brancos (a casa de Miss Collins e os lugares que ela frequentava) foi a principal solução encontrada pelo roteirista para explicitar a tragicidade de Tonio e, no filme, torná-la encenável. Após a primeira destruição do

candomblé, Tonio vai até ele, mas seu deslocamento fica expresso nas atitudes de sua mãe e de Mãe Sabina (sua avó), que o repelem. Em outra cena, ao discutir com Manoel sobre a repressão ao candomblé, Tonio dispara em um momento de ira: “Sabe o que fizeram hoje de tarde? Destruíram todo o candomblé. O pessoal não tinha nem o que comer – sabes que passam fome, não? Também os negros são cachorros, mas devem ser livres de fazerem que quiserem. Livres. Nada de polícia, nada de soldados” (r., p. 23-24) [grifo nosso].

Mais à frente, após a discussão marcada por ofensas raciais com sua amante, esta o denuncia à polícia, recordando, ainda, que Tonio fora ofendido a partir de sua identificação por Miss Collins como negro. E Mãe Sabina o resgatou da prisão, ironicamente se valendo de sua autoridade como mãe de santo que, embora não reconhecida pelo delegado, o era pelos soldados, que a temiam, tal como a personagem Zé Matias expõe em um diálogo: “A coisa foi feia, destruíram todo o candomblé. Felizmente não prenderam a velha [referindo-se à Mãe Sabina]. No fundo eles têm medo dela” (r., p. 20). Porém, antes de conseguir libertá-lo, Mãe Sabina relata ao delegado o drama de Tonio a partir de sua biografia.

No entanto, ao contrário da biografia do Moleque Miro em *Também Somos Irmãos*, que se valeu de uma coerência interna para narrar os motivos que o levaram à vida marginal, o relato de Mãe Sabina expõe a vida de Tonio pelo procedimento oposto: por suas lacunas, é exposta a não identificação de Tonio com este universo familiar. Ao ser pressionada pelo oficial, declara: “vim aqui justamente para dizer que ele está fora de casa desde os 12 anos. Não sei nada da sua vida. (incomodada) Eu não tenho nada a ver com o que ele faz” (r., p. 112). Por sua vez, o oficial continua a indagá-la e marca a opressão étnica em sua fala condenatória ao candomblé, humilhando a mãe de santo: “em vez de fazer o que faz, porque não cuida das pessoas que poz no mundo? [...] O que faz êsse rapaz? De que vive? Espero que ao menos isso a senhora saiba!” (r., p. 113) [grifo nosso]. À acusação de ser relapsa, Mãe Sabina responde de modo firme: “Foi minha filha quem poz ele no mundo, não eu. [...] Há anos que ela é doente. [...] Se ele vem em casa de vez em quando, como faço para saber? Trabalhará, certamente” (r., p. 113). A ausência de informações biográficas sobre Tonio pode ser interpretada como uma das características da opressão racial retratada no roteiro, uma vez que esta seria marcada pela quantificação dos sujeitos e não pela preocupação em se deter nos dados de uma biografia específica. O jogo discursivo entre o oficial e Mãe Sabina é conduzido

para situar Tonio não apenas perante a lei, mas principalmente perante uma lógica quantitativa que enquadra racial e etnicamente os sujeitos e as práticas.

Este enquadramento teria efeito na repressão à greve dos estivadores. Sendo uma ação que teria desdobramentos até o final do filme, o roteiro assim a narra: “Grandes navios parados, os estivadores trabalham. Negros fortes do peito nu. Todos se movem, mas há uma atmosfera de greve” (r., p. 42) [grifo nosso]. Novamente, localiza-se o aspecto racial na composição do povo retratado para frisar uma divisão no tratamento a ele concedido. Opressões de classe e racial aparecem superpostas e não marcadas por oposição ou mesmo por negação. Nesta continuidade, a repressão aos estivadores seria um prolongamento da repressão aos candomblés. Isto fica claro em outra passagem do roteiro, o abrigo dos estivadores rebeldes no candomblé de José Patrocínio. É anunciada por Tonio a Pitanga: “Tem cinco estivadores escondidos no candomblé do Patrocínio. Todos vão fugir para o bosque, para tomar o trem de carga ao amanhecer” (r., p. 67). Logo depois, o roteiro especifica: “A casa de Patrocínio. É já muito tarde e um grupo de negras termina as orações. (...) Rumores de vozes em côro, que vem da casa. Instrumentos. É dia. Os estivadores estão fora, no terreiro; os rumores chegam até eles. Vestidas com longas roupas de algodão, as negras sentadas no chão; abatidas pela cerimônia que durou a noite inteira. (...) Na maior parte estão no fim do transe. Olhando o relógio, sai do meio dos negros PATROCINIO. É um mulato alto, de calças apertadas. Da outra parte da sala os negros o olham” (r., p. 68-69) [grifo nosso].

A resistência cultural/étnica representada pelos cultos afro-brasileiros é acentuada pela cumplicidade com o movimento grevista, sendo ambos racialmente marcados. E assim o seria a repressão que, após apresentar a prisão como uma casa-grande, é enunciada pela fala do oficial: “Não sei porque essa gentinha está sempre agitada. Pretendem aumento de salário. Esquecem-se da situação do governo! Ignorantes, imbecis ignorantes! Não compreendem que precisam colaborar, e nem sabem o que quer dizer essa palavra” (r., p. 59-60). O discurso paternalista que avaliza o governo na posição de tutela do povo é mobilizado pelo oficial para justificar a repressão de classe (da greve) e étnica (dos candomblés). Reafirma uma ignorância popular, retirando do povo a legitimidade de decidir política e socialmente sobre suas vontades e projetos, um discurso bastante semelhante àquele empreendido pelos intelectuais.

Esta visão é rebatida pela narrativa do roteiro que, em vários momentos, encena as visões de mundo dos praticantes do candomblé e confere a elas legitimidade em suas

ações. Destaca a apropriação de uma herança religiosa colonial aliada aos cultos afro-brasileiros: “Dentro de uma casa, imunda, um grupo de negros, homens e mulheres, ajoelhados diante do altar e ídolos africanos, reza. Há também estampas e estátuas de santos católicos” (r., p. 14). Em seguida, explicita o lugar de autoridade das mães-de-santo: “Santos, imagens de madeira por toda parte. A negra [Mãe Sabina] se aproxima do meio do terreiro. [...] Seu olhar é muito duro na direção dos soldados” (r., p. 14). O aspecto etnográfico das descrições, fruto da apropriação pelo roteirista/diretor das práticas artísticas do neorrealismo, é usado para ressaltar a legitimidade do sistema de crenças das personagens em algumas cenas: “É como se não tivesse passado toda a noite, e como se a cerimônia da macumba ainda estivesse no início: quase todas as negras bebem sem parar. Pronunciam palavras estranhas em nagô” (r., p. 71). Mesmo com uma dose de etnocentrismo, é possível constatar a integração entre este sistema de crenças às ações do filme, principalmente as que demarcam as dimensões étnica e racial da opressão. Logo, o povo é retratado como legitimado em suas criações, cabendo a ele a escolha racional das formas de resistência e o engajamento nas lutas políticas e sociais sem intermediários, partindo dos recursos a ele oferecidos, dentro dos limites estabelecidos pelas fronteiras étnicas.

Resumidamente, poderíamos apontar que o roteiro apresentado para respaldar o financiamento do futuro filme foi um ataque frontal às formas de imaginação das relações raciais, tal como legitimadas a partir dos anos 1930 no plano da cultura oficial e encampadas pelos intelectuais do campo do cinema brasileiro nos anos subsequentes.

Em primeiro lugar, a integração entre os diferentes elementos “raciais” partilhada pelo *habitus* deste campo teve como contraposição a ação e a caracterização da personagem principal, Tonio, com foco na identificação étnico-racial bastante ambígua e cuja tensão eclodiu em vários momentos ao longo da narrativa.

Ampliando este primeiro ponto, os dois pares interracialis do filme (Tonio/Miss Collins e Pitanga/Crispim) são apresentados evidenciando a assimetria de posições, a hierarquia racial que, embora difusa, faz-se presente na relação dos casais, e o potencial de conflitos que dela surge. O tom trágico da união interracial não é mostrado somente pela não concretização afetiva dos pares, mas também pela vilania construída em torno dos brancos (a covardia de Crispim e a dissimulação de Miss Collins) e pelo destino dos mulatos e dos negros, relegados à sua condição marginal. A retórica erótica pacífica é invertida para denunciar o custo moral, afetivo e econômico em torno do romance interracial.

Em paralelo a esta retórica erótica, a representação dos agentes estatais – mais precisamente a polícia – evidenciou o caráter de seleção operado pelo regime varguista na apropriação do universo popular, que relegou os cultos afro-brasileiros ao lugar do ilegítimo e do que deveria ser combatido. Em resposta a este passado opressor, o roteiro narra a integração destas práticas religiosas ao sistema de crenças dos sujeitos e às lutas de resistência política e cultural.

O roteiro de *Bahia de Todos os Santos* foi analisado pelo parecerista escolhido pelo Banespa, Hélio Furtado do Amaral, crítico de cinema ligado a uma esquerda católica nos anos 1940 e 50 em São Paulo, que produziu um documento de 32 páginas, apreciando-o em relação a outras obras da época e destacando suas qualidades estéticas. Aliás, precisamos destacar que, ao longo do processo de financiamento, Amaral revelou-se um defensor estratégico do projeto, forçando, inclusive, várias instâncias a reverem suas apreciações negativas perante o mesmo.

Inicia o parecer elogiando o roteiro e o situando dentro da situação do cinema brasileiro na década de 1950, uma vez que, de acordo com o crítico

a questão do cinema nacional não depende única e exclusivamente dos fatores já enumerados [financeiro, de distribuição, de exibição, de público]; há necessidade de se encarar o dado cultural, a sensibilidade (a “réalité créationnelle” diria o esteta E. Souriau), o problema da culturalização da produção, já que, como afirmou CAVALHEIRO LIMA, muitas vezes a filmogenia está dissociada do espectador médio (parecer [pr.], p. 1)

Retomando o argumento defendido por Nelson Pereira dos Santos e Alex Vianny nos congressos de cinema brasileiro, Amaral também apela à dimensão “cultural” das obras cinematográficas a serem financiadas pelo banco, entendendo cultura dentro de uma apropriação feita pela cultura letrada/acadêmica do domínio do popular, o que já amplia o campo da cultura erudita ou, para recordar Chartier, “a cultura popular é uma categoria erudita” (1995, p. 179). Além disso, requalifica a “cultura” a partir de uma ampliação dos repertórios a serem oferecidos aos frequentadores dos cinemas, o que, seguindo o seu raciocínio, implicaria um aumento na capacidade de fruição da experiência estética por parte destes. Não sem antes, porém, usar a cultura para criar uma hierarquia entre os “adeptos da filmogenia” e o “espectador médio”, reforçando um lugar de distinção em torno desta. E esta divisão no público é acentuada pelo crítico quando este ressalta o caráter pedagógico do roteiro: “assume caracteres

especificamente educativos: [...] a) para os cultos: uma visão exata da BAHIA; b) para os incultos: a problemática do mulato, da miscigenação” (pr., p. 28).

Na carta em que apresenta o parecer ao presidente do banco, o crítico refere-se ao drama do roteiro: “trata-se de obra importante, principalmente por causa de sua sinceridade, pelo sentido de captação antropológica da BAHIA, de seus costumes, de uma problemática bem brasileira” [grifo nosso]. Eis o começo de um argumento ligado à formação discursiva do nacional-popular que será desenvolvido no parecer, isto é, a reposição do drama racial e étnico construído por Trigueirinho Neto ao lugar de autoridade do nacional.

E qual a referência a ser utilizada por Amaral na análise da questão racial presente no roteiro? Segundo o crítico, o roteiro de *Bahia de Todos os Santos* “representa um documento de inestimável valor sociológico, pois capta o homem “bahiano” em suas raízes ontológicas, indicando o problema da miscigenação (ilustrado pela obra capital de GILBERTO FREYRE – “SOBRADOS E MOCAMBOS”)” (pr., p. 11). Em outro momento, destaca que “afora o aspecto puramente biológico ou étnico, convém ressaltar o problema da miscigenação, que explica, fundamentalmente, o homem baiano. Na ocasião do exame do copião, é nossa intenção estudar, profundamente, esse aspecto de miscigenação, com fundamentos nos estudos de GILBERTO FREYRE em sua obra ‘SOBRADOS E MOCAMBOS’” (pr., p. 25).

De antemão, sublinhamos que Freyre preferia usar o conceito de mestiçagem para dar conta de uma explicação sobre a integração étnica ocorrida no Brasil, segundo ele, desde os tempos coloniais, uma vez que o termo miscigenação – usado por Amaral – vinha carregado de uma visão de raça como um conceito do campo da biologia aplicado às ciências humanas. E o emprego da noção de mestiçagem ocorria justamente para destacar a dimensão cultural desta integração.

A citação da obra de Gilberto Freyre *Sobrados e mocambos*, mobilizada por Amaral, é mais um vestígio da apropriação do ideal de democracia racial feita pelo campo cinematográfico. Embora este ideal tenha sido expresso por Roger Bastide (segundo Guimarães, 2001), o referencial comum da democracia racial é a obra de Gilberto Freyre, notadamente seu livro mais célebre *Casa grande & senzala*, sendo que *Sobrados e mocambos* representa uma continuidade na análise de Freyre do passado colonial brasileiro e de como ele foi a base para a integração entre as diferentes culturas no Brasil (Bastos, 2006).

De certa forma, poderíamos constatar que o roteiro criado por Trigueirinho Neto apresenta, em sua criação estética, um pensamento oposto ao formulado pelo sociólogo Freyre a respeito da formação da nacionalidade brasileira. A um passado coeso apresentado por Freyre, rico étnica e culturalmente e formador de uma convivência pacífica entre os diferentes povos que ocuparam a colônia, Trigueirinho Neto escolhe o caminho inverso: destaca as continuidades entre passado e presente nos modos de opressão racial e, sobretudo, a quem caberia os custos dos esforços para hierarquizar e homogeneizar a população brasileira.

Então, que sentido teria a referência a Freyre trazida ao debate por Hélio Amaral? Vejamos em que termos Amaral elogia o roteiro: “ainda que seja um trabalho, ora um estudo, merece ser elogiado: a) como captação sociológica; b) como experiência psicológica; c) como possibilidade de criação autêntica no cinema; d) como valorização cultural” (pr., p. 5). O crítico valida o estatuto da representação almejada pelo roteiro, fazendo alusões ao neorealismo ao longo do parecer e enquadrando o roteiro de Trigueirinho Neto dentro de um “realismo social” (pr., p. 9) e o qualificando como “um adepto fervoroso do humanismo ‘rosselliniano’” (pr., p. 10).

O caráter documental das ficções neorealistas é identificado por Amaral como integrante da criação do roteiro:

O roteiro joga com a realidade, especificamente baiana: capta as ruas, o cais, os saveiros, as vendedoras, os navios, os candomblés, as ladeiras, os homens, seus problemas.

Ora, êsse sentido de documentação confere à obra um sentido especialmente cinematográfico, pois se trata de uma fragmentação “criadora” da realidade, de uma realidade “eminentemente brasileira”. [...]

Ora, “data vênia”, parece-nos que no caso de “BAHIA DE TODOS OS SANTOS” a escolha de atores não profissionais é sábia, porque: a) há um sentido documentário no filme; b) há necessidade de extrair o ator do contexto social; c) há conveniência de um afastamento do artificial (pr., p. 22 -23) [grifo nosso].

Seu raciocínio é completado por este apelo ao documental feito pelo roteiro, que auxiliaria na busca pela “autenticidade” visada pela obra. Mesmo que o roteiro de Trigueirinho Neto tenha exposto as fraturas nas identificações étnicas dentro do povo brasileiro, Amaral finalmente repõe ao nacional-popular o seu lugar de legitimação da produção cinematográfica, referendando a tradição que estava se constituindo na apreciação das obras produzidas pelo cinema brasileiro. A dimensão étnica trazida pela obra serviria apenas como uma “fragmentação “criadora” da realidade, de uma realidade “eminentemente brasileira”. Enquanto uma estratégia retórica do crítico com o intuito

de ajudar no processo de financiamento, a reposição do caráter “nacional” da criação artística aliou-se à “captação sociológica” pretendida pelo roteiro, ambas validadas pelas citações da obra de Freyre.

Outro procedimento adotado por Amaral foi a comparação com outras produções da época: “e eis a razão por que fiz alusão a certos ‘católicos’, que lamentarão a película, tal como aconteceu em ‘Rio, 40 Graus’ (é claro que ‘Bahia de Todos os Santos’ é em tudo superior a ‘Rio, 40 Graus’)” (pr., p. 15). Aludindo à censura de *Rio, 40 Graus* e o debate que a ela sucedeu, o crítico qualifica o roteiro de Trigueirinho como superior ao filme de Nelson P. dos Santos, visando ampliar seu capital simbólico, sempre com o objetivo de conseguir o financiamento para a produção do filme.

Uma obra com repertório semelhante ao de *Bahia de Todos os Santos, Macumba na Alta*, é desqualificada por Amaral, que vê nela uma “involução no cinema nacional” (pr., p. 6), uma vez que e em oposição ao primeiro, “revela preocupação em trazer para a tela um linguajar vulgar, sem sentido de autenticidade e de captação de uma realidade humana” (pr., p. 7). Mais uma vez, a autenticidade, que servira para qualificar positivamente a obra de Trigueirinho, informa negativamente o outro filme analisado.

Todavia, a apreciação favorável de Amaral não encontraria respaldo na Comissão Estadual de Cinema de São Paulo nem na avaliação de João Adelino de Almeida Prado Neto, então vice-presidente do Banespa. Na carta assinada por Flavio Tambellini, presidente da Comissão de Cinema, destaca-se que o parecer apontou a inexperiência de Trigueirinho na direção de longas e o risco do roteiro por sua estrutura: “Dramaticamente a urdidura do argumento é episódica, numa tentativa de fixação de vidas diversas, o que, aliás, faz-nos temer seriamente pela rentabilidade futura do filme, eis que a primeira constante do público é a exposição humana e direta de uma história em nítida progressão de assunto” (p. 2).

Tal risco é ainda mais alardeado na avaliação de João Prado Neto, que explicita seu incômodo diante do enredo do futuro filme:

Adotando como premissa que o Banco deve ficar inteiramente à margem dos debates apaixonantes a que as platéias e os círculos intelectuais são arrastados, em decorrência da variedade de opinião na apreciação das obras cinematográficas, devemos nesse terreno ter sempre uma atitude de discreção (*sic*) e neutralidade. Somente as obras neutras, discretas, que não envolvam teses, que não entrem em choque com as diferentes correntes de opinião é que podem ser financiadas. [...]

O Banco não deve, pois, dar vênias, financiar filmes; deve financiar certos tipos de filmes, que por sua discreção (*sic*) e neutralidade sob o ponto de vista cultural, não choquem nenhum dos setores de opinião do público. [...]

Frente a estas considerações, é que opino contrariamente ao financiamento de “BAHIA DE TODOS OS SANTOS”, porque explora um ambiente de “bas-fond”, envolve tipos deslocados da bitola média da pequena burguesia e do proletariado nacional, e utiliza nos diálogos expressões que chocam as convenções de vastos setores das nossas platéias (p. 2).

Reconhece na criação de Trigueirinho elementos que poderiam originar polêmicas justamente a partir da imagem do povo a ser retratado no filme – aqui apontado como “tipos deslocados da bitola média da pequena burguesia e do proletariado nacional”. Ademais, identifica no roteiro uma clara visão sobre a opressão racial e que esta poderia ser o início dos “debates apaixonantes” que se afastariam da “neutralidade” desejável para obter um financiamento. O vice-presidente valida o filme como criação intelectual e como exposição de ideias, uma vez que implicitamente o qualifica como um filme-tese.

Diante da insistência de Hélio Amaral e de Trigueirinho Neto junto ao banco, foi solicitado um parecer da Comissão de Moral e Costumes da Confederação das Famílias Cristãs. O parecer assinado por Vicente Melillo (presidente da Comissão) mostrou-se dúbio ao ler o script. Embora “não notasse a preocupação de inserção de cenas pornográficas e obscenas” (parecer [pr. 2], p. 1), expressou taxativamente o “perigo muito grande deste filme tornar-se grosseiro, se o diretor não tiver suficiente critério e explorar as cenas que o script exige” (pr. 2, p. 1).

Importante frisar que os pontos de incômodo para o relator foram o uso de certas expressões consideradas grosseiras e a visão sobre as relações amorosas interracialis. Em suas palavras:

Dentro desta sobriedade é que lembraríamos a conveniência da retirada de certas frases que seriam ditas pelos personagens: [...]

Página 60 – “AS BRANCAS GOSTAM DE IR PARA A CAMA COM NEGRO” (*Frase que generaliza injustamente certos desvios sexuais e que de imediato baixam o nível do filme*)” (pr. 2, p.1) [grifo nosso].

Ao qualificar como “desvio sexual” o contato entre mulheres brancas e homens negros, contraria uma tradição do pensamento social brasileiro incorporada às práticas cotidianas que percebia no contato interétnico algo a ser ressaltado, explicitando um racismo na sua apreciação. Ao lamento da opressão racial feita no roteiro, o relator coloca-se em defesa da sexualidade da mulher branca que, segundo ele, fora atacada e

poderia “baixar o nível do filme”. Neste ponto, podemos interpretar a linguagem do relator como uma sutura por onde o preconceito racial aflora e, com ele, as tensões entre um ideal de branqueamento que havia conquistado as massas e o ideal de democracia racial construído desde os anos 1930 com a ascensão do regime varguista.

Os documentos presentes no processo de financiamento, em linhas gerais, atestam que dois pontos relacionados de tensão foram fundamentais para a negociação do financiamento: a imagem de povo apresentada pelo roteiro, que contrariava uma “moral média” e o risco de não obter o retorno previsto do investimento a partir desta imagem, que poderia “chocar valores de diferentes camadas do público”. Novamente, a relação entre o campo cinematográfico e o Estado brasileiro estava sendo pautada pelo tipo de imagem proposta sobre o povo brasileiro.

O filme confirmaria a agência contra o discurso do nacional-popular, que não fora identificada pelo parecerista do Banespa, a quem somente interessou os elementos populares utilizados por Trigueirinho Neto na elaboração do roteiro. Bem distante da análise de Gilberto Freyre sobre relações raciais invocada por Furtado do Amaral, o filme reforçou os três pontos principais da tensão étnica e racial presentes no roteiro: a trajetória de Tonio, as tensões amorosas dos pares inter-raciais e a perseguição racial e étnica contra estivadores e praticantes dos ritos afro-brasileiros.

Tonio é apresentado ao espectador a partir do estereótipo do malandro, na primeira sequência, ao roubar o relógio de um senhor que acabara de saltar de uma embarcação. Em seguida, sua origem familiar é ressaltada quando chega logo após a repressão policial ao terreiro de Mãe Sabina, sua avó. Tonio caminha em plano geral pela praia e vê os policiais montados em cavalos reprimindo os habitantes do vilarejo. Corre até Mãe Sabina, que olha com lamento os objetos do altar destruído e pergunta afoito: “Vó, o que é que houve?”, ao que Mãe Sabina (em close) responde: “Eles pensam que a gente vive como eles querem. Querem acabar com tudo, mas aqui dentro eles não tocam” (batendo com as mãos no peito). Tonio pergunta pela mãe e a avó tenta detê-lo: “não precisa ligar pra gente”. Vai ao encontro da mãe e também é rechaçado por ela.

O efeito pretendido por Trigueirinho no roteiro é alcançado pela imagem: além do distanciamento emocional entre Tonio e seu núcleo familiar, há a exploração de um contraponto fenotípico neste encontro: a pele morena de Tonio é, na imagem, marcada pela oposição à pele negra de Mãe Sabina e de sua mãe. Esta contraposição não teria apenas um efeito estético, como também seria primordial para a narrativa: o

distanciamento de sua família racialmente pontuado é o início da condição trágica de Tonio, aspecto central para o filme.

Na sequência seguinte, Tonio aparece sentado em uma mesa de bar conversando com Manuel (Geraldo Del Rey) e se lamenta da sua condição: “pro diabo todo mundo! [...] Minha mãe, meu pai... Quem sabe por onde andará aquele infeliz? Mas um dia ainda vou me vingar! Pensando bem, nem vale a pena”, ao que Manuel responde assustado: “Você quer complicar a gente? Você é neto de Mãe Sabina!”. A câmera para em plano médio em Tonio e Manuel confere um ar intimista à conversa, apresentando-a quase como uma confissão. Tonio reage irritado: “Todo mundo tem medo dela, eu não! Não tenho nada que ver com eles. Eu só vou lá porque... Olha, nem sei o porquê que vou lá”. E continua: “Mas eu vou me vingar! E começar pelo meu pai”, ao que Crispim olha pasmo e pergunta “pai”. Ainda mais irritado, Tonio grita: “Tenho pai sim e ele é branco!” [grifo nosso].

Neste ponto, a categoria racial ‘branco’ é usada para extravasar a acusação da covardia do pai em ter abandonado a família e a instabilidade afetiva do protagonista, projetada na bebida, é confirmada pelo sentimento de não pertencer a seu ambiente familiar, o que pode ser interpretado como o acionamento de uma imaginação melodramática racializada pela narrativa.

Após oferecer ajuda à fuga de alguns estivadores, por ocasião do confronto com a polícia, Tonio é denunciado por Miss Collins e acaba preso. O diálogo entre Mãe Sabina e o chefe de polícia esclarece o deslocamento de Tonio diante de sua família. Tal como no roteiro, as lacunas na biografia de Tonio definem sua trajetória. Mas não sem antes Mãe Sabina receber a acusação de tê-lo abandonado: “Esta não é a primeira vez que a sua família nos dá trabalho! [...] Em vez de passar a vida fazendo despacho, a senhora deveria cuidar melhor da vida de quem pôs no mundo!”. À instabilidade do pertencimento racial de Tonio, soma-se a perseguição étnica da qual os praticantes de candomblé (e, logo, sua família) são alvos.

Já apontamos que a personagem do malandro, por ser privilegiada em uma produção cultural popular apropriada pelas políticas estatais durante a década de 1930, acabou sendo incorporada ao ideal de democracia racial. No entanto, a construção da trajetória de Tonio na narrativa expõe o caminho inverso, isto é, as barreiras afetivas, sociais e discursivas a que o malandro estava sujeito. Inclusive, evidenciando o deslocamento dos ambientes pelos quais transitava. Em resumo, sublinha-se aqui o custo emocional da característica do malandro/pícaro apontada por Cândido (1993) de

este ser a possibilidade de comunicação entre diferentes classes sociais. E a integração começa a revelar seus primeiros traços de tensão.

O segundo ponto levantado pelo roteiro – as tensões nos pares interraciais – é explicitado no caso de Tonio e Miss Collins, porém bastante mitigado no caso da relação homossexual levemente sugerida entre Pitanga e Crispim. A recomendação dos avalistas do banco e do presidente da Comissão de Moral e Valores Cristãos de São Paulo teve o efeito de diluir o potencial narrativo deste drama e as personagens são mostradas apenas como amigos.

Todavia, as ressalvas apontadas pelos mesmos analistas foram desconsideradas ao retratar o casal protagonista. Inclusive, a interdição contida no parecer contra a exposição “sensacionalista” dos “desvios sexuais” da mulher branca foi ignorada e a sequência não foi apenas mantida, como também privilegiada pela narrativa. Com a duração de quase cinco minutos, a conversa entre Tonio e Crispim no bar logo após a greve dos estivadores torna ainda mais explícita o caráter sexual da união de Tonio com a inglesa: “Ela gosta é da minha cor! Desprezam, desprezam, mas quando é na cama a gente serve sempre! [...] Você não pode entender, você é branco”. E Crispim responde: “Comigo é o contrário: me querem porque sou branco. É sempre assim. Entre o seu pai e a sua mãe não foi a mesma coisa? Então, esse negócio de cor é besteira!”.

Ao recordar a instabilidade do pertencimento racial de Tonio, Crispim relativiza a questão, tentando neutralizá-la. No entanto, sobressai dessa sequência o lamento de Tonio, que se percebe como objeto sexual a partir de um olhar exótico do europeu diante de seus outros raciais/étnicos.

Essa visão exótica teria papel fundamental nas tensões do casal. Em vários interlúdios amorosos na casa de Miss Collins, esta o chama de vagabundo e reclama dos seus sumiços. Na ida a Cachoeira, é taxativa: “você em vez de ficar comigo, protegido, não... Prefere a malandragem”. A visão negativa da malandragem presente no discurso oficial e apropriado pela personagem ressalta a ambiguidade diante desta figura: ao mesmo tempo em que encampa o ideal de democracia racial, pela mestiçagem (e Tonio, hipoteticamente, seria um ótimo exemplo), deve ser contida em seu desejo de ascender socialmente.

Aliás, Miss Collins avalia a conduta de Tonio em uma escala racial que, nos momentos em que este não a agrada, é igualado aos negros. Por exemplo, quando a inglesa refere-se a Tonio na cena em que está com ele no restaurante do hotel: “Como bebem esses negros!”. E a briga entre eles que culmina na agressão física a Miss Collins

é iniciada por um insulto racial: “que raça maldita! Seu negro ordinário!”. A narrativa do filme retoma o roteiro técnico apresentado no processo de financiamento para sublinhar as tensões e rupturas outrora recalcadas, onde o discurso do nacional-popular ativado pelos seus avaliadores percebeu integração, continuidade e documentação de costumes da Bahia.

Essas tensões ficaram claras na relação entre a abordagem dos ritos afro-brasileiros no filme e a repressão estatal étnico-religiosa contra eles. Por meio de um procedimento polifônico (Bakhtin, 1993), a narrativa incorpora criticamente as vozes favoráveis à repressão (representadas pelos soldados e pelo chefe de polícia) e se preocupa em validar as ações das personagens ligadas ao candomblé através de suas práticas e valores.

Uma montagem paralela focaliza, de um lado, soldados passam em seus cavalos por uma ponte ao lado da praia, acompanhados por uma trilha que faz pastiche de uma marcha militar. Por outro, pessoas rezam e cantam uma música em yorubá diante de um altar com várias imagens. De repente, os soldados chegam e começa uma correria entre os fiéis. Os planos gerais servem para destacar o impacto da repressão a partir das ações violentas dos soldados, que avançam contra o altar e os objetos de culto, quebrando-os e incendiando-os. Um deles aborda Mãe Sabina e pergunta se ela tem documento. À resposta negativa, o soldado é categórico: “não é preciso saber ler pra conhecer o decreto do Presidente. Tudo que é analfabeto sabe ele de cor. E vosmecê sabe que o despacho é proibido e se não obedece por bem, vai à força!”. Por fim, uma música dramática pontua a marcha das mulheres que recolhem objetos de culto para incendiá-los sob o olhar dos soldados, que as acompanham em um círculo fechado (o que aumenta a força imagética da repressão).

Em outro momento, mais precisamente no da fuga de alguns estivadores, o candomblé de Pai Patrocínio é mostrado pela narrativa. Os planos gerais e os movimentos da câmera focalizam diferentes aspectos do ritual, conferindo a eles um valor documental: mulheres aparecem dançando em uma roda e cantando música em yorubá; Pai Patrocínio joga búzios; músicos tocando atabaques para o ritual. Em paralelo, o pai de santo conversa com os fugitivos e com Pitanga, alertando-os sobre a hora em que o trem passaria e que deveriam pular nele. Tal como no roteiro, o filme contraria a postura intelectual da época e, em vez de tratar as práticas religiosas como alienação, reafirma a validade das condutas realizadas a partir delas. E, ainda, ao aliar a

perseguição aos estivadores e aos candomblés, a narrativa aponta para o entrecruzamento de repressões étnicas, raciais e de classe.

A sequência que condensa estas repressões é a do confronto entre os soldados e os estivadores no cais do porto de Salvador. Citando Eisenstein e a clássica sequência de *O Encouraçado Potemkin* (1926) na qual marinheiros rebeldes brigam com oficiais czaristas, cujo ápice é o assassinato do marinheiro Vakulinhtchuk, o diretor enquadra o confronto por meio de planos gerais alternados com closes de rostos, armas e mãos rapidamente projetados⁴⁰. A dimensão racial da repressão pretendida pelo roteiro é mostrada pelos corpos dos estivadores negros empurrados e atirados ao chão e potencializada pelo assassinato de Pedro (irmão de Pitanga), cujo corpo cai após receber dois tiros disparados por um dos soldados. Por fim, o soldado também é alvejado na confusão e cai morto ao lado do corpo de Pedro. Novamente, o nacional-popular é posto em xeque tanto pela visita ao passado que o consolidou (os anos 1930) quanto pela repressão que marcou este período, evidenciando o custo do ideal da democracia racial e da visão de um povo etnicamente integrado.

A recepção crítica e de público do filme só viria a confirmar ainda mais os temores dos que hesitaram no financiamento de *Bahia de Todos os Santos*. Além de o filme não ter agradado a boa parte da intelectualidade baiana e paulistana, este não se pagou, o que pode ser deduzido das cartas enviadas ao diretor pelo Banespa a Trigueirinho e ao avalista do filme, sobretudo as de 11.11.1961 – mais de um ano após seu lançamento comercial –, que solicitavam em tom bastante ríspido a liquidação da dívida para evitar o protesto judicial da mesma. Aliando a isto o fato de dois milhões de cruzeiros terem sido considerados pelo próprio banco como uma quantia modesta para a realização de um filme, podemos inferir que o público atingido foi bem abaixo do esperado pelo realizador.

Contudo, vejamos antes o debate crítico um pouco antes e após seu lançamento. O filme foi exibido em uma avant-première realizada em Salvador, no Cine Guarany em 19.09.1960, qualificada pela imprensa baiana de “pré-estreia mundial”, o que é um vestígio da expectativa em torno do filme.

Na semana anterior, várias notícias e apreciações sobre o filme começaram a circular na imprensa local. Em uma matéria publicada no jornal *Diário de Notícias* em 11.09.1960, um crítico (não identificado) refere-se à obra:

⁴⁰ Por sua vez, Robert Stam (2007) comparou a força policial baiana aos cossacos do filme de Eisenstein.

Filme realista, concentrando problemas sociais e humanos, não revela uma Bahia lírica, cantada pelos poetas. É um filme de problemas, de idéias, uma revelação no filme de aspectos profundos de nossa civilização. [...]

A temática do filme de TN é a liberdade: liberdade de religião (o ataque violento da polícia aos candomblés); liberdade de luta pela liberdade social (a greve no porto, com a conseqüente luta entre portuários e policiais); liberdade de vida (a fabulosa seqüência da gafeira, quando Arassary se consagra como grande atriz e como mulher de raros dotes de beleza no cinema); liberdade de amor (com vários entreatos de amor sexo entre brancos e pretos); liberdade das raças (com a comunhão de homens e mulheres de todas as raças em busca de uma liberdade total).

O autor claramente chama atenção para a temática racial e étnica, inserindo-a no *leitmotif* da liberdade e afirmando a questão racial como um problema apresentado a partir de um conjunto de ideias. Em suma, identifica *Bahia de Todos os Santos* como um filme-tese.

Além disso, uma foto da cena em que Pitanga briga com um policial durante a greve representada no filme apareceu na capa da mesma edição (de 18.09.1960) do jornal, com um comentário que abordava diretamente a questão racial: “esclarecendo que as soluções não estão no filme e que a mistura de raças vai gerar ao Brasil um homem livre no futuro, Trigueirinho Neto espera ansioso que o público saiba compreender seu filme”. Mesmo de modo sutil, a visão de uma integração étnica, em detrimento do que o filme apresenta, é mais uma vez ressaltada.

O crítico de cinema baiano Walter da Silveira, que já vinha participando dos debates ocorridos nos congressos de cinema brasileiro⁴¹, também manifestou sua opinião antes e depois de ter visto o filme na pré-estreia. No artigo *Para Trigueirinho Neto, um louvor*, publicado no *Diário de Notícias* em 18.09.1960, Silveira invoca esta experiência nos congressos de cinema, mais precisamente seu apelo para que a cultura baiana fosse retratada nos filmes nacionais:

Todos compreendiam que era justo comparar o esforço baiano pela exploração do petróleo com o esforço paulista pela exploração do cinema: dos campos da Bahia aos altiplanos de São Paulo, duas indústrias modernas fundamentais se atraíam. Daí a invocação de que os homens de cinema deveriam vir até nós, compreender a riqueza de nossa paisagem e tradições, transformando a atmosfera baiana no clima autêntico do filme brasileiro.

⁴¹ Dentre outros, Silveira concedeu parecer positivo à comunicação “O Problema do conteúdo no filme brasileiro”, de Nelson P. dos Santos, já avaliada aqui, o que permitiu a apresentação desta no I Congresso Paulista de Cinema.

Em seguida, compara a empreitada de Trigueirinho à de Castro Alves no século anterior para finalmente reconhecer que o diretor “preferiu ver e ouvir a problemática popular. Se os trabalhadores e os negros são os personagens principais de seu filme, é porque, para Trigueirinho Neto, seu antipreconceito racial e social, neles reside a atmosfera mais típica deste prolongamento africano na América”. Neste momento, a imagem do povo trazido à cena pelo diretor aparece informada pela ideia contrária ao *habitus* do campo cinematográfico; em paralelo, a perseguição étnica e cultural aos candomblés opera como o contraponto ao ideal de democracia racial encampada pelos intelectuais ligados ao cinema.

Entretanto, o tom de Silveira mudaria radicalmente após a estreia do filme. Testemunha da polêmica em torno da recepção do filme, o crítico não pouparia o diretor em seu ataque no artigo *Com sinceridade, para Trigueirinho Neto*, publicado na edição de 25.09.1960 do *Diário de Notícias*. Lamentando as falhas artísticas na concepção e na realização do filme, Silveira relata sua frustração: “Tanto desejei aplaudir você, Trigueirinho Neto: não pude. ‘Bahia de Todos os Santos’ não merece a vaia dos que detestaram o filme. Mas não merece amor”. Menciona o prestígio inicialmente alcançado por Trigueirinho no campo do cinema brasileiro, principalmente pela sua experiência na Itália e pela sua participação como assistente em alguns filmes da Vera Cruz: “Porque sempre olhara para você como um jovem digno de atenção dentro do cinema brasileiro, impedir, de algum modo, com minhas possibilidades críticas, o fracasso de ‘Bahia de Todos os Santos’ era um dever de lealdade”. Finalmente, revela o motivo do ataque: a discordância com as imagens do povo que haviam sido levadas a cabo no filme que, segundo o crítico, reiteravam um apelo ao exótico, um resquício do etnocentrismo de outros realizadores brasileiros e estrangeiros.

Porque antecipadamente sabia, ou deveria saber, que o filme, se é o que você pensa ser, não podia representar um sucesso. Salvo se você tinha de adivinhar a reação do público, como êste de adivinhar a sua intenção artística, desde que não viu a sua expressão artística, e inutilmente procurou a presença da Bahia nos personagens e nas ações do filme.

Se escrevi “presença”, Trigueirinho Neto, não foi com preocupação cenográfica. Mesmo porque, em alguns instantes, acontece a cenografia da cidade – principalmente na abertura e no fim. A presença a que me refiro é a atmosfera, a ambiência, o espírito, o caráter, o temperamento, a natureza da Bahia. Eu sempre combati muito os estrangeiros e os outros nacionais que da Bahia só quiseram e só transmitiram o exótico. Eu sempre acreditei que tivéssemos, pela primeira vez, com você, imagens mais típicas e mais profundas desta cidade. Longos meses você esteve filmando a Bahia. No fim, é o superficialmente pitoresco que você nos dá. Talvez que o erro fosse nosso de não sabermos ou não podermos nos observar como povo, se você não fosse

logo dizendo que, em verdade, não pretendeu o drama da Bahia, mas apenas a Bahia como um pretexto dramático sem um nexos profundo conosco. Em qualquer hipótese, a conclusão não passa disto: a falsidade sobre o homem e a paisagem da Bahia.

Todavia, o filme ganharia um defensor fundamental para sua legitimidade no campo do cinema. Glauber Rocha, então jovem crítico de cinema e às vésperas de iniciar sua carreira cinematográfica, também assistiu a *Bahia de Todos os Santos* e escreveu uma crítica bastante elogiosa a ele, inclusive defendendo-o de seus detratores⁴².

No artigo *Um filme popular*, publicado na edição de 18.09.1960 do *Diário de Notícias*, Glauber agencia o discurso do nacional-popular para sublinhar o progresso artístico do cinema brasileiro: “Quando o nosso país se desenvolve política e economicamente, nossa arte marcha para os fundamentos populares”. Esta ligação entre arte, cultura popular e progresso estruturou sua argumentação. Para isto, o crítico chega a antecipar a possível reação do público, confundindo-o com povo: “Trata-se, é claro, de um filme novo, um filme sem preconceitos. O povo não reagirá. Ele é o personagem principal de ‘Bahia de Todos os Santos’ e aposto que êle amará o filme”. O apelo ao progresso vai se tornando mais evidente para, por fim, afirmar categoricamente a legitimidade do cinema brasileiro pela sua inserção no panorama da jovem realização mundial: “a sombra de dúvida permanece porque é ‘um filme brasileiro’. Insisto mais uma vez que não se trata de uma ‘exceção no cinema nacional’, porque ‘Bahia de Todos os Santos’ é um fenômeno do cinema novo do mundo”.

A conexão entre conteúdo dos filmes nacional, imagens do povo brasileiro a serem produzidas por estes filmes e as possibilidades de uma economia política que sustentassem a realização cinematográfica no Brasil – mais especificamente reivindicando junto ao Estado que este interviesse neste domínio pela criação de instituições ou ampliação das que já existiam – teve lances e novos sujeitos fundamentais na década que se anunciava. Isto não seria diferente com a relação entre as imagens de povo e as categorias raciais e étnicas nele presentes. E é precisamente sobre as transformações deste panorama que iremos nos deter na parte a seguir.

⁴² Posteriormente, em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, publicado em 1963, no auge do Cinema Novo, Glauber Rocha elencou *Bahia de Todos os Santos* como um dos filmes precursores do movimento, elogiando Trigueirinho Neto no seu olhar sobre a Bahia e a religiosidade popular.

II.2) A miscelânea dos anos 1960: Cinema Novo, política, dissidências e desafetos

Ao se debruçar sobre os intelectuais nos anos 1960 e se apropriar de uma discussão iniciada por Michael Löwy e Robert Sayre, Ridenti (2000) lançou a hipótese de que a atuação destes foi pautada pelo que nomeou de romantismo revolucionário que, resumidamente, aliava uma crítica à modernidade e a necessidade vista por estes intelectuais de transformação urgente da realidade brasileira e, por extensão, de seu povo. Diante deste romantismo revolucionário, a história assumia um tom prospectivo que, às vezes, chegava ao profético.

No caso do cinema, o autor preocupou-se em inseri-lo na cultura brasileira, ressaltando que ele “estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução” (*op. cit.*, p. 89). Ridenti estreita este panorama cinematográfico ao movimento do Cinema Novo, embora compreendamos que, pelas suas questões, é justificável este recorte.

Tal movimento deverá ser continuado neste trabalho. Assim como as questões levantadas por este autor, as ideias sobre povo e algumas mais sutis sobre raça e etnicidade tiveram preponderância nos debates articulados pela geração de realizadores recém-saídos da universidade e do movimento cineclubista da década anterior. Entretanto, convém sublinhar que a ação intelectual no campo do cinema brasileiro não se resume ao movimento do Cinema Novo e, sempre que possível, incorporaremos outras perspectivas próximas ou mesmo opostas, por exemplo, o filme *O Pagador de Promessas*, que será analisado em momento oportuno.

Um ponto de partida possível é a retomada da participação do CPC (Centro Popular de Cultura), órgão ligado à UNE (União Nacional dos Estudantes) no debate intelectual e na produção cultural, já amplamente avaliada por Bernardet e Galvão (1982). O primeiro diretor do CPC, Carlos Estevam, havia sido estagiário de Álvaro Vieira Pinto no ISEB e, logo, inseriu-se na discussão sobre cultura brasileira a partir do engajamento intelectual com o marxismo, tal como seu orientador.

No manifesto *Por uma arte popular revolucionária*, encontrado nos arquivos da Cinemateca Brasileira, Estevam explicitou as linhas de atuação do CPC⁴³, sendo que este foi escrito com o intuito de marcar a posição da esquerda universitária que buscava manter relações com os campos artísticos – não apenas o cinema, como também as artes plásticas, o teatro, a literatura etc. Divide o domínio da arte que dialoga com o popular em três categorias: arte do povo, arte popular e arte popular revolucionária. Mesmo reconhecendo que as três se pautam pela apropriação de formas artísticas populares, distingue-as com base no papel desempenhado pelo artista/intelectual e no efeito obtido por elas junto ao público.

Com relação à arte do povo, a caracteriza como “predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização”. Nela, haveria uma identificação plena entre artista e público, o que teria como consequência o fato de “artistas e público vive[re]m integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada”.

Desde o primeiro momento, o povo como instância criadora é deslegitimado e suas formas artísticas são reduzidas à categoria de folclore e a um status de “primitivismo” que impediria seus criadores de serem reconhecidos como intelectuais. Ao longo de todo o manifesto, nota-se uma leitura gramsciana de eleição da cultura popular como um domínio para a disputa pela hegemonia, porém neste trecho fica claro que não caberia a seus agentes assumirem por si esta luta.

O foco do ataque de Estevam seria revelado no que chamou de arte popular. Eleita como a arqui-inimiga, é qualificada como distinta da arte do povo “não só pelo seu público que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas”. Retomando as teses de Adorno e Horkheimer quanto ao papel da

⁴³ Documento impresso com 9 páginas sem referência a data e com referência vaga a publicação (Editora Universitária), no qual o autor e o documento são assim apresentados: “Carlos Estevam, Diretor-Executivo do Centro Popular de Cultura da UNE, relata no presente trabalho o pensamento de intelectuais e artistas brasileiros perante nosso momento cultural. Subsídios para movimento artístico já disseminado no país. Movimento estético. Movimento político”. Bernardet e Galvão (1982, p. 143) afirmam que este documento foi redigido em 1962 e publicado em artigo na *Arte em Revista* (n. 1, jan-mar 1979), cujo título é “Anteprojeto do Manifesto do CPC”. Apesar de o título ser diferente do documento encontrado na Cinemateca Brasileira, tendo em vista as partes citadas, concluímos tratar-se de fato do mesmo documento analisado pelos autores.

indústria cultural nas sociedades modernas, notadamente sua função de alienar as massas dos processos criativos e decisórios da política e da cultura, Estevam imprime um aspecto negativo aos artistas dentro dela, sendo estes meramente agentes legitimadores da alienação das massas: “os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado de seu público o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam a seu controle”.

Com relação aos dois tipos de arte, o autor conclui categoricamente: “a arte do povo e a arte popular quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso dificilmente poderiam merecer a denominação de arte; por outro lado, quando consideradas do ponto de vista do CPC de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo”. Ambas são deslegitimadas a partir do momento em que os artistas que nelas se engajam não podem ser considerados intelectuais, isto é, agentes criadores que se apropriam das formas populares para se inserirem no processo de transformação social pregado pelos setores da esquerda representados pelo autor.

Estevam constrói sua retórica de modo a apresentar a arte popular revolucionária como a saída para os impasses produzidos pelas duas primeiras: “os artistas e intelectuais do CPC escolheram para si outro caminho, o da **arte popular revolucionária**. Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato de a posse do poder pela classe dirigente e a conseqüente privação de poder em que se encontra o povo enquanto a massa dos governados pelos outros e para os outros”. Elege como ponto de partida para a criação artística o campo da política, isto é, o jogo de poder presente na sociedade de classes para, em seguida, dotar de legitimidade o intelectual de esquerda enquanto catalisador das demandas do povo. Para o autor, o artista-intelectual de esquerda seria necessário para tutelar um povo que não teria condições de legitimar por si próprio suas criações nem de postular transformações sociais.

Afirma, ainda, que a apropriação dos conteúdos pela arte popular revolucionária seria a mais legítima, principalmente ao considerar que “se não se parte daí não se é nem revolucionária nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo. Radical como é, nossa arte revolucionária pretende ser **popular** quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo [...]. Eis porque afirmamos que, em nosso país, **fora da arte política não há arte popular**”.

Assim como apontado por Bernardet e Galvão (1982, p. 148), Estevam apresenta o que seria o futuro ponto de discórdia entre a visão do CPC e os jovens cineastas ligados ao Cinema Novo: “por isso repudiamos a concepção romântica própria a tantos grupos de artistas brasileiros que se dedicam com singela abnegação a aproximar o povo da arte e para os quais a arte popular deve ser entendida como formalização das manifestações espontâneas do povo”. A simples apropriação das formas de criação populares sem o engajamento na arte popular revolucionária deveria ser combatida, sob pena de os artistas passarem a ser agentes da alienação imposta pela indústria cultural estruturante da produção e da difusão de informação presentes nos meios urbanos: “a arte revolucionária desqualifica toda e qualquer arte que leva ao público o desentendimento dos quadros reais da existência, [...] que em lugar de detectar tudo que é ação decisiva operando no sentido de transformações globais, só tem a oferecer [...] a mentira vital e as alucinações da imaginação que não tem suas raízes fincadas em solo concreto”.

Por ocasião da produção e da exibição de *Cinco Vezes Favela*, o único filme produzido pelo CPC⁴⁴, o conflito entre a visão de Estevam e a dos jovens realizadores tornou-se explícito, no sentido de demarcar as fronteiras do campo do cinema e quem seria legitimado a atuar nele. Quatro dos cinco episódios do filme foram produzidos pelo CPC (exceto *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, incorporado posteriormente na montagem), sendo que Estevam escreveu o argumento de um dos esquetes – *Escola de Samba, Alegria de Viver*, dirigido por Carlos Diegues⁴⁵.

Dois episódios do filme merecem destaque: *Escola de Samba, Alegria de Viver e Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman. O *plot* da narrativa do primeiro esquete é a sobrevivência de uma escola de samba, cujos integrantes são interpretados por membros da Unidos do Cabuçu, aliás, a mesma escola presente em *Rio, 40 graus*.

Este se inicia com a encenação de uma ameaça a uma jovem negra na descida do morro, feita por um homem mais velho, que convoca mulheres a participarem dela. Mulheres dançam a seu redor ao som de um samba e impedem seu caminho, não sem derrubar panfletos inutilmente recolhidos por ela do chão. Nitidamente, lê-se a convocação à luta operária nos panfletos carregados pela jovem.

⁴⁴ Se deixarmos de considerar a experiência de *Cabra Marcado para Morrer*, dirigido por Eduardo Coutinho, cuja produção foi iniciada no interior de Pernambuco no início de 1964 e abortada pelo Golpe civil-militar ocorrido no mesmo ano, e a partir do qual houve uma perseguição policial sistemática aos membros da equipe de filmagem e a vários camponeses que os apoiaram. Sua produção só foi retomada quase vinte anos depois.

⁴⁵ Informação obtida a partir do roteiro depositado na Cinemateca Brasileira.

Nas duas sequências seguintes, o conflito do filme é apresentado: o homem mais velho da sequência anterior, Babaú (Abdias do Nascimento), é deposto da presidência da escola e é substituído por Gazaneu (Oduvaldo Vianna Filho). Antes disso, fala em tom condenatório à atitude dos outros dirigentes da escola e imputa a eles o futuro fracasso no Carnaval. Mais adiante, Gazaneu discute com a jovem negra intimidada na primeira sequência, que é revelada como sua esposa Dalva (Maria da Graça). No diálogo, é sublinhado o choque de solidariedades. Enquanto Gazaneu atém-se ao cotidiano da escola, Dalva é categórica em sua fala: “Pra quê? Bater perna nesse barulho vazio. Esquecer o que tá certo, o que tá errado”. E continua confeccionando um cartaz sob o lamento de Gazaneu, que reclama de sua dedicação ao sindicato, à fábrica e à rotina da luta operária.

Os preparativos para o Carnaval são mostrados sob a constante ameaça dos agiotas (um deles interpretado pelo próprio diretor): ensaios, confecções de roupas para o desfile e do estandarte são intercaladas com cenas em que o dinheiro emprestado para a festa é cobrado. A última sequência expõe os efeitos do choque de solidariedade: Dalva é eleita pela narrativa como a personagem-testemunha do fracasso da escola em saldar sua dívida e a punição que isto acarreta. Após subir o morro demonstrando sinais de cansaço físico (coloca as mãos na bacia indicando dor), assiste à briga entre os dirigentes da escola e os agiotas, que culmina na queima do estandarte da escola e na tristeza de seu ex-companheiro Gazaneu, então presidente da escola.

Com isto, mesmo o repertório da cultura negra legitimado pelas políticas oficiais e por algumas práticas do campo cinematográfico (samba) é repostado pelo filme ao lugar da alienação. Isso pode ser interpretado como a demonstração da ineficácia política da “arte do povo”, como o defendeu Estevam. A Dalva é reservado o posto de consciência popular diante das estratégias de dominação; em suma, ela desempenha ao mesmo tempo as funções de testemunha e de “voz do diretor” e do argumentista no filme, uma vez que estes assumem intelectualmente a incapacidade de o povo eleger por conta própria as táticas de resistência.

Em *Pedreira de São Diogo*, Hirszman elegeu como motor da narrativa o desabamento iminente de algumas casas de um morro carioca a partir do trabalho de demolição de uma pedreira. Sendo uma das primeiras atuações cinematográficas de

Zózimo Bulbul⁴⁶, de acordo com Carvalho (2006), a narrativa torna protagonistas os operários (em sua maioria, negros) que buscam impedir a derrubada dos barracos.

O conflito é apresentado pelo ponto de vista do operário responsável por carregar a tocha que incendeia a corrente de pólvora acionadora das dinamites. Por intermédio dele, barracos muito próximos da pedreira são mostrados. Depois da primeira demolição, a montagem alternada explicita o drama dos operários: o assistente de obras grita para eles o aumento da carga de explosivos e os olhares de espanto são alternados em closes muito rápidos, sendo que a trilha também é bruscamente interrompida, como um prolongamento emocional da reação coletiva. Em seguida, o desânimo de todos é evidenciado pelo silêncio em que permanecem por algum tempo. Dois operários negros (um deles, interpretado por Bulbul) olham com desalento os barracos no alto da pedreira.

Contudo, a narrativa volta a ser dinâmica a partir do esboço da resistência dos operários diante da notícia. Um dos operários começa a gritar: “precisamos parar isso!”, no que é seguido por uma discussão sobre como fazê-lo. Eis que surge a ideia de alertar os moradores da favela para ocuparem o alto da pedreira momentos antes de as dinamites serem ativadas. Um deles avisa a uma mulher, que transmite a mensagem aos outros moradores.

O clímax da última sequência é construído a partir da expectativa dos operários em ver os moradores ocupando a pedreira. Uma montagem paralela mostra, de um lado, os moradores sendo avisados e correndo em diferentes direções e, de outro, os operários olhando com aflição para a pedreira. O ritual da demolição segue: um operário toca a corneta, sinal de que outro deve colocar fogo na pólvora. Neste momento, todos os operários olham para o alto. Não há ninguém. A trilha segue a angústia das personagens, inserindo um único instrumento musical em som agudo. De repente, os moradores aparecem no alto da pedreira e a trilha dramática transforma-se em um samba que consagra a união popular. Celebração coletiva entre operários e moradores contraposta à derrota moral imposta ao chefe da obra que ordenara a implosão.

Em perspectiva oposta ao esquete de Diegues, a narrativa de *Pedreira...* contraria as práticas intelectuais defendidas pelo CPC para ressaltar a capacidade do povo em organizar e criar suas próprias demandas. E usa o mesmo repertório de Diegues – samba – para enaltecer a união popular e não uma suposta alienação da

⁴⁶ Waldir Onofre, que realizaria na década seguinte seu único longa-metragem, também estreou em *Cinco Vezes Favela*, no episódio *Zé da Cachorra*, dirigido por Miguel Borges.

cultura popular perante as relações de poder. Entretanto, ambos partem do pressuposto de um povo racial e etnicamente integrado para sustentar que os conflitos em torno de uma possível mudança social adviriam de sua condição de classe.

As tensões na recepção crítica foram amplamente mapeadas por Bernardet e Galvão (*op. cit.*, p. 146-161), que se detiveram sobre todo o debate empreendido no início dos anos 1960. No caso da produção do CPC, Estevam escreveu uma crítica publicada no jornal *O Metropolitano* em 3.10.1962. Tendo como eixo central a noção de liberdade artística, o autor inicia a crítica a *Cinco Vezes Favela* condenando uma “falsa consciência da liberdade artística” agenciada pelos diretores dos esquetes, que seria responsável por torná-los “débeis instrumentos da dominação”. Por fim, estende a crítica ao movimento do Cinema Novo: “os rapazes (do Cinema Novo) estão entalados na encruzilhada de duas contradições: 1) a defesa de um cinema social hermético, ou 2) a defesa feita por revolucionários, mas em nome da cinematografia, do cinema anti-revolucionário” (*apud* Bernardet e Galvão, p. 148). Assim, em sua perspectiva, a arte popular revolucionária pretendida como política cultural havia sido convertida pelos jovens do Cinema Novo em simples arte popular, ou seja, em narrativas legitimadoras da dominação eleita como inimiga pelos intelectuais ligados ao CPC.

A isto, Carlos Diegues respondeu na mesma edição do jornal: “para o intelectual de esquerda, dois problemas se colocam, um decorrendo do outro. Por um lado, a preocupação com uma arte que transforme; por outro, a garantia de liberdade entre as alternativas que esta arte possa ter como expressão/comunicação”. (*apud* Bernardet e Galvão, p. 147). Ao contrário de Bernardet e Galvão, que enxergaram aqui um embate em torno das concepções de povo e de popular nas práticas artísticas, notamos uma disputa na afirmação do campo do cinema brasileiro, mais uma vez apresentada a partir da tensão com suas fontes de financiamento. O ataque de Estevam partia da falsa consciência de liberdade artística para questionar o papel do diretor de cinema como intelectual, isto é, como autor. Assim, vemos mais um lance da disputa que vinha se desenhando desde fins dos anos 1940 entre realizadores e fontes de financiamento prováveis ou certas (Estado, instituições financeiras e, agora, o movimento estudantil), como já assinalamos aqui nas partes anteriores.

Uma análise da recepção crítica confirma que a retórica do CPC em torno da cultura popular era confluyente com a expressada pelo Cinema Novo. A crítica *Zero Vezes Favela*, escrita por Ely Azeredo, crítico tido como inimigo do movimento, que, todavia, havia-o batizado, assim se expressa sobre o filme:

Com raríssimas exceções, as câmaras dos cineastas brasileiros só têm subido o morro para explorar, de modo melodramático, demagógico ou de sub-humorismo de chanchada, o tema da favela. [...] O filme representativo da turma da **cultura popular** sobre o tema, **Cinco Vezes Favela**, foi a contribuição mais desastrosa, apesar das virtudes esparsas de direção dos episódios realizados por Leon Hirszman e Marcos Farias. Mas, no de Hirszman, se advogava, de maneira deliberadamente esquemática, a solidariedade entre os trabalhadores em ação na demolição de uma pedreira e os favelados, para que estes continuassem a viver na elevação condenada. A solução mais irrisória e cretina era sugerida pelo episódio **Zé da Cachorra**: o protagonista simplesmente ocupava a casa do grileiro. E o filme foi produzido com verbas oficiais que poderiam ter fim mais útil. Em vez de uma pregação de rancores, seria desejável um documentário objetivo, capaz de dar aos espectadores uma visão razoável do favelismo (Jornal do Brasil, 18.01.1963).

Em tom extremamente irônico, Azeredo ainda criticou o esquete dirigido por Diegues que, segundo ele, também estaria dentro deste “esquematismo” dos outros episódios. Ao esforço de conscientização das massas empreendido pelo CPC e pelos realizadores do Cinema Novo, Azeredo (des)qualificaria como demagógico.

Sob uma perspectiva mais positiva, o então crítico Eduardo Escorel detectaria justamente nesta possibilidade de conscientizar as massas o grande ganho do filme: “um dos aspectos mais importantes, portanto, de ‘Cinco Vezes Favela’, é tentar iniciar um processo de conscientização da massa popular. [...] É necessário, pois, compreender as denúncias de ‘Cinco vezes Favela’ e, em torno delas reabrir a discussão sobre todos os nossos problemas, lembrando que não é somente o cinema que tem por obrigação manter este processo de conscientização, mas também todas as outras manifestações artísticas brasileiras”⁴⁷. E concorda com o julgamento de Azeredo quanto ao episódio de Miguel Borges: “o primeiro e mais grave fracasso é o episódio ‘Zé da Cachorra’, de Miguel Borges, cujo erro nos induz a tentar caracterizar um problema sério e que está se tornando muito comum entre nós. Nas realizações dos últimos três anos e, talvez, em toda a história do cinema brasileiro, não há um só filme que retrate fielmente a burguesia”.

Ao incômodo expresso pelos críticos, poderíamos acrescentar que o “esquematismo” detectado por Azeredo e a representação deficiente da burguesia por Escorel tocam em um ponto caro ao debate: a visão de povo como uma entidade una e ainda em vias de formação. Estevam chegou a qualificar o povo como uma entidade heterogênea no manifesto amplamente reproduzido aqui, mas com os desdobramentos do debate percebemos que, na verdade, esta heterogeneidade operava apenas como um

⁴⁷ Cinco Vezes Favela. Práxis n. 2 – 1º. Semestre 1963 – p. 79-83

elemento de retórica. Na prática, ao deslegitimar as criações oriundas do povo, ressaltava-se o papel do intelectual não apenas como mediador de seus anseios, mas também como agente desta unificação/integração. Isto seria confirmado pelas experiências cinematográficas de *Barravento*, *O Pagador de Promessas*, *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e até mesmo de *Ganga Zumba e Integração Racial*, que explicitamente abordaram a questão racial, como veremos mais adiante.

A confluência desta visão sobre o povo foi trazida por Carlos Diegues, ao apresentar a renovação no campo do cinema brasileiro a partir da experiência de *Cinco Vezes Favela* que, de acordo com ele, “é um filme realizado pelo CPC e, como tal, representa dentro do movimento *Cinema Novo* uma área particular de pensamento, uma área politicamente conseqüente e disposta a instaurar na cultura brasileira uma nova experiência”. Preocupa-se em marcar a conexão entre a experiência cinematográfica e os vários campos artísticos e culturais na apresentação da cultura brasileira e sublinha o aspecto coletivo da criação do filme: “por isso mesmo, é um filme representativo de um grupo e de um movimento coletivo estabelecido não em termos estéticos, mas em termos políticos. Não é resultado de uma ‘escola’ ou de uma academia de estilo, mas de um movimento cultural que, antes de o ser, é político” (*Cinco Vezes Favela – CN 62. Movimento*, fev/1963). Por fim, citou *Barravento*, primeira direção de longa metragem de Glauber Rocha, como o principal interlocutor da experiência cinematográfica do CPC.

Esta menção pareceu-nos um índice interessante das aproximações que estavam ocorrendo no campo do cinema e, ainda, de como as visões sobre povo poderiam revelar algumas tensões em se tratando de questão racial no exemplo de *Barravento*.

A produção desse filme por Rex Schindler iniciara-se em 1961, tendo como diretor Luis Paulino dos Santos. Alguns desentendimentos entre produtor e diretor durante as filmagens levaram a substituição de Luis Paulino por Glauber Rocha, que já havia realizado o curta-metragem *O Pátio*. Detendo-se sobre o cotidiano de uma comunidade de pescadores negros na região do Recôncavo baiano, *Barravento* apresentou rituais do candomblé e a prática da capoeira, elementos identificáveis pelo filme à cultura negra.

Vejamos um trecho do parecer da censura que buscou interditar o filme, de autoria do censor Carlos Lúcio Menezes:

Esclareço à chefia do SCDP que o filme em tela (BARRAVENTO) possui, em seu conteúdo, mensagem subversiva de profundidade de maneira subliminar tão acintosa que chega a poder ser considerada direta. Com a devida vênia da Chefia, sugiro que o mesmo seja exibido a elementos do Conselho Superior de Segurança. No meu entender o *crioulo que faz o papel principal conclama os negros = em determinados trechos = à revolta, declarando que os prêtos são considerados sub-raça e vivem sendo explorados pelos brancos que não lhe dão qualquer oportunidade de sobrevivência*, vivendo totalmente às suas custas. As mensagens de revolta são repetidas em diversos trechos do filme.⁴⁸
[grifo nosso]

À qualificação racista em torno do protagonista, que se insere numa tradição analisada por Guimarães (2002, p. 169-195) de ofensas raciais como demarcadoras de fronteiras sociais, o censor destaca que, para além de uma exploração pela condição de classe, reside outra de base étnica e que, por não se coadunar com o ideal de democracia racial, deveria ser alvo da censura. A “mensagem subversiva”, aqui, seria a possibilidade de eclosão de conflitos entre negros e brancos, estes últimos identificados como agentes da exploração. Todavia, mesmo com o parecer negativo, o filme foi liberado pelo SCDP⁴⁹ em 27.12.1963, tendo sido considerado impróprio para menores de 18 anos, por conta das cenas de nudez⁵⁰.

No filme, o personagem aludido no parecer – Firmino (interpretado por Antônio Pitanga) – é apresentado como um outsider (Elias & Scotson, 2000) por suas ações e pela imagem, que se choca contra os valores dos “estabelecidos”, no caso os pescadores. Rodeado de pescadores que vestem trajes simples, Firmino de paletó branco faz um discurso relembrando sua origem comum. No entanto, é interrompido por vários pescadores que lembram a ascensão social de Firmino, ao afirmarem que ele “está com a vida ganha. Não tão vendo a roupa dele?”. Por fim, convida os pescadores a beber, no que é acompanhado pela maioria. Neste primeiro momento, Firmino, ao representar o universo do prazer, é oposto à ética do trabalho dos pescadores⁵¹. E o filme finaliza sua apresentação como outsider ao opô-lo a Aruã, eleito pelo mestre dos pescadores como o salvador e dono de poderes ocultos perante a natureza (no caso, o mar). Desse modo, Aruã seria o centro das atenções dos estabelecidos, agenciando suas práticas e seu sistema de crenças.

⁴⁸ Consultado em www.memoriacinebr.com.br em 02.09.2011 às 2:34h.

⁴⁹ Serviço de Censura de Diversões Públicas.

⁵⁰ Conforme certificado de censura n. 17187, consultado em www.memoriacinebr.com.br em 02.09.2011 às 2:46h.

⁵¹ Para ver uma análise mais detalhada, porém divergente em vários pontos da nossa, conferir: XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

Esta oposição foi racialmente marcada no discurso da personagem: “Vocês ralam todo dia pra quê? Pra meter dinheiro na barriga de branco! Eles tão tudo rico nas suas costas!”. Momentos depois, quando a rede de pesca é recolhida do mar após o desentendimento com seu dono (branco), Firmino faz um discurso inflado em close: “Trabalha, cambada de besta! Preto veio pra essa terra foi pra sofrer! Trabalha muito e não come nada! Menos eu que sou independente! Já larguei esse negócio de religião! Candomblé não resolve nada não! Precisamos é lutar, resistir! Nossa hora tá chegando, irmão!”.

Mais tarde, na praia, homens recolhem a rede. Os pescadores assistem passivamente e Firmino caminha entre eles. E retoma sua convocação à revolta: “cadê os homens daqui pra botar aqueles caras pra fora?”, no que é duramente repreendido. Um dos pescadores levanta-se contra Firmino: “Já disse uma vez, não lhe falo duas: esse assunto é nosso”. Tenta identificar-se como integrante da aldeia, porém não é reconhecido desta forma pelos demais. Visto como *outsider*, é contido e expulso da praia, o que sela sua derrota moral.

Mas sua insistência em convencer os pescadores da necessidade de se rebelar contra a dominação finalmente tem sua oportunidade. Após a morte de um pescador que tentou lançar-se ao mar de jangada, Firmino discursa abertamente contra Aruã: “O culpado foi Aruã que enlevou o santo! Eu vi a miséria ontem de noite! Ele tava com Cota [...] Quem devia pagar era ele pra não ficar enganando os outros, fingindo que é santo! Quem já viu santo de carne e osso? Chico foi pro mar achando que tava protegido e acabou morrendo! É preciso mudar a vida de Aruã, ele é homem igual aos outros! Ele gosta de mulher e não domina o mar! O mestre também é culpado, feitiço é coisa de gente atrasada! É preciso acabar com isso!”. Firmino viola vários tabus dos estabelecidos: revela que Aruã teve relações amorosas (o que era interdito pela crença em sua autoridade), questiona seu domínio da natureza e, por fim, imputa a tragédia às crenças religiosas dos pescadores.

Diante de tamanha ofensa, Aruã o desafia e se desenrola um combate de capoeira. Aruã cai na areia derrotado e Firmino consagra sua vitória na luta pelo discurso, mais uma vez pregando contra a religião: “Vou lhe deixar vivo pra salvar o povo! É Aruã que vocês devem seguir, não o mestre! O mestre é um escravo!”. Aqui, faz referência à condição humana de Aruã e a “escravidão” do mestre seria, portanto, ideológica.

Na narrativa, a vitória discursiva de Firmino é sublinhada no diálogo entre Aruã e sua amada Naína, no qual o primeiro afirma: “Vou pra cidade trabalhar pra gente ter uma rede nossa. Firmino é ruim, mas tem razão. Ninguém liga pra quem é preto e pobre. Nós temos é que resolver a nossa vida e a de todo mundo”. A migração para a cidade e a racialização de sua fala são as fendas do discurso da conscientização articulado por Firmino e reapropriado por Aruã.

Todavia, a relação entre ideologia e religião é muitas vezes tornada ambígua. Em várias falas, Firmino vale-se do sistema de crenças dos pescadores, mesmo que, em princípio esteja voltado para sua destruição. Além da fala anterior ao conflito com Aruã, Firmino pede a ajuda de Cota (Luisa Maranhão) para “quebrar o encanto” em torno dele. Ademais, a própria narrativa, ao mostrar a relação entre Cota e Aruã e ligá-la à derrota do último, acaba em parte legitimando (a contragosto e temporariamente) os valores dos pescadores.

Essa ambiguidade, em outros instantes, concedeu espaço a um investimento contra as práticas tidas como primitivas. No início do filme, Firmino tenta reintegrar-se à comunidade, para isso tomando parte em uma roda de samba. Interage com os outros pescadores, dança com Cota no meio da roda mas, ao insistir violentamente para que Naína (amada de Aruã) participasse da dança, é bruscamente interrompido por Aruã e uma briga eclode. Alguns pescadores a apartam; porém, diante da insistência de Firmino, há uma luta de capoeira entre ele e um dos pescadores, na qual sai derrotado. Neste ponto, os ritos são apontados como uma resistência dos moradores à mudança social.

Retomando a personagem Naína, interessante observar como ela é inserida nas práticas do candomblé. Em um ritual, olha com atenção os músicos tocando tambores e mulheres dançando na roda. À medida que a música aumenta sua intensidade e as saias giram com maior velocidade, o close em Naína revela seu olhar cada vez mais transtornado diante da cena. Alternam-se planos de tambores, saias rodando e seu olhar estupefato. Em uma confusão mental, desmaia e é retirada do terreiro pela mãe de santo e por duas praticantes. A ligação entre a prática do candomblé a transtornos mentais é, na verdade, um antigo estigma que paira sobre seus adeptos. Aliás, a leitura do transe e da possessão como sintomas de doenças mentais – por exemplo, neurose e psicose –

encontra-se presente no debate ocorrido em fins do século XIX sobre as religiões afro-brasileiras, condensados por Nina Rodrigues⁵².

Em termos de condenação às práticas do candomblé, nada é mais taxativo que a legenda inicial do filme:

No litoral da Bahia, vivem os negros pescadores de “xaréu”, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje cultos aos Deuses africanos e todo este povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com uma passividade característica daqueles que esperam o “reino divino”. “Yemanjá” é a rainha das águas, a “velha mãe de Irecê”, senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. “Barravento é o momento da violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças.

O próprio título do filme “Barravento” já assinala o desejo do diretor em produzir mudanças nas crenças e nas práticas da população representada, que seria justificável a partir do diagnóstico de “passividade” perante a “miséria” e a “exploração”, no espírito caro ao romantismo revolucionário identificado por Ridenti (2000).

A crítica de Novais Teixeira publicada em *O Estado de São Paulo* na cobertura do Festival de Sestri Levante (Itália)⁵³ resume o tratamento concedido ao filme. Em tom oposto ao do censor que queria interditar *Barravento*, Teixeira afirma que Glauber “filma macumbas, capoeiras, ‘despachos’, expondo os dados do sincretismo religioso das gentes da Bahia, sem teses nem predicacões”. Neste ponto, o sincretismo seria o índice de uma visão sobre um povo integrado no plano étnico, o que é confirmado pelo julgamento positivo do crítico: “serviu-se Glauber dos elementos exóticos da Bahia, sem fazer uma fita exótica, manipulou os valores folclóricos de seu Estado, sem fazer uma fita folclórica, penetrou com acuidade nos dados da realidade social dos pescadores baianos sem fazer uma fita primária ou demagógica, como tantas vezes acontece com certos cineastas ‘militantes’ que são bem mais subdesenvolvidos que o subdesenvolvimento que eles se propõem denunciar”. Deste modo, a integração racial e étnica que moldou o *habitus* do campo cinematográfico na década anterior saía reforçada com a exibição do filme, embora um horizonte de expectativas diferente tenha sido apontado pelo parecer da censura.

⁵² Cf: RODRIGUES, Nina. O animismo fetichista dos negros baianos. Rio de Janeiro: UFRJ/Biblioteca Nacional, 2006.

⁵³ Recordamos que *Barravento* obteve o prêmio de melhor direção no festival de Karlovy-Vary (ex-Tchecoslováquia)

Por sua vez, a entrevista de Glauber Rocha concedida a Walter Lima Junior e publicada no *Correio da Manhã* em 17.04.1962 revelaria a aproximação com a ideia de “arte do povo” defendida por Carlos Estevam no manifesto do CPC, mais precisamente pela desqualificação do repertório da cultura popular. No caso de *Barravento*, o repertório religioso representado pelos rituais do candomblé. Em um tom bastante radical, Glauber identifica as práticas religiosas à manutenção de uma “escravidão” (aqui, intelectual) dos negros baianos: “os negros permanecem escravizados de tôdas as formas. Talvez a pior delas seja a religião, a crença nos deuses africanos, a eterna submissão à miséria, como se aquele destino de fome e analfabetismo fosse determinado por Iemanjá ou Xangô. Fatalismo absoluto”. O etnocentrismo desta fala opera uma continuidade à condenação da exploração de um “exotismo da cultura negra” por artistas que, segundo o diretor, teriam uma atitude que “não passa de uma romântica e alienada posição diante de um grave problema de subdesenvolvimento, físico e mental”. Glauber finalmente destaca seu posicionamento diante dos ritos e das práticas por ele articuladas na narrativa do filme:

Fiz um filme contra candomblés, contra misticismos e, num plano de maior dimensão, contra a permanência de mitos numa época que exige lucidez, consciência crítica, ação objetiva. Não sei até que ponto consegui colocar todos êstes problemas, pois o filme ainda não foi lançado e o público ainda não reagiu. Muito me interessa a reação do público. O folclore e a beleza contagiante dos ritos negros são formas de alienação, são impedimentos trágicos a uma tomada de consciência para a liberdade de uma raça importante em nosso século, como a negra.

Em suma, caberia ao intelectual não somente uma mediação entre as práticas da cultura popular e a construção narrativa em sintonia com o pensamento da esquerda à época, mas principalmente a seleção e o julgamento crítico de quais elementos dessa cultura popular seriam legitimáveis daqueles que deveriam ser desacreditados em um primeiro momento para, na continuidade, serem superados.

Podemos dizer que *Barravento* condensa a postura intelectual da esquerda cinematográfica em se tratando da questão racial. Parafraseando a célebre frase de Guerreiro Ramos de que “o negro é povo no Brasil”, diríamos que, no campo do cinema brasileiro, *o negro é e ao mesmo tempo não é* povo no Brasil.

Explicamos esta aparente falta de lógica. No plano estético e do repertório, não há como negar a forte presença das práticas culturais relacionadas aos negros na construção do povo visto na tela. Todavia, no plano ideológico e da discussão crítica,

sua presença é mitigada pela classe (pobre) a que são relegados e pelas estratégias de dominação lidas somente como econômicas, quando a própria condenação às práticas rituais do candomblé também se inserem na legitimação da cultura oficial/dominante. E é esta sobreposição entre os planos ideológico e estético que relegou a questão racial, em muitas experiências cinematográficas, a um lugar de “ausência”. Além disso, obistou uma leitura racial e/ou étnica de outros tropos presentes nas imagens veiculadas pelos filmes, tais como a própria apresentação dos nordestinos nas narrativas, o que será discutido à frente.

Este papel a ser desempenhado pelo intelectual e sua relação com o popular teriam outro ponto de tensão fundamental para o campo do cinema no mesmo ano em que *Barravento* foi exibido: o filme *O Pagador de Promessas*, dirigido por Anselmo Duarte e uma adaptação da peça homônima de Dias Gomes, autor então consagrado no teatro brasileiro.

A importância do filme para a nova fase do cinema brasileiro que se inaugurava com a década de 1960 foi apontada por muitos críticos, sobretudo com a Palma de Ouro obtida no Festival de Cannes, em maio de 1962. Durante o festival, um debate com o diretor foi organizado após sua exibição oficial. De acordo com o relato do correspondente de *O Estado de São Paulo* Novais Teixeira, “interessou imensamente o conflito religioso, tema central da fita, apresentado com seriedade e que foi debatido num ambiente de simpática curiosidade, muito cordialmente, numa reunião de imprensa promovida pela delegação brasileira depois da primeira projeção do filme” (*O Estado de São Paulo*, 20.5.1962). E a comemoração pelo prêmio, amplamente difundida pela imprensa das grandes metrópoles.

Em paralelo às comemorações, uma dúvida instalou-se na recepção crítica: como enquadrá-lo no panorama da produção cinematográfica? A crítica de Jean-Claude Bernardet publicada no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* (edição de 8.9.1962) resume alguns pontos da discussão. Inicia-a reconhecendo a importância de *O Pagador de Promessas* para o campo do cinema brasileiro, por conta do prestígio internacional conquistado por este. Continua sua argumentação comparando-o à Bahia de Todos os Santos e opõe o sucesso comercial do primeiro ao fracasso do último: “a exploração cinematográfica do Nordeste e da Bahia significava a procura mais ou menos bem intencionada de uma temática brasileira; entretanto, até agora, dessa série, o público paulista só vira um único filme, ‘Bahia de Todos os Santos’, que pretendia

basear o seu sucesso na imitação de moldes estrangeiros; mas ‘Bahia’ não obteve repercussão nenhuma”.

Em seguida, enquadra *O Pagador...* como um produto da burguesia e do cinema de espetáculo para, logo depois, reconhecer que o êxito do filme poderia “atrair capitalistas, que verão no cinema uma fonte de lucros, e os poderes públicos, que encontrarão mais uma possibilidade de contato com as massas, e de divulgação de sua linha política (o filme de ficção constitui um veículo de propaganda superior ao documentário financiado)”. Recordemos que os anos 1950 e 60 foram pautados pela tentativa de o campo cinematográfico ter sua atividade incorporada ao Estado e às instituições e, deste modo, Bernardet sublinha que o filme concorria para isso.

No entanto, esta identificação com a burguesia teria como ponto fraco a produção de uma ambiguidade no conteúdo do filme, que seria usada posteriormente para desqualificá-lo como criação autoral:

Mas “O Pagador de Promessas” contém todos os defeitos que a sua situação exige. Essa burguesia, no presente momento de sua luta, está obrigada a empregar recursos que são aparentemente de esquerda, mas que, no fundo, se caracterizam pela ambiguidade. [...] Como essa ambiguidade se manifesta no “Pagador”? Principalmente na posição assumida diante da igreja e do povo. Na sua aparência, o filme parece tomar posição contra a igreja, e é assim que o “Pagador” foi frequentemente entendido. Mas no fundo, não se coloca contra a igreja, e pode até ser considerado como uma lição de humildade cristã dada aos servidores da igreja. [...] Num momento de distúrbios e de transformações, a igreja deve se adaptar, se modificar; se permanecer rígida, corre o perigo de se distanciar dos seus fiéis e do povo; enquanto que, se se amoldar à situação, pode até aumentar o seu poder. [...]

A mesma ambiguidade se verifica no que concerne ao povo. Zé do Burro tem muitos aspectos positivos. Ele resiste a todos os obstáculos que a sociedade burguesa coloca diante de quem quer se manter digno até o fim, de quem não abdica de suas idéias: a forte estrutura de organismos de opressão (a administração da igreja e a polícia), a perversão das grandes cidades, a corrupção etc. Isso se verifica quando Zé diz que não é revoltado, mas que poderia ficá-lo. A sua morte corta essa possibilidade de evolução. Quanto ao povo, passa do papel de côo a uma participação insuficientemente motivada. Disto resulta uma grande confusão. As massas têm direito de participar ativamente de todas as instituições da sociedade. Uma vez que elas participam, está tudo muito bem. *Isto significa que têm o direito de serem supersticiosas, de permanecerem neste estado. Mas não é assim, a luta deve ser travada não só para que participem, mas também para que se libertem do entrave da superstição, e cheguem assim a consciencializar a sua situação. Sem esse último fator, um líder não tem sentido, porque tanto pode ser empregado em favor das massas quanto da burguesia.* Esse é, atualmente, um dos motivos da ambiguidade das manifestações burguesas. Zé do Burro tanto pode servir ao povo como ser contra ele. [...] A maior crítica que se possa fazer à realização do “Pagador” é a sua tranquilidade de exposição, a sua falta de febrilidade, febrilidade essa que encontramos em “A Grande Feira”, por exemplo, de realização inferior e ideologicamente tão duvidoso quanto o “Pagador”, mas que queria transmitir uma mensagem, e a mensagem era mais importante que o filme em si [grifo nosso].

Bernardet evidencia que a ambiguidade aludida reside, novamente, em considerar a cultura popular como fonte legítima de criação e não como alienação, conforme acreditavam os intelectuais de esquerda dos anos 1960. O conflito da personagem Zé do Burro, por opor diferentes referências religiosas, nunca poderia ser interpretado como um embate intelectual, mas apenas como um resquício de uma mentalidade arcaica. O erro do filme seria, então, tratá-lo com “tranquilidade” e não como o mal a ser combatido. Ao legitimar a cultura popular e ao torná-la parte de um espetáculo, o filme choca-se com o *habitus* que estava sendo negociado no interior do campo cinematográfico, no que se refere ao papel do intelectual e às imagens de um povo a ser transformado e cujas crenças e hábitos religiosos deveriam ser rechaçados. À retórica claramente iluminista e etnocêntrica de Glauber na experiência de *Barravento*, contrapunha-se uma “tranquilidade” conformista quanto ao conteúdo étnico acionado pelo *Pagador...*, o que certamente teria seus custos.

Esta avaliação retomava o tom de outras críticas que já haviam condenado Anselmo Duarte pelo tratamento em torno de Zé do Burro, por exemplo o texto de Maurício Gomes Leite na *Tribuna da Imprensa* de 23.8.1962, que implicitamente qualificava os ritos afro-brasileiros como primitivos:

Zé do Burro vem da aldeia do interior bater às portas da igreja de Santa Bárbara para continuar a ser o que é: *um crente ingênuo, que pouco sabe da diferença entre a macumba e a religião*. O debate que se forma entre o personagem e o padre que lhe cerca o caminho, porém, sempre depende de uma colocação grosseira, no plano das imagens e mesmo dos diálogos. Trata-se realmente de um “debate”, no sentido espetacular do termo; isolados de todo ambiente, que permanece como lençol de fundo [...], Zé do Burro e o padre não chegam a raciocinar por eles mesmos, ficando plantados na escada (Zé embaixo, o padre em cima, naturalmente) enquanto os mentores intelectuais do drama ordenam seu comportamento [grifo nosso].

Retornando a Bernardet, o autor estende a ambiguidade de tratamento à igreja e ao povo ao papel à inserção do filme na produção cinematográfica brasileira: “de fato, se o filme poderá trazer consequências benéficas, atraindo capitais, como vimos, por outro lado, poderá, também, desacreditar o chamado ‘cinema novo’”. O perigo de a empreitada de Anselmo Duarte ser confundida com o Cinema Novo teria como consequência a constante necessidade dos jovens cineastas ligados a este movimento de se distinguirem perante *O Pagador...*, tal como seria visto com a publicação do livro de Glauber no ano seguinte e em avaliações bem posteriores ao filme.

Uma dessas análises foi divulgada pelo *Correio da Manhã* (edição de 2.9.1972) cerca de dez anos depois da premiação em Cannes. Walter Lima Junior, que já havia realizado *Brasil Ano 2000*, explana que o “filme ganha na ingenuidade de Anselmo Duarte um sentido humano que me parece apenas esboçado na peça. Contudo, o personagem Zé do Burro, o brasileiro infeliz entregue à ignorância e ao misticismo, vivendo numa terra abundante de riquezas, só tem uma seqüência digna de sua estatura como idéia-personagem: a inicial, quando começa o seu calvário pelos domínios milionários (o petróleo que se incendia na curva da estrada; a fertilidade dos coqueirais etc.)”. A ideia de que *O Pagador...* conferia legitimidade “à ignorância e ao misticismo” de seu protagonista perpetuou no *habitus* dos intelectuais ligados ao cinema, o que configura um vestígio do desprestígio tanto do papel da igreja católica quanto do conteúdo étnico agenciado pelo filme.

Recuperemos um aspecto levantado pela crítica de Bernardet: o fato de *O Pagador...* inserir-se no âmbito das representações da Bahia e de Nordeste. Sobre a ideia de Nordeste, Albuquerque (2006) realizou uma extensa análise das práticas sociais e discursivas que a engendraram, localizando na seca de 1915 o primeiro lance de um jogo de poder e cultural que passou a moldar os discursos em torno da região. Detecta que essa ideia situa-se entre dois movimentos, sendo reativa “a dois processos de universalização que se cruzam: a globalização do mundo pelas relações sociais e econômicas capitalistas, pelos fluxos culturais globais, provenientes da modernidade, e a nacionalização das relações de poder, sua centralização nas mãos de um Estado cada vez mais burocratizado” (*op. cit.*, p. 77).

Debruçou-se, ainda, sobre a extensa produção cultural – literatura, teatro, cinema, televisão, artes plásticas, cordel etc. – que aborda o Nordeste como tema principal, não se esquecendo de mencionar que “a identidade regional permite costurar uma memória, inventar tradições, encontrar uma origem que religa os homens do presente a um passado, que atribuem um sentido a existências cada vez mais sem significados. O ‘Nordeste tradicional’ é um produto da modernidade que só é possível pensar neste momento” (*op. cit.*, p. 77).

No caso do cinema brasileiro, o “filme de cangaço”, gênero inaugurado a partir do sucesso de *O Cangaceiro*, de Lima Barreto (produção da Vera Cruz de 1952), revelou-se ao longo da década anterior uma prática discursiva que, embora tenha tido o efeito de aproximar o público do cinema nacional, gerou certo incômodo aos intelectuais do campo, que o incluíram no ataque ao cinema que era feito até meados

dos anos 1950 (produções da chanchada e da Vera Cruz, como já vimos nos debates que ocorreram nos congressos de cinema). Além disso, foi a primeira grande apresentação do Nordeste feita pelos filmes nacionais⁵⁴.

Estas práticas discursivas em torno do Nordeste serão retomadas em um momento que em uma análise posterior revelou-se crucial para o campo do cinema brasileiro: a participação dupla do Brasil no Festival de Cannes, com produções que trouxeram a região à cena: *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Isso também nos inspirou a realizar também uma apresentação comparada a respeito da discussão sobre os filmes.

Sobre o primeiro, eis como a censura referiu-se a ele: “*nordestinos* que buscam melhores condições de vida no sertão que lhes nega tudo. Algumas cenas de espancamento a matança de animais recomendam restrição para menores de 10 anos”⁵⁵ [grifo nosso]. Já sobre *Deus e o Diabo...*, é relatado como uma “história sobre os *nordestinos* e seus dramas, tanto moral como de consciência e bem como o fanatismo de determinadas seitas religiosas ou que firmam-se como tal”⁵⁶ [grifo nosso]. Neste ponto, “nordestinos” são apontados nos pareceres como categoria identitária que reúne elementos qualificadores como “vida no sertão”, “seca”, “fanatismo religioso”, podendo este processo ser considerado o acionamento de uma fronteira étnica, no sentido atribuído por Barth (1969).

Em relação a *Deus e o Diabo...*, tal acionamento foi sublinhado pelo julgamento moral feito pelos censores: “*drama nordestino* vivido por um personagem que se transvia e busca sua felicidade inicialmente junto a um fanático e, em seguida, no cangaço, reconhecendo, finalmente, que ela não estava em um nem noutro lugar por êle buscado”⁵⁷ [grifo nosso]. A especificidade do “drama nordestino” estaria na anulação de possibilidade de escolhas, filiando-se o censor a uma retórica de fatalismo que, segundo Albuquerque (2001), já havia sido amplamente difundida pela imprensa escrita e pela produção cultural desde o final dos anos 1910.

⁵⁴ Experiências cinematográficas anteriores podem ser enumeradas, como o “ciclo do Recife”, que, nos anos 1920, testemunhou a produção e a exibição de dois longas naquela cidade (*A Filha do Advogado*, de Jota Soares, e *Aitaré da Praia*, de Gentil Roiz), além da tentativa de Benjamin Abraão de filmar o cangaceiro Lampião e seu bando. Todavia, foram experiências com pouca projeção pública.

⁵⁵ Parecer manuscrito da censura sobre *Vidas Secas* de 14/08/1963 (sem número). Consultado em www.memoriacinebr.com.br em 12.9.2011 às 1:55h.

⁵⁶ Ficha de censura de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de 30.06.1964. Consultada em www.memoriacinebr.com.br em 8.10.2011 às 3:48h.

⁵⁷ Ficha de censura de 30.06.1964 assinada por Carlos Lúcio. Consultada em www.memoriacinebr.com.br em 9.10.2011 às 0:34h.

Esta retórica do fatalismo também seria usada para expressar um incômodo em outro parecer, que se mostrou a favor da interdição do filme:

Baseado essa película em costumes do Norte, onde o mesmo desenrola-se, *ou fazem crer que seja no Norte do país*, História do gênero de Lampião, incluindo *macumbeiros*, e não deixando de fugir a *pobreza do povo nordestino*, onde há um tipo de mocinhos propriamente ditos em filmes americanos, *digo mais essa película mostra em demasia a pobreza brasileira onde não há razão de deixarem rodar em outras cabines estrangeiras para não ridicularizar o nosso paiz*⁵⁸ [grifos nossos].

O censor inicia sua exposição apelando à falta de diferenciação com a região Norte, em tom bastante sarcástico, para enquadrar *Deus e o Diabo...* no gênero de cangaço de modo bem idiossincrático (“gênero de Lampião”), não sem antes confundir os romeiros com “macumbeiros”, uma vez que não há rituais afro-brasileiros no filme e o adjetivo em questão é usado para desqualificar seus praticantes. Finalmente, revela que mostrar o Nordeste tal como aparece no filme – pela “pobreza do povo nordestino” – serviria apenas para “ridicularizar o país” e conclama com alarde sua interdição. Os elementos articulados pelo censor – a não diferenciação com o Norte, a identificação dos nordestinos com pobreza, a confusão com “macumbeiros” e “gênero de Lampião” – contribuem ainda mais para ressaltar a construção da fronteira étnica, marcada aqui pela distribuição desigual dos recursos materiais e simbólicos, o que é confirmado a partir do desprezo do censor pela região.

Entretanto, *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* apresentaram regimes de representação bem diferentes no tocante ao Nordeste. O filme de Glauber joga com o gênero “filme de cangaço” para abordar dois temas caros às representações de Nordeste: messianismo e banditismo. Centrado na trajetória do vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey) e de sua mulher Rosa (Ioná Magalhães), *Deus e o Diabo...* é dividido em três partes. Na primeira, um aspecto documental pretende situar o espectador: Manuel é mostrado caminhando pelos pastos; Rosa, moendo grãos.

Em seguida, encena-se o conflito que transformaria a trajetória das personagens. Após uma discussão com o fazendeiro local, mata-o. Não sem antes encenar a exploração a que é subjugado. Um plano geral focaliza um encontro das personagens: Manuel reflete nos gestos a submissão perante o Coronel Moraes. Curvado, anda bem devagar. Mas começa a questionar a partilha imposta: “Que lei é essa que não protege o

⁵⁸ Ficha de censura de 30.06.1964 (sem autor). Consultada em www.memoriacinebr.com.br em 12.10.2011 às 2:12h.

que é meu?”. O tom da discussão cresce e o coronel começa a chicotear Manuel, que tira um facão da roupa e desfere golpes mortais em seu oponente.

A revolta de Manuel é construída dramaticamente pela citação ao *western*: logo após o assassinato, a cavalgada alternada em planos gerais inseridos pela montagem de modo a conferir uma sensação de velocidade é acompanhada por uma trilha que recorda o gênero ao espectador. Além disso, na briga com os jagunços que invadem sua casa, toma a arma de um deles e, repetindo um gesto caro aos heróis de *western*, atira com um gesto imponente que também dialoga com o gênero. Assim, temos nosso herói legitimado em sua saga.

A oposição que se encontra no título do filme remete a dois regimes de representação acionados: messianismo (Deus) e banditismo (Diabo), sendo a “terra do sol” um epíteto alegórico para Nordeste. Inclusive, podemos suspeitar de uma oposição racialmente apresentada, uma vez que o “Deus” é representado pelo beato negro Sebastião (Lídio Silva), enquanto o “Diabo”, por Corisco, interpretado por um ator branco (Othon Bastos). Além disso, por que não perceber “messianismo” e “banditismo” como o acionamento de uma fronteira regional que assumiria características étnicas e que englobaria *nordestinos* a partir destas leituras propostas pelo filme?

Após a fuga de Manuel, a voz de Sebastião é ouvida enquanto closes de retirantes nordestinos são mostrados à beira do caminho para Monte Santo, uma retomada da figura de Antônio Conselheiro. Aliás, as descrições da região feitas por Euclides da Cunha – por ocasião da campanha do Exército brasileiro contra o beato no final do século XIX – são atualizadas pelas imagens de Glauber, na medida em que há uma retomada imagética das características físicas em sintonia com os problemas sociais a que seus habitantes estão atrelados. Deste modo, os planos gerais do caminho para Monte Santo, as tomadas do sertão baiano e os vilarejos que aparecem em *Deus e o Diabo...* podem ser considerados fragmentos espaços-temporais de outros registros (no caso, literários) sobre o Nordeste, também presentes em *Vidas Secas* em relação à obra de Graciliano Ramos.

Na continuação, o filme constrói a personagem Antônio das Mortes (Maurício do Valle) em torno de um dilema: habitualmente matador de cangaceiros, como cumprir o desejo do padre e do coronel locais em exterminar Sebastião e seus beatos? Ao apresentar o padre como o construtor da retórica favorável ao assassinato do beato e a aliando a cenas em que aparecem castigos corporais impostos aos seguidores de

Sebastião, a narrativa mais uma vez repõe a religião ao lugar de instrumento de alienação.

Tanto jagunços quanto cangaceiros são enquadráveis no fenômeno do banditismo social, considerado por Hobsbawn (2010, p. 38-39) como intercultural, visto que em várias culturas separadas geográfica e espacialmente são encontradas personagens que resistem à autoridade estatal e dos fazendeiros locais ou que se aliam temporariamente a eles para depois contestarem suas práticas (o que ocorrerá na trajetória de Antônio das Mortes em outro filme de Glauber, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*). Hobsbawn continua seu argumento ao afirmar que os bandidos “são menos rebeldes políticos ou sociais, e menos ainda revolucionários, do que camponeses que se recusam à submissão [...] ou são [...] homens que se veem excluídos da trajetória habitual que lhes é oferecida, e que, por conseguinte, são forçados à marginalidade e ao crime” (*op. cit.*, p. 45). Dentro desta caracterização, são enquadrados o vaqueiro Manuel, Antonio das Mortes e Corisco e, por que não o dizer, o beato Sebastião, apresentado pelo discurso da igreja como marginal às práticas religiosas e apontado como difusor de crenças primitivas e falsas.

Aliás, outro demarcador da fronteira em torno dos nordestinos, o fanatismo religioso, é focalizado na narrativa: Manuel é convertido por Sebastião e chega a beijar seus pés em uma sequência em que este louva Jesus Cristo perante sua multidão de seguidores. Um contraponto é feito a partir das reações de Rosa, que se mostra resistente à pregação de Sebastião e à histeria da reza dos fiéis. Em um sermão de Sebastião, um embate entre Rosa e Manuel marca a oposição entre consciência e alienação. “Vou criar meu gado em um capim verde”, diz Manuel, ao que Rosa pondera: “Isso é sonho, Manuel, a terra é toda seca, ruim”. Os termos do conflito são ampliados e Rosa se vale do agenciamento de uma memória traumática (Pollak, 1997) para alertá-lo: “vamos embora antes que venham as tropas do governo e façam como fizeram em Canudos, em Pedra Bonita”.

A ideia de massacre desempenha uma função dupla na narrativa: uma forma de contenção dos anseios dos *nordestinos* efetuada pelo Estado em parceria com os coronéis locais e, assim, um explicitar tanto da dominação a que estes estão subjugados quanto da alienação das formas de enfrentamento. Mais uma vez, as religiões populares são deslegitimadas enquanto práticas de resistência.

E o filme encena o massacre dos fiéis de modo a reforçar o confronto entre consciência e alienação (aqui, modos de leitura das ações das personagens), de um lado,

e entre diferentes táticas de resistência à dominação (representadas por Sebastião e Antonio das Mortes). Após reproduzir a passagem bíblica do sacrifício de Abraão e matar um bebê amparado por Manuel com um punhal, Sebastião é atingido pelo mesmo punhal por Rosa, em um estado de histeria após ver seu filho assassinado. Em uma montagem paralela, sons de tiros e fiéis em closes rapidamente alternados sendo alvejados e caídos no caminho e em volta das ruínas de Monte Santo. Antonio das Mortes entra imponente nas ruínas e vê o corpo ensanguentado de Sebastião na sacristia e Rosa, ao canto, segurando o punhal bastante nervosa. Diante da cena, o matador resolve poupar as vidas de Rosa e de Manuel, movendo-se taticamente contra a ordem do padre e do coronel de exterminar todos os seguidores de Sebastião.

O casal passa a vagar pelo sertão acompanhados por uma trilha de uma música de cordel que relata o massacre de Monte Santo até encontrar o bando de Corisco executando vários peregrinos que rezam. Corisco recita um monólogo para sua companheira Dadá, no qual relembra as mortes de Lampião e de Maria Bonita pelas tropas do governo, e, num gesto alegórico, assume a sua existência como dupla, ao dizer que tem “duas cabeças” (aludindo à de Lampião). O encontro entre Manuel e Corisco revela a subserviência do primeiro: o vaqueiro rasteja-se aos pés do cangaceiro e relata que é sobrevivente do massacre feito pelas tropas de Antonio das Mortes contra os fiéis de Sebastião. Ao associar o matador à emboscada contra Lampião, Corisco aceita-o no bando.

Em vários monólogos, Corisco remete-se à proteção de Padre Cícero, ou “Padinho Ciço” na sua fala, e, assim, a narrativa não demarca uma oposição entre messianismo e banditismo. Pelo contrário, revela-os como diferentes táticas complementares na resistência ao poder dos senhores locais. Ademais, a “conversão” de Manuel ao “Diabo” também conserva um status de crença (aqui, na autoridade de Corisco), o que a situa na alienação do vaqueiro.

Isto será potencializado na sequência final: em uma panorâmica, Antonio das Mortes observa a movimentação da pequena tropa de Corisco. Evidencia-se pela direção da panorâmica (do matador ao cangaceiro) quem detém o controle sobre a *regio*. A música de cordel amplia a ação das personagens: num primeiro momento, narra a caça a Corisco para, em seguida, operar uma continuidade na fala de Antonio das Mortes. Após uma perseguição ao som de versos como “se entrega, Corisco!”, “eu não me entrego não! Eu não sou passarinho pra viver lá na prisão”, o matador lança o ultimato apontando o rifle para o cangaceiro: “Se entrega, Corisco!”. Após desafiar das Mortes, é

alvejado por três tiros e, antes de morrer, rodopia e grita ao cair: “Mais fortes são os poderes do povo!”. Assim, a religião é substituída parcialmente como fonte de crença pelo povo, entidade trazida à narrativa dentro do espírito romântico revolucionário, caro aos anos 1960.

Entretanto, há a sobreposição destas fontes de crença na última parte desta sequência, quando Manuel corre desesperadamente pelo sertão e há um corte para planos de um mar agitado. Tudo ao som de um cordel que canta “o sertão vai virar mar, e o mar virar sertão!”, retomando a profecia de Antonio Conselheiro. O gesto de Manuel é revelado em sua inutilidade e o fatalismo da narrativa do filme encontra seu desenlace: tanto messianismo quanto banditismo são sublinhados como táticas incapazes de libertar o povo da dominação imposta pelo Estado e pelas autoridades locais.

Vidas Secas escolhe o caminho oposto de *Deus e o Diabo...*: em vez de encenar os caminhos da revolta de um camponês, focaliza o universo de táticas acionadas pelo também vaqueiro Fabiano, porém se atendo à sua submissão. A preocupação da narrativa em mostrar diferentes momentos em que as personagens aparecem deslocando-se pelo sertão retoma um aspecto caro também a *Deus e o Diabo...*: a migração. Nos primeiros treze minutos do filme, a família de Fabiano vaga pelo sertão sem rumo aparente até encontrar uma casa abandonada. O clima seco projeta-se nas relações e o caminho é marcado pela quase ausência de diálogos, substituídos por gestos brutos (Sinhá Vitória mata o papagaio para comê-lo, Fabiano dá uma surra no filho mais velho que não tem mais força para continuar a caminhada).

Assim, a migração revela-se como o momento em que ocorrem as apropriações táticas dos recursos disponíveis e estruturados pelas relações de poder. Fabiano instala-se com sua família na casa abandonada, com o intuito de criar gado ou cultivar a terra. Na narrativa, a chuva logo após a ocupação da casa pode ser sublinhada como o prolongamento emocional das personagens, que alternam diálogos esperançosos quanto ao futuro. A secura da linguagem durante a caminhada sem rumo é substituída pelos monólogos de Fabiano e Sinhá Vitória, que ressaltam seu apego à terra.

Essa construção da fronteira étnica em torno da migração, que caracterizaria a trajetória dos nordestinos, não é exclusiva do domínio da ficção. Um documentário produzido na mesma época que os filmes analisados – *Viramundo* (1964), dirigido por Geraldo Sarno – também aborda de modo a enquadrar os retirantes nordestinos nas práticas de ocupação espacial e segregação social dos nordestinos nas grandes metrópoles. Há a alusão a este fenômeno a partir da chegada do trem à estação, na

primeira sequência do filme, sendo esta ideia continuada pela exposição da vida de dois migrantes nordestinos, focados entre as estratégias de integração e de segregação praticadas no espaço urbano paulistano. Enquanto o primeiro migrante narra as dificuldades da vida do Nordeste contrapostas a sua ascensão social em São Paulo, o discurso do segundo reitera o lugar de marginalidade no qual os nordestinos deveriam ser contidos⁵⁹.

O final aberto de *Vidas Secas*, ao se reapropriar do seu referente literário (pela citação da última frase do livro de Graciliano), situa as personagens em uma panorâmica na qual se afastam lentamente da câmera, até ela deter-se quase exclusivamente sobre a paisagem árida e potencializar o drama da migração. O jogo de presença/ausência realizado aqui, no tocante ao destino da família de Fabiano – aqui, alçados ao status de retirantes rumo a uma cidade –, dialoga com a corrida desesperada do vaqueiro Manuel ao final de *Deus e o Diabo...*. Ambos os vaqueiros são apresentados como deslocados na estrutura fundiária concentrada da região de modo fatalista e a migração é vista como a solução *Deus ex machina* para suas tragédias pessoais.

Outros temas que circunscrevem os nordestinos também são trazidos à narrativa de *Vidas Secas*: a relação com as autoridades locais (coronéis) e com o Estado e a religiosidade popular. O coronel é retratado como uma personagem que exerce uma agência negativa nas ações de Fabiano. Após a ocupação da casa abandonada, aquele chega para reivindicar sua propriedade e quase o expulsa, não fosse pelo apelo do vaqueiro por um trabalho. A imagem reforça a altivez da figura do coronel (Jofre Soares) e a submissão de Fabiano: após mandar Fabiano recolher seus pertences, a câmera mostra o movimento de Fabiano em torno do cavalo do coronel, implorando por uma oportunidade. Uma construção narrativa oposta ao conflito entre Manuel e o coronel Moraes em *Deus e o Diabo...*: os planos gerais de *Vidas Secas* testemunham a tática de Fabiano de tentar conseguir um emprego com o coronel, enquanto os closes e planos médios da discussão no filme de Glauber acentuam os termos do conflito e seu desenlace trágico (a morte do coronel e a fuga de Manuel).

O coronel seria o responsável pela expulsão da família de Fabiano ao final do filme e, mesmo quando agencia positivamente a trajetória do vaqueiro – quando vai libertá-lo de uma prisão arbitrária – o faz reclamando seu status de apadrinhado,

⁵⁹ Para uma análise mais detalhada sobre a construção narrativa do documentário *Viramundo* e seus efeitos nas imagens dos nordestinos nele apresentadas, conferir: BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Cia. das Letras, 2003.

reforçando sua propriedade. A vilania que paira sobre esta personagem encontra-se ancorada em uma retórica que visa deslegitimar o status dos detentores da propriedade rural, apontados na narrativa como os principais responsáveis pelo atraso da região e, portanto, diretamente ligado à migração.

Essa vilania também marcou a construção de outra personagem: o Soldado Amarelo. Catalisador do ciclo trágico de Fabiano, passa-se por aliado, ludibria-o e, ao sinal da menor reação, prende-o e estimula seus companheiros de farda a torturá-lo. O reencontro entre eles após a sessão de tortura reitera a relação de Fabiano com o poder: o Soldado Amarelo caminha pela caatinga e, subitamente, seu olhar detém-se sobre Fabiano, que segura um facão e passa a ameaçá-lo. O início do confronto é mostrado por planos médios que conferem ao espectador uma maior proximidade com a cena. Em seguida, closes do rosto do Soldado amedrontado e do facão de Fabiano são repetidos, na construção do clímax da ameaça. Este é desfeito com o lento baixar do facão, acompanhado pela caminhada de Fabiano em direção ao Soldado, até o momento em que o vaqueiro finalmente guarda-o diante do riso vitorioso de seu oponente. A derrota moral de Fabiano é selada pelo diálogo que encerra a sequência. O Soldado faz uma pergunta e ouve o lamento do vaqueiro, afinal, “governo é governo”, frase que resume sua postura de subserviência e de pusilanimidade.

Nesta oposição entre Fabiano e Soldado Amarelo, é interessante recordarmos a cena de tortura de Fabiano. Após perder em um jogo de aposta e ter percebido a trapaça do Soldado Amarelo, sua reação é punida com a prisão. Neste ponto, há a uma montagem paralela que mostra a sessão de tortura e a quermesse que acontece em um vilarejo. Sinhá Vitória reza com as crianças na igreja enquanto Fabiano apanha; o ritual do bumba-meu-boi é encenado para o coronel aos sons dos gemidos de dor de Fabiano caído na cela. A alternância entre a felicidade do povo na festa e a dor do vaqueiro evidencia a construção narrativa sobre as práticas da religiosidade popular, novamente colocadas no plano da alienação.

Passemos aos folhetos de divulgação dos filmes, que são materiais interessantes para averiguar como seus produtores pretendiam vendê-los aos exibidores e pautar a leitura crítica. O folheto de divulgação de *Vidas Secas* produzido pela Herbert Richers adotou como texto a crítica de Antônio Lima publicada no *Diário de Minas* em 20.10.1963. Centralizando a argumentação no Nordeste como espaço físico determinante do destino das personagens, assim narra a ação do filme: “em pleno rigor do sertão nordestino, Fabiano, Sinhá Vitória (sua mulher), seus dois filhos, Baleia (a

cadela) e o papagaio vagam sem rumo, fugindo da seca. [...] O percurso os leva a uma fazenda abandonada. O abandono da fazenda decorre, naturalmente, da seca e Fabiano nela se instala com a família. É como se ele e o sertão se compreendessem mutuamente; como um nômade, Fabiano não fugia, esperava”. O Nordeste é apresentado como um lugar de memória pautado pela ausência e pela privação; já o nordestino, como alguém que precisa se valer de táticas para aproveitar minimamente os espaços deixados pelos dominantes. Ancora a análise na obra original de Graciliano Ramos para concluir que “o Nordeste determina um estranho tipo de conformismo, cheio de coragem e fôça. A partida de Fabiano, como a sua chegada, no início, significa, como sempre, a mais viril das expectativas”, abordando também a migração dos nordestinos, um tema que seria retomado em vários filmes brasileiros documentários e de ficção.

Já o folheto de *Deus e o Diabo...*⁶⁰ distribuído aos produtores durante o Festival de Cannes localiza a ação do filme por volta de 1940 e relaciona a miséria do sertanejo à revolta, “cuja face cruel é o misticismo sanguinário que perturba os mitos antigos”. Novamente, a religião aparece como alienação e primitivismo, cabendo ao intelectual representá-la criticamente. “O filme conta a história do vaqueiro Manoel e de sua esposa Rosa que, obrigados a abandonar a terra para se juntar ao ‘Deus Negro’, o beato Sebastião [...]; e, após um longo caminho, o encontro com o ‘Diabo Loiro’, pregando uma nova guerra de São Jorge contra o ‘dragão’ da miséria e da injustiça e contra a tirania dos grandes proprietários”. Curiosamente, a tradução do título do filme para o francês é *Le Dieu Noir et Le Diable Blond*, marcando racialmente as personagens encontradas pelo protagonista. Coloca, ainda, os nordestinos como vítimas de uma natureza inóspita e da arbitrariedade dos proprietários de terra, pontos também abordados em *Vidas Secas*.

A recepção crítica dos filmes acompanhou seus êxitos internacionais⁶¹ e interveio na categorização das imagens veiculadas por eles ligadas ao Nordeste e aos nordestinos. Na crítica *Cinema e Nordeste Brasileiro*, Frederico Afflalo reconhece um “problema do Nordeste”, a incapacidade das elites em resolvê-lo e o início de movimentos populares de resistência. Dentro deste panorama, “**o papel do cinema brasileiro** – Dentre todos, o cinema é o modo de divulgação de cultura e informação

⁶⁰ Documento em francês encontrado no arquivo da Cinemateca Brasileira. As partes citadas são traduções do mesmo.

⁶¹ *Vidas Secas* ganhou um prêmio do OCIC (em português, Observatório Católico de Comunicação Social), já *Deus e o Diabo...* obteve o prêmio de melhor direção no Festival de Cannes, perdendo para o filme *Os Guarda-chuvas do Amor (Les Parapluies de Cherbourg)*, de Jacques Démy) na categoria melhor filme.

com maiores possibilidades de divulgação popular. Dentre todas as formas de dialogar com o povo é o cinema a mais convincente”⁶².

No campo do cinema brasileiro, os filmes foram posicionados contra outras realizações e diretores. Duas críticas apontam claramente a quem os filmes pretendiam opor-se, sendo *Deus e o Diabo...* mais enfático neste sentido. Maurício Gomes Leite situa os filmes “contra o gênero filme de cangaço (mas sendo, também, um filme de cangaço, enquanto crítica popular do Nordeste). Contra ‘Pagador de Promessas’ (porque ao contrário, a ingenuidade está nos personagens e a lucidez no seu autor)”⁶³.

Por sua vez, Paulo Perdigão, que escreveu uma série de dez críticas a *Deus e o Diabo...* publicadas entre 12 de abril e 28 de junho de 1964 no jornal *Diário de Notícias*, opõe o filme de Glauber às produções da Vera Cruz, que, segundo o crítico, retratava a realidade do povo brasileiro de modo folclórico: “Do âmbito cultural, negamos de propósito qualquer referência ao ‘filme sério’, centralizado no programa da Vera Cruz, exemplo de uma arte sem características próprias, alheias ao processo brasileiro”⁶⁴. Em ambas as críticas, o mesmo alvo: o cinema-espetáculo da Vera Cruz retomado em *O Pagador de Promessas* e, por conseguinte, as imagens de povo ali difundidas e a construção intelectual feita em torno delas, já extensivamente avaliadas aqui no caso de *O Pagador...* .

Com relação ao que originalmente teria inspirado os filmes, a crítica manifestou-se em geral positivamente. No caso de *Vidas Secas*, “a adaptação é admirável por ter conservado todas as qualidades do romance e, ao mesmo tempo, ter conseguido uma linguagem cinematográfica própria. [...] E a fotografia, impressionante em sua honestidade, mostra-nos [...] a terra assassina que é o Nordeste” (MORAES, Tati. Cinema: *Vidas Secas*. Última Hora, 22.08.1963). Tom semelhante é adotado para *Deus e o Diabo...*: “O diretor conta a sua história como fariam os cantadores do Nordeste, comentando-a ao violão, introduzindo seus rústicos e agressivos personagens nas letras sem artifício, de rude beleza, de um romance popular, desses que se vendem em versos nas feiras do Nordeste”. (F.F., *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O Globo, 03.06.1964).

Até mesmo críticos tidos como inimigos do movimento, Moniz Vianna e Ely Azeredo, publicaram críticas elogiosas, o que é um indício do lugar de autoridade da representação encenada pelos filmes e do otimismo em torno da nova fase do cinema

⁶² In: *Diário de Notícias – Letras-Artes*. Ano 1, n. 9 – nov. 1963.

⁶³ Sertão é tema para obra prima. *Tribuna da Imprensa*, 29.03.1964.

⁶⁴ *Deus e o Diabo na Terra do Sol – II*. *Diário de Notícias*, 19.4.1964.

brasileiro, mesmo com o recém Golpe civil-militar. Azeredo elogiou *Vidas Secas*, reconhecendo nele a melhor direção de Nelson P. dos Santos sem “as ‘facilidades’ e as concessões *mensageiras* de proselitismo ideológico que contrastavam com o culto da simplicidade”⁶⁵, tal como havia detectado, por exemplo, em *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*. Compreendeu que a eficácia narrativa do filme foi alcançada com o trabalho do diretor, que “arrancou com golpe magistral o manto de artifícios imposto ao Nordeste por tantos escribas e *fabricantes de filmes*”[grifo nosso], num ataque implícito ao filme de cangaço e à Vera Cruz. Por fim, sentencia que “talvez não seja uma obra-prima, como reivindicam alguns entusiastas, mas é um grande filme – o maior do cinema brasileiro”.

Moniz Vianna acompanhou o julgamento de Azeredo, ressaltando que o filme construiu uma relação “saudável” com a obra original e que “conserva, por tudo o que foi dito, a validade do documento social e permite, quase no fim, uma réstea de poesia na seqüência da morte da cadela ‘Baleia’. O sertão surge em sua real aspereza, a câmara o focaliza nu em pêlo”⁶⁶.

Uma crítica publicada na revista *Visão* salienta que o Cinema Novo, na verdade, estaria fazendo uma redescoberta do Nordeste a partir da geração da literatura dos anos 1930. Porém, contrasta os esforços intelectuais da literatura e do cinema em favor do segundo: “há na fita uma seqüência relativa a cangaceiros cheia de significação, e da qual não existe, à primeira vista pelo menos, traço algum na narrativa original. Um pouco de atenção, todavia, é suficiente para fazer-nos sentir a correspondência exata e harmoniosa entre essa passagem e as veleidades do personagem literário, o sertanejo Fabiano, que nutre fantasias de ingresso no cangaço como forma de rebelião contra as forças sociais que o oprimem”⁶⁷.

Já Paulo Perdigão encerra a série de dez críticas concluindo que:

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL, em síntese, traz inestimável contribuição ao estabelecimento de uma arte nacional de cinema, cujo ponto de partida, que origina o filme e se estende aos futuros seguidores, deriva da colisão de dois processos: (1) a crítica popular, apossando-se do material temático em profundas e genuínas manifestações da cultura social (no caso; o mito e o cançãoeiro nordestino) para combiná-lo ao realismo expositivo (no caso: a desgraça da miséria, da selvageria e do misticismo do sertanejo); (2) a erudição dramática, que adapta o primeiro processo às construções clássicas da

⁶⁵ *Vidas Secas* (I) In: *Tribuna da Imprensa*, 24-25.08.1963

⁶⁶ *Cinema – Vidas Secas*. *Correio da Manhã*, 22.08.1963.

⁶⁷ *Vidas Secas* respeitou espírito de Graciliano. *Visão*, 13.12.1963 (autoria desconhecida).

expressão estética (no caso: a análise dialética da História, a opulência e a austeridade operísticas, o solene rigor da tragédia grega)⁶⁸.

Tanto *Vidas Secas* quanto *Deus e o Diabo...* auxiliaram seus diretores na construção de um lugar de autoridade em torno das ideias de povo e de Nordeste e, conseqüentemente, na construção imagética que o cinema brasileiro pretendia da realidade nacional, tal como apontado por Ridenti (2000). Ironicamente, faziam-no acionando um repertório que conformava os “nordestinos” dentro de um jogo com uma fronteira étnica que os situava não apenas como “representantes” deste povo, como também o público a quem a retórica dos intelectuais do cinema brasileiro dever-se-ia dirigir, com a finalidade de combater os “misticismos” e inseri-los no “progresso nacional”. Essa inserção ocorreria, logicamente, dentro dos parâmetros do romantismo revolucionário, que criticava as assimetrias que a modernidade havia imposto a estas populações, porém dotando seus intelectuais de autoridade para projetar um povo cujas características futuras deveriam ser moldadas por estes. E já fomos enfáticos em apontar o etnocentrismo operado na seleção de alguns elementos deste e na rejeição da “arte do povo” (na prática, todos os aspectos deslegitimados por estes intelectuais, sobretudo as religiões).

Duas produções ligadas ao Cinema Novo abordaram diretamente a questão racial: *Ganga Zumba, Rei de Palmares* (1963), de Carlos Diegues, e *Integração Racial* (1964), de Paulo César Saraceni. Encontramos poucas críticas sobre os filmes guardadas em arquivos públicos, o que pode ser um indício da menor projeção que tiveram, se comparados com as obras analisadas até o momento. O primeiro foi inspirado no livro homônimo de João Felício dos Santos lançado no ano anterior e a primeira versão cinematográfica da história do quilombo dos Palmares. Foi exibido em sessão *hors concours* na mesma edição do Festival de Cannes que *Deus e o Diabo...* e *Vidas Secas*.

Em entrevista a Tati Moraes⁶⁹ e lamentando-se da situação do cinema brasileiro que não permitia grandes adaptações históricas por conta das limitações orçamentárias, Diegues destacou o filme como uma oportunidade para os atores negros em ascensão nas produções do Cinema Novo: Antônio Pitanga, que estreou em *Bahia de Todos os Santos*; Léa Garcia, atriz ligada ao Teatro Experimental do Negro (TEN) que havia participado de *Orfeu*, de Marcel Camus (produção franco-brasileira); Luísa Maranhão,

⁶⁸ Deus e o Diabo na Terra do Sol – X, 28.6.1964.

⁶⁹ MORAES, Tati. “Ganga Zumba” quer dizer Zumbi (dos Palmares) e liberdade... Última Hora, 29.08.1963. Consultada em www.memoriacinebr.com.br em 20.10.2011 às 23:09h.

que havia atuado em *Barravento* e *A Grande Feira*; e Jorge Coutinho, um dos protagonistas de *Assalto ao Trem Pagador*. Nesta ocasião, torna pública a sua concepção sobre o filme: “nossa idéia – explica Diegues – é realizar um filme simples, objetivo, direto, sobre um tema que sempre desejei tocar, o da liberdade, através de um instrumento cultural que sempre me interessou, o negro, sua cultura, sua alma”. A cultura negra seria agenciada dentro de uma perspectiva maior de inseri-la na visão panorâmica de uma história nacional e os conflitos que a marcaram um detalhe no processo de integração racial alcançado no presente. O diretor continua sua exposição: “creio, pelo que temos até agora, que estamos alcançando esse objetivo. ‘Ganga Zumba’ terá de ser um filme violento, um filme onde pensamos unir o tripé fundamental do negro: o sexo, o ritmo e a poesia. Pretendo fazer um filme chorado, cantado, gritado. Um filme que não tenha medo das paixões: pelo contrário, que as cultive como sua mola propulsora”. Recorre à hipersexualização do negro, mencionada por Ed Guerrero (1993) como uma das principais formas de racialização presentes na produção cultural ao retratar este grupo. E, filiando-se à retórica dos artistas ligados ao CPC, apropria-se das formas populares (que resume por “ritmo” e “poesia”) para se colocar como o mediador entre elas e o público, atribuindo a si a função de intelectual.

No geral, a crítica destacou a direção deficiente de Diegues e sua inabilidade em construir uma narrativa e em articulá-la aos diálogos das personagens. Luiz Alberto afirma, no *Jornal do Commercio*, que o filme “é frustrado desde que precisa colocar frases panfletárias na boca de seus personagens, frases que caem no vazio do contexto, frases que não sofrem preparação para o seu aparecimento”⁷⁰. Por sua vez, Ely Azeredo declara que o panorama do cinema brasileiro piorou durante a semana em que o filme estreou e, além disso, que “o espectador se irrita com o logro. ‘Ganga Zumba’ pode dar dinheiro pelo atrativo do filme e pela ausência de concorrentes em cartaz, mas não é um filme bem visto”⁷¹.

A crítica de Luiz Alberto destacou do filme um ponto que nos interessa: a possibilidade de uma leitura do conflito narrado a partir das categorias étnicas e não de classe. No entanto, utiliza isto para desqualificá-lo: “ideologicamente, o filme é frustrado desde o ponto em que a solução final é entre negros e brancos, desde que o equacionamento por todo o filme (em raríssimos diálogos a exceção que confirma a

⁷⁰ Ganga Zumba. *Jornal do Commercio*, 20.03.1964. Consultado em www.memoriacinebr.com.br em 22.10.2011 às 0:54h.

⁷¹ In: *Tribuna da Imprensa*, 14.03.1964. Consultado em www.memoriacinebr.com.br em 22.10.2011 às 1:12h.

regra) é de uma luta pela libertação dos negros de sob os brancos e não dos explorados de sob os exploradores”. A tensão racial encenada pelo filme certamente era um ataque ao pensamento de esquerda a que o crítico que filiava, o que deveria então ser condenado e enquadrado pela ótica do jogo entre classes. A exploração deveria ser percebida em um tom mais genérico e não ser identificada aos brancos, no argumento do crítico.

Essa tensão seria recuperada em vários momentos da recepção crítica. Tati Moraes relata que “a acusação de que o filme é racista, de tão besta não mereceria ser mencionada. Quem viu racismo em ‘Ganga Zumba’ talvez ignore que uma das formas mais comuns do preconceito racial é querer que se mostre todos os negros bonzinhos, colocando-os assim à parte numa humanidade que, em qualquer cor, sempre foi feita de bons e ruins”⁷². Assim, o texto apela a um universalismo que perpassaria o comportamento humano, colocando-se ao lado de um pensamento antirracista e também anti-racialista, no sentido de negar raça como categoria interpretativa e identitária acionada pela narrativa de Diegues.

Tal conclusão seria assumida em análises posteriores, por exemplo, na feita por Cláudio Mello e Souza, que também conta que “já cheguei a ouvir de que se trata de um filme racista, porque aborda uma realidade negra com atores negros. Santa estupidez, pois a prosseguirmos neste caminho vamos também chegar à conclusão de que a história do Brasil, com tantos capítulos africanos, é racista em sua maior parte”⁷³. Aqui, o autor confunde a crítica de racismo com a impossibilidade de uma leitura “racializada” da história do Brasil, algo desmentido pelo filme. O crítico retoma a visão universalista de Tati Moraes e do próprio diretor para constatar que “o filme não é nada disso, leitor. Ganga Zumba parece ser, mais exatamente, um canto à liberdade. Não à liberdade como um sentimento abstrato e transcendental, mas àquela liberdade de existir, de viver e de conviver, liberdade essencial de subsistir como homem e que está na base de nossa vida em todos os minutos”.

Já *Integração Racial* é um média-metragem documental de 38 minutos dirigido por Paulo César Saraceni e produzido sob encomenda do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ligado ao Ministério da Educação e Cultura. Partindo da ideia de que a democracia racial deve ser contestada, o filme agrega vários temas em

⁷² MORAES, Tati. Filme do Dia – Ganga Zumba. Última Hora, 11.03.1964. Consultado em www.memoriacinebr.com.br em 22.10.2011 às 1:32h.

⁷³ Ganga Zumba domina a semana. Jornal do Brasil, 03.03.1969. Consultado em www.memoriacinebr.com.br em 22.10.2011 às 1:49h.

torno dela: religião, relações entre brancos e negros no cotidiano, envolvendo situações de trabalho e educação, casamento interracial, filhos e movimentos (i)migratórios.

A sequência inicial do filme retrata um ritual de candomblé realizado em uma praia. Planos gerais mostram várias mulheres possuídas e uma multidão em volta delas. Diante do espetáculo, a narrativa corta rapidamente para o close de uma mulher branca de classe média ou alta (o que pode ser deduzido pela sua roupa) que testemunha a cena com estupefação, como se qualificasse pelo seu gesto o ritual como “primitivo”. A presença desta mulher remete a um imaginário teratológico das classes mais abastadas perante os ritos afro-brasileiros, o que configura o ponto de partida da marginalização étnica mascarada pela integração ironizada no próprio título do filme. Outra inversão presente na narrativa é recusar a postura intelectual da esquerda de enquadrar os ritos religiosos como formas de alienação do povo: a sequência se detém largamente sobre os praticantes de candomblé, preocupando-se em mostrar algumas características do ritual (notadamente a possessão).

Sobre relações raciais no cotidiano, o filme apresenta duas entrevistas realizadas nas ruas do Rio de Janeiro. Na primeira, há o confronto entre a visão de dois homens negros. O primeiro reclama que é ignorado, por exemplo, quando vai fazer compras em lojas, ao passo que o segundo retruca que “até agora dei sorte”, não tendo se deparado até aquele momento com nenhuma situação constrangedora. Na segunda, um homem branco afirma taxativamente que “não existe questão racial no Brasil. Aqui o preto fala o que quer, faz o que quer”, comparando a situação brasileira à norte-americana. Em seguida, um senhor negro depõe sobre sua filha, atleta aceita pelo Fluminense. Pelos depoimentos, sugere-se que a democracia racial saiu reafirmada.

Todavia, uma inversão narrativa ocorrerá quando o foco passa para as relações afetivas interraciais. Na travessia de uma barca entre Niterói e Rio, entrevista uma jovem que se identifica como Maria Luiza Divina, nordestina nascida no interior de Alagoas, que afirma quando é inquirida sobre suas pretensões de casamento: “escolheria para casar português ou espanhol, raça que admiro bastante. Americano também. Índio não. Nunca me casaria com índio porque é uma raça muito atrasada. Preto também não. Gosto de todas as raças, mas o preto não iria me agradar”. Em seu depoimento, misturam-se as referências de democracia racial e de ideal de branqueamento, na medida em que tenta não provocar em seu interlocutor a impressão de ser racista e, simultaneamente, rejeita índios e negros como potenciais parceiros.

Essa mescla continua no depoimento de Iolanda, uma cantora de cabaré. Identifica-se como mulata e relata sua experiência: “eu tive um namorado branco. Mas o namoro não deu certo porque a mãe dele não gostava de mulher de cor. [...] Não tenho absolutamente nada contra cor. Pelo contrário, tenho muitos amigos de cor inclusive porque sou mulata”. Conta também que teve uma filha com um argentino branco e, num tom de ressentimento, afirma que “não gosta de argentinos”, provavelmente ressentida por ter sido abandonada pelo seu ex-parceiro.

A tensão narrativa chega ao ápice quando o filme aborda um *fait divers* da época, uma troca de bebês em uma maternidade. O detalhe: uma das crianças era branca e a outra, negra. Sobre o caso, duas mães dão sua versão. A primeira, negra, relata que os vizinhos diziam que a criança não era dela, outros insinuavam adultério. Além disso, o marido reclamava e afirmava que a criança fora trocada porque ela era branca e ele, escuro. E continua: “Me sinto feliz na companhia do meu filho verdadeiro. Preto, mas esse negócio não me diz respeito. Também quando o outro estava na minha companhia, adorava como se fosse meu filho”.

Já a mãe branca também parte dos mesmos pontos da outra mãe sobre os comentários da vizinhança para sublinhar que não aceitava a cor da criança (preta), para ela um indício de que ela não seria seu filho, o que depois foi confirmado pelo exame de sangue que ela pediu para ser feito na criança. Mas o diretor a confronta: “mas por que você não quis ficar com a criança preta?”. E a mulher constrangida reafirma “porque sentia que ele não era meu filho”. Assim, sublinha-se que a motivação para a troca dos bebês partiu da mãe branca.

Todavia, a narrativa do filme distende-se e repõe a autoridade do discurso do nacional-popular ao se valer da citação a *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Substitui a perseguição e a morte do menino negro vendedor de amendoim pela fala ambígua de um operário que ora pretende mobilizar os empregados contra o dono de uma fábrica, ora ressalta o avanço intelectual de alguns patrões. E continua com a exposição da euforia da massa diante de um jogo de futebol, acentuada pela transmissão radiofônica e encerra o filme com um ensaio de uma escola de samba. Assim, a integração racial no título do filme é contestada a partir de práticas do presente. Mesmo assim, é reforçada como um ideal de justiça a ser alcançado no futuro.

Uma crítica de Alex Viany⁷⁴ ajuda-nos a compreender como o filme atacou o ideal de democracia racial. Após considerá-lo uma experiência pioneira de cinema-verdade no Brasil, Viany assim constrói seu argumento:

O tema é insuficientemente tratado, sem dúvida, mas tal insuficiência, como todas as demais do filme, deve ser atribuída às deficiências dos recursos técnicos e financeiros – e nunca, em nível algum, a qualquer incapacidade do diretor Paulo César Sarraceni e seus companheiros. [...]

Mesmo aqui, nessa primeira experiência mostrada ao público, há momentos de estonteante acuidade sociológica. Ficou-me na memória, especialmente, o paspalhão patrioteiro que pretende negar a própria validade do inquérito. Na Bahia, diz ele, toda preta lavadeira tem um filho doutor, automaticamente aceito pela melhor sociedade. É de tais generalizações que se alimenta a lenda de nossa democracia racial; e é para a denúncia de tais mitos e mistificações que o cinema-verdade pretende contribuir.

Viany recolhe um dos vários exemplos presentes no filme (o depoimento de uma mulher filha de pai branco e mãe negra; a entrevista com dois fisiculturistas brancos que elogiam a força da raça negra, *e.g.*) para retomar algo que havia defendido na crítica a *Também Somos Irmãos*: a ideia de que a democracia racial era uma falácia, inventada pela elite intelectual para aplacar conflitos com base étnica. Todavia, como já vimos por aqui, este ponto de vista era exceção no campo cinematográfico da época, que tendia a reforçar seu *habitus* disputando imagens de um povo integrado racial/eticamente.

David Neves, que havia sido o fotógrafo na produção de *Integração Racial*, apresentou um texto na *V Rassegna del Cinema Latino americano*, realizada em Gênova (Itália) em 1965, intitulado *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*. Chegamos até ele a partir da pesquisa de Noel Carvalho (2008, p. 53-60), que forneceu pistas instigantes para situá-lo no debate sobre raça na história do cinema brasileiro e serão devidamente aproveitadas.

No entanto, ao contrário do foco de Carvalho, que foi mapear algumas ideias sobre raça presentes no texto e nos filmes analisados, pretendemos situar o texto de Neves como um “arauto” de uma crise que então começava a se anunciar: a do intelectual de esquerda. Mais precisamente, o questionamento de seu papel enquanto mediador das demandas do povo e julgador dos repertórios da cultura popular (conferindo ou não legitimidade a eles). Logo, as ideias sobre raça presentes neste texto serão enquadradas sempre tendo em mente esta crise.

⁷⁴ VIANY, Alex. O Filme é... Integração Racial. Última Hora, 17.10.1964

Recordamos que os festivais internacionais podem ser considerados uma plataforma de divulgação das ideias do movimento do Cinema Novo, o que conferia a estes jovens realizadores prestígio e lugar de autoridade para tratar da realidade brasileira. Isso torna a divulgação do texto de Neves ainda mais relevante como indício desta crise intelectual que se abatia sobre o campo do cinema brasileiro desde o Golpe civil-militar de março de 1964 e que se agravaria com o recrudescimento da repressão.

Neves apresenta a discussão de modo a ressaltar que “o filme de autor negro é fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro” (1968, p. 75), ignorando as realizações de Haroldo Costa e Cajado Filho nos anos 1950. Resolve concentrar seu esforço analítico no “filme de assunto negro”, desdobrando sua reflexão em três frentes: “a) base para uma concessão de caráter comercial através das possibilidades de um exotismo imanente; b) base para um filme de autor onde a pesquisa de ordem cultural seja o fator preponderante; c) filme indiferente às duas hipóteses anteriores, onde o assunto negro seja apenas um acidente dentro do seu contexto” (*op. cit.*, p. 75). De antemão, condena o cinema-espetáculo à mera função de difundir o exotismo da cultura negra e, num gesto político, elege o “filme de autor” como o lugar privilegiado da pesquisa e, portanto, com mais autoridade na abordagem da questão racial. Para isso, recorta como *corpus* de sua comunicação os filmes *Barravento*, *Ganga Zumba*, *Integração Racial*, *Aruanda* e *Esse Mundo é Meu*, todos dirigidos por realizadores ligados ao Cinema Novo.

Como apontado por Carvalho (*op. cit.*, p. 54), um maior espaço é concedido aos três primeiros filmes, sobretudo a *Barravento*, trazido à sua argumentação como um filme no qual “as manifestações inconscientes suplantam as demais” (*op. cit.*, p. 76) e, por isso, “o que era uma narrativa lógica, a análise racional de fenômenos concretos e decorrentes – misticismo e subdesenvolvimento [...] passa a ser um emaranhado de ideias onde as teses negras, a violência negra, a indolência, o africanismo afloram com toda a força [...]” (*idem*). No entanto, destacaria mais à frente que esta seria a base para sublinhar a universalidade da exploração: “dizíamos que o estímulo central do realizador tinha sido não o negro como origem e cultura, mas como objeto e consequência (fatores onde a cor não age como dominante causal) ou instrumento para a demonstração de uma tese universal (a exploração humana de um trabalho humano)” (*op. cit.*, p. 77). Deste modo, Neves mostra-se bastante condescendente com o etnocentrismo de Glauber, tal como foi destacado algumas páginas atrás em sua entrevista a Walter Lima Junior.

Porém, evidencia um elemento que se coloca no início de uma crise intelectual: a mediação do intelectual como uma cisão – muitas vezes inconciliável – entre as ideias encampadas por ele e o conteúdo representado. No caso de *Barravento*, Neves faz uma leitura racial desta cisão e, após chamar atenção para uma “brancura de concepção”, afirma que “o personagem central é um negro. Firmino Bispo dos Santos, mas é o porta-voz do realizador (branco), seu representante entre os demais personagens. [...] Firmino age como um branco, no sentido em que se tornou um ser consciente e essa postura de indiferença relativamente à distinção é uma das chaves do problema, no Brasil” (*idem*) [grifo nosso]. Ao ligar branquitude a uma postura iluminista, Neves implicitamente referenda a visão do diretor em considerar as formas populares negras como primitivas e legítima sua função como autor (intelectual).

Ganga Zumba, por sua vez, é tomado por Neves como um exemplo de “filme inteiramente baseado e desenvolvido sobre o problema da cor. Nele, os personagens existem em função dela; vivem, lutam, morrem e se imortalizam por ela. Num sentido restrito este é o único filme de assunto negro feito pelo cinema novo” (*op. cit.*, p. 77-78). Compara-o a *Aruanda*, documentário média-metragem de Linduarte Noronha, no sentido de sublinhar que este “trata de um quilombo. Os quilombos eram núcleos formados antigamente por negros foragidos das senzalas que uniam suas forças a fim de se protegerem dos brancos. [...] A relação de *Ganga Zumba* com *Aruanda*, pode ser visto, vem da temática e nesse sentido universal mas específico de comunicação pode-se dizer que *Aruanda* é o *Hallelujah* do cinema brasileiro” (*op. cit.*, p. 79). Pondo-se frontalmente contra a leitura antirracista feita em geral pelos críticos sobre o primeiro, Neves ressalta que o filme racializa seu drama e aciona um conteúdo étnico em sua representação, movimento expresso também no documentário de Noronha. Um sintoma da crise intelectual é expresso pelo questionamento do *habitus* dos cineastas a respeito de um povo integrado racial e etnicamente e, além disso, pela localização do conflito fílmico no par branco-negro e não apenas num sentimento geral de exploração, o que é reforçado pela comparação com o clássico de King Vidor (*Hallelujah*, filme de 1929, apresenta o tema da exploração da mão de obra negra nas fazendas de algodão no interior dos EUA).

Mas Neves adota um tom bem mais crítico quanto aos aspectos formais de *Aruanda* também assinalado por Carvalho (*op. cit.*, p. 55): “O Quilombo do Talhado (o nome vem da localidade em que se situa) é hoje um remanescente de quilombos primitivos e históricos. Com uma simplicidade que lhe extirpa toda a lógica, porém, que

lhe faz crescer o interesse transpirado, Aruanda progride tosco, fazendo como um leal nordestino, da humildade, a sua arma mais perigosa” (*idem*) [grifos nossos]. O documentário não teria construído uma representação tão eficaz quanto a de *Ganga Zumba* e, por isso, não ocuparia um lugar de autoridade considerável na discussão sobre os filmes de “assunto negro”.

Sobre *Esse Mundo é Meu*, dedica apenas algumas linhas para constatar que “sendo um filme menor, sobretudo em virtude das condições de produção que o regeram, *Esse Mundo é Meu* tem a importância de ser inconscientemente ambíguo enquanto procura, no plano da consciência, tratar de um tema antirracista”. Resume o filme a uma nota de rodapé da produção cinematográfica da época sobre o “assunto negro” (*idem*).

Finalmente, elege a experiência de *Integração racial* – da qual participou como fotógrafo – como a mais bem acabada sobre o tema:

Integração Racial, de Paulo Cesar Sarraceni, finalmente passa um nível ainda acima de *Ganga Zumba* com o intuito de indagar o provável espectador sobre os problemas aos quais a cor está ligada não necessária, mas tipicamente. *Integração racial* é um documentário de meia-metragem, feito mediante enquetes, aproveitando-se o processo do cinema direto. Nos momentos em que o tema negro dele participa, verifica-se que pela primeira vez se procura um juízo crítico (digo “pela primeira vez” porque *Ganga Zumba* era mais um decantar as qualidades e possibilidades dos negros, pois já partia das origens) a respeito do problema e sua situação *atual* no Rio e, indiretamente, no Brasil. Segundo Paulo Cesar Sarraceni, seu realizador, o filme é uma visão da psicologia do problema no povo carioca uma vez que é quase sempre o efeito psicológico que conta nas camadas cuja atividade central não é a pesquisa e onde esta só se manifesta para buscar a solução imediata de um problema qualquer. Em *Integração Racial*, pela soma de enquetes, verifica-se que na verdade o Brasil, um país liberal relativamente a este problema, não é tão liberal assim e que as coisas tomam outras cores quando abordadas de uma forma prática.

É então que o problema assoma a uma nova escala de fatos, argumentos e ponderações. A nivelção social do negro lhe acarreta sempre uma diminuição na coexistência com o branco, fato que as aparências brasileiras mantêm como uma forma de integração (*op. cit.*, p. 79).

A argumentação de Neves recupera implicitamente uma ideia desenvolvida pelos cientistas sociais ligados ao Projeto UNESCO, ocorrido na década anterior, que tinha então encontrado pouco impacto no campo da cultura pela força da difusão das ideias nacionalistas de esquerda do ISEB. A possibilidade de a hierarquia social no Brasil ser pensada a partir da ideia de raça – e não apenas a de classes, conforme a visão dominante à época – ganhou com *Integração Racial* uma de suas primeiras experiências cinematográficas, quiçá a primeira. Nem mesmo *Também Somos Irmãos* havia ido tão

longe e *Bahia de Todos os Santos* apenas sinalizava timidamente este caminho, além de ter sido bastante cerceado em sua recepção crítica. E o aspecto de “atualidade” trazido pelo documentário, a partir das práticas ligadas ao cinema direto, implicou o reconhecimento de que a imagem de povo integrada racial e etnicamente estava começando a passar por um processo de revisão tanto pelos intelectuais ligados ao cinema quanto pelos próprios entrevistados para o filme. Mas apenas começando.

Aliás, Neves praticamente desconsidera os filmes produzidos antes da década de 1960, com ressalva a *Moleque Tião* e a *Também Somos Irmãos*, roteirizados por Alinor Azevedo, com a finalidade claramente política de legitimar as imagens de povo veiculadas pelos jovens cineastas do Cinema Novo e desautorizar as experiências anteriores. E o autor também optou por reduzir a escala da questão racial/étnica ao “assunto negro”, quando demonstramos que a mesma também apontava para outras categorias (sobretudo a de “nordestino”, aqui abordada em vários exemplos).

Este recorte temporal e temático acarretou em uma visão que condenava *a priori* quase todos os filmes brasileiros como racistas ou como indignos de serem considerados em uma análise sobre raça no cinema brasileiro. Além disso, situou a questão em uma perspectiva que tornava essencialista tanto a relação entre brancos e negros quanto a distribuição de repertórios entre eles.

Carvalho apontou no texto de Neves uma tomada de posição de reafirmar o Cinema Novo na luta antirracista mas que, para isso, “ignora[va] o conceito de raça e a subsum[ia] à categoria de povo” (*op. cit.*, p. 58). Embora um regime de invisibilidade tenha sido de fato articulado na maioria dos filmes do Cinema Novo, a comunicação analisada instaurava uma leitura – principalmente a partir dos exemplos de *Barravento*, *Ganga Zumba* e *Integração Racial*, num crescendo – que, por motivos diversos, ganharia corpo nos debates posteriormente ocorridos no campo artístico em geral e, numa escala mais reduzida, no do cinema.

Vimos como os debates empreendidos nos congressos de cinema recuperaram tanto o pensamento nacionalista da época quanto a ideia de democracia racial construída nas duas décadas anteriores no campo da cultura e da política e, deste modo, ajudaram a moldar o *habitus* do então campo em formação que era o cinema brasileiro. Em seguida, avaliamos como um filme tido como precursor – *Também Somos Irmãos* – instaurou tensões nesta visão sobre democracia racial, embora o tenha feito agenciando inúmeras contradições, sobretudo as apresentadas no plano intelectual; ou seja, a função do

intelectual como mediador e como julgador dos repertórios legítimos e ilegítimos da cultura popular, movimentos que se intensificariam nos anos seguintes.

Passamos também pela apresentação pública do campo do cinema brasileiro a partir da polêmica gerada em torno da exibição de *Rio, 40 Graus*. Mais especificamente, detivemo-nos na projeção pública das ideias debatidas nos congressos de cinema e como estas estavam localizadas no conteúdo dos filmes a serem produzidos no Brasil e, por consequência, nas imagens de povo a serem difundidas pelos futuros filmes, sendo que esta discussão prolongou-se ao longo dos anos 1960, com várias retomadas e revisões de argumentos. Entretanto, antes de chegarmos a esta década, elegemos como um importante ponto de virada no debate sobre questão racial a experiência de *Bahia de Todos os Santos*, uma vez que, pelos vestígios encontrados sobre seu financiamento, produção e difusão, percebeu-se uma tensão entre a formação discursiva do nacional-popular e as categorias raciais e étnicas articuladas antes e durante a recepção crítica do filme.

Last but not least, abordamos o acirramento da posição dos intelectuais de esquerda, os conflitos entre o desejo de consolidação do campo do cinema e as demandas políticas da época e o contínuo cerceamento das práticas artísticas a partir do Golpe de 1964 como motores para a crise do intelectual de esquerda (aqui, ligado ao cinema) anunciada no texto de Neves no tocante às representações e as práticas relacionadas à raça e etnicidade. A tensão entre práticas intelectuais de representação e conteúdo representado (*Barravento*), a localização racial do drama (*Ganga Zumba*) e a dissociação entre discursos e práticas no tocante às relações raciais (*Integração Racial*) teriam outras ressonâncias na segunda metade da década de 1960, a serem analisadas em seus desdobramentos no próximo capítulo.

Capítulo 3

Identidade, raça e etnicidade no cinema brasileiro nos anos 1960-70: Tropicália e retóricas da descolonização e do subdesenvolvimento

Depois de acompanhar o início da formação do campo do cinema brasileiro em torno da imagem de um povo integrado racial e etnicamente e de verificar como as disputas por falar *em nome* deste povo continuaram, em linhas gerais, a configurar o discurso de seus agentes na década seguinte, encerramos o capítulo anterior anunciando o início de um processo que, paulatinamente, conduziria a mudanças de postura no engajamento dos intelectuais.

Em resumo, poderíamos invocar a crise em que o intelectual de esquerda viu-se mergulhado após o Golpe civil-militar de 1964 e o acirramento político em fins de 1968, já amplamente analisado em vários campos da cultura (Schwarz, 1978; Xavier, 1989, 1993; Ridenti, 2000; Bernardet, 1967, 1982, 2003; Stam, 2008; Buarque de Holanda, 1978; Favaretto, 1979; Basualdo, 2007; Calado, 1997; Sales Gomes, 1976).

A título de apresentação dos nossos objetivos, vale resgatar a intervenção crítica proposta por Bernardet a respeito do papel dos intelectuais, uma vez que esta ocorreu à época em que os agentes do campo do cinema brasileiro encontravam-se diante de alguns impasses perante o novo regime. Lançado em 1967, logo após a criação do INC (Instituto Nacional do Cinema) pelo governo militar, *Brasil em Tempo de Cinema* identificava a atuação dos intelectuais ligados ao cinema à sua posição de classe (média) e, através de sua argumentação, tentava verificar como algumas contradições surgiam na relação entre práticas artísticas e regimes de representação do povo articulados através dos filmes e do debate crítico que a eles sucedia.

O início dessas contradições encontrava-se na própria definição de povo encampada pelos intelectuais ligados ao cinema. Valendo-se da obra de Nelson Werneck Sodré, Bernardet (2007) infere que nesta categoria “eliminam-se a burguesia representante dos capitais estrangeiros e os latifundiários; integram-se os operários, os camponeses e a parte da alta, média e pequena burguesia que é desvinculada do imperialismo e que se outorga a função de líder” (*op.cit.*, p. 48). Ressaltando que esta definição foi incorporada à atuação desses intelectuais (notadamente, jovens diretores,

roteiristas e críticos de cinema), o autor sublinha que nela estava marcada a atitude paternalista que os mesmos desenvolveriam diante do povo.

Por meio de vários exemplos, o autor estabelece uma identificação entre os papéis dramáticos representados – sobretudo nas ideias articuladas pelos filmes em suas narrativas e na escolha de seus protagonistas e antagonistas – e a posição social dos realizadores. Embora a argumentação de Bernardet esteja ligada ao lugar de classe daqueles, é interessante trazermos alguns momentos onde outros referenciais podem ser percebidos.

Ao tratar de marginais, o autor realça a construção do gênero *nordestern* (de acordo com ele, nomenclatura do crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva) em torno da figura do cangaceiro, sendo que algumas experiências cinematográficas que se opuseram a este gênero também se valeriam desta personagem. Ou, ainda, em outro ponto, os modos como algumas práticas ligadas às religiões afro-brasileiras foram retratadas nos filme. Digna de nota é a conclusão a que chega o autor sobre *Barravento*: “Firmino e Aruã têm o papel de Estado-protetor que, prevenindo as reivindicações populares, as impede de tomar uma forma organizada e política, evitando que o povo se torne centro da decisão (*op. cit.*, p. 79).

Não podemos esquecer a abordagem (ainda que superficial) de Bernardet em torno das categorias *nordestinos*, *brancos* e *negros*. Condena um universalismo que apontou em *Vidas Secas* e elogia a leve formulação em torno de nordestino como categoria identitária que encontrou em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961). Num instante posterior, sublinha em *Bahia de Todos os Santos* uma instabilidade emocional do protagonista, cuja base localiza-se em sua identidade racial: “mas a maior de suas contradições, essa absolutamente insolúvel, Tônio a encontra em seu próprio físico: nem preto, nem branco, mulato. Branco para os pretos, preto para os brancos” (*op. cit.*, p. 89).

Em um primeiro momento, estes lances da análise empreendida por Bernardet apontam para “outros” reprimidos que não necessariamente perpassam sua ideia central, apresentada a partir do pertencimento de classe dos agentes do campo cinematográfico. Reconhecendo neste incômodo expressado por Bernardet um vestígio de um processo muito mais amplo, complexo e com desdobramentos em vários campos da cultura brasileira, podemos afirmar que, no caráter de intervenção do livro, havia um projeto de revisão desta postura intelectual dominante, já iniciada levemente com o texto de Neves avaliado no capítulo anterior.

Diante do exposto, não reservaremos uma parte específica para tratar desta crise, visto que ela é um pressuposto da análise a ser aqui empreendida. Em vez disso, escolhemos abordá-la de modo que apareça integrada aos outros pontos que pretendemos discutir. Isto é, os modos pelos quais a incorporação das práticas artísticas, sociais e discursivas da Tropicália ao campo do cinema brasileiro, somadas às transformações nos discursos da descolonização e do subdesenvolvimento conformou a atuação destes intelectuais, no sentido de revelar os “outros” raciais e étnicos reprimidos.

O presente capítulo encontra-se dividido em duas partes, sendo essencial marcar que esta separação encontra-se apenas na inteligibilidade da exposição dos argumentos e não no objeto desta pesquisa. Com isto, pretendemos ressaltar que Tropicália, descolonização e subdesenvolvimento atuaram em conjunto para desafiar as contradições do discurso do nacional-popular articulado pelos intelectuais de esquerda que, segundo Schwarz (1978), fortaleceram-se nos diversos campos da cultura no momento compreendido entre o Golpe de 1964 e a promulgação do AI-5 em dezembro de 1968.

Os intelectuais e políticos de direita, que há pouco tinham se apoderado do aparato estatal, dominavam a pauta política e impuseram o seu projeto de modernização conservadora, também se sentiram ameaçados pela Tropicália, cujos integrantes foram presos e posteriormente exilaram-se no exterior após um momento inicial de liberdade criativa. Além disso, em várias ocasiões mostraram-se bastante incomodados com alguns efeitos dos discursos da descolonização e do subdesenvolvimento, principalmente no que se refere à possibilidade da formulação de identidades étnico-raciais representados por projetos como o Black Power e à denúncia da segregação espacial que se seguiu ao “desenvolvimentismo” do governo militar, seja o expurgo dos índios de suas terras, seja a acomodação assimétrica dos nordestinos nos espaços urbanos fluminense e paulista. Inferindo que este discurso de direita também teve impacto no campo do cinema através da censura e do financiamento estatal da atividade cinematográfica, consideramos esta linha como fundamental para compreender como foi possível o surgimento de filmes com uma retórica de raça e etnicidade explícita no centro deste aparato estatal.

Na primeira parte, nossa preocupação residirá em avaliar como a apropriação e o diálogo com as práticas da Tropicália pelos agentes do campo do cinema, além de perdurarem ao longo da década seguinte, tiveram como efeito principal a explicitação

dos outros raciais e étnicos, que até então estavam conformados dentro de um jogo de presença/ausência, a que eram relegados pelo discurso do nacional-popular. No entender de Flora Sussekind (2007, p. 31), as práticas do movimento tiveram tamanho impacto nos diferentes campos da cultura que é possível ser concebido um “momento Tropicália”, que ultrapassaria um marco temporal rígido, o que se coaduna com a nossa hipótese de trabalho de que a apropriação destas experiências foi fundamental para compreender a formulação de identidades étnico-raciais que pressionaram algumas transformações no *habitus* partilhado pelos intelectuais do cinema de um povo diverso etnicamente, porém homogeneizado pela posição de classe.

Deste modo, consideramos pouco produtivo, por exemplo, avaliar o estatuto de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) como marco da Tropicália, tal como foi feito em outros trabalhos (Stam, 2007; Ridenti, 2000), uma vez que não é nosso objetivo esgotar seu impacto no cinema brasileiro. Tampouco é nossa pretensão dar conta de todos os caminhos que as práticas artísticas deste momento de crise pós-1964 apontaram para o campo cinematográfico, tais como, por exemplo, o Cinema Marginal e a Geração Super 8.

Recuperaremos alguns filmes não para enquadrá-los no panorama da Tropicália, mas sim, a partir dela, verificar algumas mudanças no debate intelectual sobre raça e etnicidade e, um ponto muito pouco abordado, a incorporação destes “outros” à atividade intelectual. Isto não significa que todos os filmes abordados possam ser qualificados como “tropicalistas”, mas que o estatuto de suas representações e de sua narrativa teve como pontos de partida algumas conquistas estéticas e reapropriações operadas a partir do movimento. Assim, estas transformações deixaram marcas no *habitus* dos agentes do cinema brasileiro e, em paralelo, nas imagens de povo de alguns filmes produzidos e exibidos ao longo dos anos 1970.

Reconhecemos também que os efeitos das práticas artísticas tropicalistas sobre as categorias raciais e étnicas não podem ser considerados de modo imediato, na medida em que seus artistas raramente apelaram a uma identidade étnico-racial posicionaram-se de modo dúbio e reticente, sendo o caso de Gilberto Gil o mais emblemático⁷⁵.

⁷⁵ Agradecemos a intervenção da professora Liv Sovik na banca de defesa desta tese por nos ter recordado o embate entre Gilberto Gil e o movimento negro na Bahia por ocasião da aprovação das cotas raciais nos exames de acesso à UFBA. Diante de uma recusa de Gilberto Gil de encampar a luta do movimento, para isso relativizando a noção de raça e se aliando discursivamente à direita política nesse episódio, foi vaiado por parte da plateia em show realizado naquela universidade.

O nosso argumento, então, é delimitado pelo fato de a Tropicália ter catalisado diversas estruturas de sentimento (Williams, 1969) que atuaram na revisão da postura intelectual dominante na esquerda política em paralelo ao apelo a uma cultura urbana que rapidamente se transformava e revelava tensões de diferentes matrizes. Desse modo, a conexão entre a produção cultural do movimento (ou do “momento”, como preferem alguns) e a época na qual esta foi difundida auxiliou na exposição de identidades raciais e étnicas que antes apareciam englobadas pela categoria povo.

Por sua vez, a segunda parte do capítulo versará sobre as mudanças em torno dos discursos da *descolonização* e do *subdesenvolvimento*. Mapeados por Bernardet e Galvão (1982) como categorias articuladas sob o ponto de vista econômico da atividade cinematográfica nos anos 1950 e boa parte dos 1960, algumas experiências cinematográficas acarretaram em transformações na performance das categorias étnicas e raciais, visto que trouxeram para o centro da discussão alguns estudos do campo da Sociologia ignorados pela ideologia oficializada do “lusotropicalismo” de Gilberto Freyre (produzidos pelo Projeto Unesco nos anos 1950) e a retórica dos movimentos pelos direitos civis nos EUA e de descolonização africana (com ênfase em Frantz Fanon). Ademais, num movimento de continuidade com as conquistas da Tropicália de reconhecimento intelectual dos outros étnica e racialmente reprimidos, estas experiências são fundamentais para a avaliação de um projeto arregimentado por uma intelectualidade negra ligada ao cinema brasileiro, presente na denúncia do racismo camuflado pelo ideal de democracia racial, nos limites impostos à atuação dos intelectuais que articularam cinema e negritude e na disputa pelas leituras do passado colonial.

III.1) Caminhando contra o vento do autoritarismo: Tropicália e suas práticas no cinema brasileiro dos anos 1960-70

Por se situar em um ponto nevrálgico do momento político e cultural brasileiro e por ter adotado um tom bastante polêmico nos debates, obtendo aliados e também críticos e inimigos à direita e à esquerda, a Tropicália ganhou interpretações contemporâneas e até hoje vem acumulando uma fortuna crítica em torno de si. Uma das interpretações de maior ressonância sobre o movimento foi aquela produzida por

Roberto Schwarz durante seu exílio em Paris, em 1970, só publicada no Brasil quase dez anos depois⁷⁶.

No ensaio *Cultura e política no Brasil: 1964-1969*, bem pouco condescendente com os artistas tropicalistas, Schwarz analisou quais respostas foram concebidas por eles ao projeto de modernização conservadora imposto pelos militares. Após apontar a migração da esquerda do campo político para a cultura, o autor revela a dinâmica entre o regime ditatorial e a esquerda que fortalecia seus laços com artistas do teatro, das artes plásticas, da música e do cinema: “se em 64 fora possível à direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68 [...] será necessário liquidar a própria cultura viva do momento” (2007 [1978], p. 280), uma vez que a massa era arregimentada justamente a partir desta reorganização da esquerda nos diferentes campos da cultura.

O autor narra a ação cultural empreendida por diversos setores de esquerda no momento pré-64, tais como o PCB e o CPC, que empreenderão a tarefa de divulgar às massas obras literárias, teatrais e ensaísticas, num esforço qualificado por ele de “*Aufklaerung* [esclarecimento] popular” (*op. cit.*, p. 282), claramente retomando as teses de Adorno e Horkheimer de alienação e esclarecimento no tocante ao papel da indústria cultural. E o impacto desta atuação nos debates sobre consciência nacional entre o fim dos anos 1950 e início dos 1960 fez com que Schwarz sintetizasse com ironia que “o país estava irreconhecivelmente inteligente” (*op. cit.*, p. 286). A isto, contrapõe o obscurantismo advindo com o Golpe de 64 e o retorno a “velhas fórmulas rituais, anteriores ao populismo, em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs, frases que não mais refletem realidade alguma” (*op. cit.*, p. 288).

Em seguida, o autor identifica os traços da modernização conservadora encampada pelo regime: alinhamento com os EUA na lógica da Guerra Fria através de uma integração política, econômica e militar, adoção de uma lógica expansionista em relação ao seu próprio território e a afirmação de uma mentalidade tecnocrática que buscava racionalizar o emprego de capitais em diversos setores. Preocupa-se, ainda, com o impacto deste cenário na vida cultural do país, sobretudo ao considerar a relação entre a ditadura e os meios de comunicação massiva.

⁷⁶ Informação contida no catálogo da exposição Tropicália, organizada por Carlos Basualdo.

Dentro deste cenário, reconhece que “esta experiência [...] deu a matéria prima a um estilo artístico importante, o tropicalismo, que reflete variadamente a seu respeito, explorando e demarcando uma nova situação intelectual, artística e de classe” (*op. cit.*, p. 291). Aponta nele a linguagem alegórica, a junção grotesca de arcaísmo e de moderno na formulação de imagens do Brasil e o uso de referências caras a uma cultura *pop* internacional.

Após indagar sobre o lugar social do movimento, passa a formular suas acusações. Identifica a imagem tropicalista como fruto de um efeito artístico que “trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o resultado da anterior tentativa fracassada de modernização” (*op. cit.*, p. 293). A ambiguidade gerada por essa imagem foi sublinhada pelo autor como politicamente aliada ou, no mínimo, leniente diante do regime militar. Contrapondo ao esforço do artista da fase pré-64 de se inserir na “vida nacional”, continua seu julgamento contra os tropicalistas ao afirmar que estes “registra[m], do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país” (*op. cit.*, p. 293).

Prosseguindo em sua denúncia, o caráter alegórico da imagem tropicalista confere a ela uma indeterminação de sentido que, na melhor hipótese, concederia aos produtos culturais gerados pelo movimento um aspecto de inventário e, na pior, traria ao espectador/leitor uma imagem que “encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que [é] nosso destino” (*op. cit.*, p. 295), inserindo-a acriticamente na lógica do consumo: “[as soluções formais tropicalistas] de revolucionárias, passaram a símbolo vendável da revolução” (*op. cit.*, p. 295). Em suma: na visão de Schwarz, teriam sido cooptados pela indústria cultural na qual supostamente pretendiam intervir.

Mesmo com o tom ácido do texto, algumas chaves de leitura da atuação da Tropicália podem ser inicialmente apontados: o apelo à alegoria e à paródia (pelas junções nas imagens tropicalistas) como categoria interpretativa desta experiência artística; a ambiguidade da inserção destes artistas na vida política e cultural do país como proposta de desestabilização do lugar do intelectual de esquerda (vista negativamente pelo autor); uma abertura do movimento às referências da cultura massiva; além de uma resposta amplamente articulada pelos vários campos da cultura à modernização conservadora, lembrando que o autor elenca exemplos de várias artes ao longo de sua argumentação.

De uma perspectiva mais otimista, *Tropicália, alegoria, alegria*, dissertação defendida por Celso Favaretto na FFLCH/USP em fins dos anos 1970, retoma alguns pontos desta discussão. Visualizando no movimento a retomada de um diálogo com a matriz do modernismo literário dos anos 1920 (sobretudo a obra de Oswald de Andrade) para afirmar o cosmopolitismo e o questionamento de uma realidade nacional unificada, Favaretto recorda que “a singularidade do tropicalismo provinha [...] da maneira como se aproximava da realidade nacional. Diferentemente dos demais movimentos da época, que tratavam referencialmente o tema, os tropicalistas acabaram por esvaziá-lo, enquanto operavam uma descentralização cultural” (2007, p. 26).

Depois de sublinhar algumas características formais da Tropicália, tais como a alegoria como uma opção estética do movimento, para além da retórica política, a incorporação de elementos da cultura pop internacional – aqui valorizada positivamente – e a “criação de uma sintaxe não [exclusivamente] discursiva” (*op. cit.*, p. 44) que unia elementos verbais, imagéticos, musicais e gestuais, Favaretto ressalta um ponto destas práticas artísticas fundamental para a nossa discussão: como consequência da releitura do modernismo literário dos anos 1920⁷⁷, a Tropicália

evidenciou o tema do encontro cultural e o conflito das interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, no nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpretou em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, evidenciando os limites das interpretações em curso (2007, p. 56).

Essa dimensão de trazer elementos recalcados ao debate cultural é aprofundada pela releitura feita pelos tropicalistas do Manifesto Pau-Brasil, no qual, segundo Favaretto, já havia “a valorização de aspectos históricos, sociais e étnicos recalcados na produção artística e intelectual vigente” (*op. cit.*, p. 56).

O autor especifica que nesta apropriação do modernismo oswaldiano, os artistas da Tropicália irão se ater “mais à concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses, do que a sua dimensão etnográfica e a tendência em conciliar culturas em conflito” (*op. cit.*, p. 57). Isto significa, em outros termos, que o retorno dos elementos raciais e étnicos recalcados não passaria pela tentativa de conciliação, mas pela

⁷⁷ E não dos anos 1930, tradição então dominante nos campos da cultura e especificamente no cinematográfico, como já verificamos nos capítulos anteriores.

incorporação à imagem proposta pelos tropicalistas, ou seja, imagem alegórica, fraturada destes “outros”.

Ademais, o sincretismo dos tropicalistas apontado por Favaretto adquiriria características diferentes daquele que se situava na base do ideal da democracia racial propagado pelos ideólogos do Estado Novo: não se trata de selecionar e de conferir legitimidade a certos elementos da cultura popular em detrimento de outros (relegados ao recalque), como era feito antes, mas sim de percebê-los em sua integralidade como base para novos repertórios que atuariam na estruturação dos gostos e das práticas artísticas. Sua conclusão a respeito da intervenção cultural dos tropicalistas salienta que “a ‘escala’ tropicalista, fruto da ‘contemporânea expressão do mundo’, faz explodir o universo monolítico erigido em ‘realidade brasileira’ pelas interpretações nacionalistas do fenômeno do encontro cultural” (*op. cit.*, p. 58).

Além disso, retoma dois pontos levantados no ensaio de Schwarz – a ideia de inventário e a fusão de elementos arcaicos e modernos – para sublinhar a postura discordante do movimento em relação aos intelectuais de esquerda da época: “as contradições culturais são expostas pela justaposição do arcaico e do moderno, segundo um tratamento artístico que faz brilhar as indeterminações históricas, ressaltar os recalques sociais e o sincretismo cultural, montando uma cena fantasmagórica toda feita de cacos” (*op. cit.*, p. 61). Assim, em vez da postura de quem exerce um *mandato*⁷⁸, tal como faziam os intelectuais de esquerda de então, os tropicalistas explicitavam seu papel de *mediação*. A diferença não reside apenas na escolha das palavras, uma vez que mandato implica ausência do representado e hierarquia – falar *em nome de* –, enquanto que na noção de mediação a hierarquia entre intelectual e objeto abordado é relativizada e o recalcado pode assim ressurgir – falar *a partir de/ com*.

A terceira leitura que nos interessa retomar é a realizada por Christopher Dunn em *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Após revisitar os mesmos momentos, pressupostos e práticas alinhavados por Schwarz e Favaretto, Dunn enxergou na Tropicália as bases para uma discussão a respeito de identidades raciais e étnicas no campo da cultura. Em um primeiro momento, afirma que seus integrantes eram oriundos de uma região “vista de forma contraditória. Entre os moradores do Sul, mais desenvolvido, estereótipos racistas muitas vezes representam os baianos como preguiçosos e incapazes de lidar com as demandas da vida moderna.

⁷⁸ Sobre a noção de mandato e sua relação com as práticas dos intelectuais no cinema, conferir: XAVIER, Ismail. Alegorias do desengano. Tese de livre docência. ECA-USP, 1989.

Ao mesmo tempo, a Bahia é romantizada como o local de fundação da civilização tropical brasileira [...]” (*op. cit.*, p. 70). Ressalta, ainda, a dimensão étnica ligada à imagem da Bahia, “considerada o epicentro da vida cultural afro-brasileira, onde surgiram o candomblé, a capoeira e o samba” (*idem, ibidem*).

Posteriormente, sublinha o procedimento paródico dos tropicalistas para reconhecer a doutrina do “lusotropicalismo” de Gilberto Freyre como um de seus alvos (*op. cit.*, p. 152), a partir de um programa de televisão no qual uma falsa entrevista com o sociólogo foi anunciada. Inclusive, pela proximidade dos nomes, Dunn destacou que “apesar de o projeto intelectual de Freyre estar muito distante do circo da Tropicália, transmitida pela mídia de massa, a relação entre os dois ‘tropicalismos’ distintos provocou comentários de críticos versados na história intelectual brasileira” (*idem, ibidem*). Mesmo assim, Dunn conclui categoricamente pela separação dos dois projetos, visto que os jovens tropicalistas “articulavam uma visão mais dinâmica e mais conflituosa da cultura nacional” (*op. cit.*, p. 153).

Nesta linha e retomando a noção de Atlântico Negro de Paul Gilroy (2001), Dunn focaliza a carreira de Gilberto Gil, identificando nela os procedimentos estilísticos da Tropicália voltados para a afirmação da negritude como prática discursiva, pela introdução do rock e da música soul afro-americana, de um lado, e de vestimentas e instrumentos musicais de origem africana, de outro. Considera que no festival de 1968 da TV Record, “Gil lançou a estética negra como um componente do movimento tropicalista” (*op. cit.*, p. 158), tendo como referencial “a política de identidade tipicamente associada ao movimento Black Power afro-americano” (*idem, ibidem*).

Concluindo seu argumento, o autor reafirma a Tropicália como o início de um campo de possibilidades para uma contracultura pensada com base em identificações de cunho racial e étnico, dentre outras. Numa linha parecida com a de Flora Sussekind em retomar os ecos temporais deixados pelo movimento e não o circunscrever a um momento rigidamente demarcado, Dunn analisou algumas experiências culturais que ocorreram ao longo da década seguinte. Menciona a vivência de Glauber Rocha na África para filmar *Der Leone Have Sept Cabeças* e a experiência do diretor teatral José Celso Martinez Correa no campo do documentário, ao filmar a independência de Moçambique e detém-se no surgimento do “Black Soul” nos subúrbios cariocas dos anos 1970 e ao movimento de consciência negra que vinha surgindo durante a década e que fora catalisado pelo MNU (Movimento Negro Unificado). Relata, ainda, a participação de Caetano Veloso e de Gil no Segundo Festival Mundial de Artes e

Cultura Negra (FESTAC) em 1977, além do apoio dos tropicalistas aos blocos de axé de Salvador, destacando que “a crítica de Gil contra o autoritarismo, o racismo e as pretensões universalistas de ‘identidade nacional’ dependia menos de suas declarações verbais e mais de sua expressa afirmação de uma estética musical e sartorial africana” (*op. cit.*, p. 214).

Neste momento, precisamos esclarecer que paródia, alegoria, junção de elementos díspares temporal e espacialmente, incorporação de referências estrangeiras, alusão a sonhos e a magia, dentre outros, não eram procedimentos desconhecidos pelo cinema brasileiro. Por meio de outras experiências de produção cinematográfica antigas ou mais próximas à época – pensamos aqui na chanchada – o cinema já tinha familiarizado seus espectadores com estes aspectos. Logo, o que deve ser compreendido aqui é como o uso destes procedimentos formais proposto pela Tropicália atuou na reconfiguração do *habitus* do campo cinematográfico e das práticas de seus agentes. Ou, mais precisamente, como estas mudanças permitirão a explicitação de uma retórica de raça e etnicidade. Estas aparecerão, em alguns momentos, claramente no centro da formulação de identidades contrapostas ao discurso do nacional-popular que, mesmo em crise, tinha sua relevância para o campo.

Embora os elementos citados integrassem a criação cinematográfica, em vários momentos as práticas dos intelectuais ligados ao campo cinematográfico evitaram passar por eles na aproximação com o público em virtude do *habitus* construído ao longo dos anos 1950 e 60 de que certos gêneros e tipos de produção aos quais estes procedimentos formais eram relacionados – notadamente chanchada e Vera Cruz – foram rechaçados, junto com suas imagens de Brasil e de povo brasileiro. Poderíamos ainda dizer que, para a finalidade desta pesquisa, é fundamental considerar as práticas artísticas da Tropicália somadas ao seu interesse em revisar os contatos culturais que estariam na origem das narrativas nacionais.

Com relação à paródia, vários filmes a partir do final dos anos 1960 passaram a recuperá-la para lidar com o discurso e os mitos veiculados pela modernização conservadora. *Macunaíma* (1969), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, retoma o mesmo momento literário visitado pelos artistas da Tropicália e, por ter exacerbado o tom paródico do texto original e também incorporado referências atualizadas da cultura de massa, foi considerado à época de seu lançamento uma criação tropicalista⁷⁹.

⁷⁹ O que foi negado pelo autor em depoimento a Heloísa Buarque de Holanda (1978), onde se mostrou desconfiado diante do projeto dos tropicalistas.

O filme começa com os créditos iniciais ao som da música *Desfile aos heróis do Brasil*, de Villa-Lobos, cuja letra apela em várias partes ao nacionalismo. Versos como “glória à pátria, esta pátria querida que é o nosso Brasil” e “glória aos homens heróis desta pátria da terra feliz do Cruzeiro do Sul” podem ser considerados citações ao discurso do regime vigente. Em seguida, a sequência do nascimento de Macunaíma: a narração do locutor em *off* é bruscamente interrompida pelos urros de dor de uma senhora branca (Paulo José travestido), que pare um homem negro infantilizado (Grande Othelo) e o larga, sendo este embalado pelo irmão Jiguê (Milton Gonçalves).

Jiguê pergunta para mãe se não acha o filho recém-nascido bonito, ao que ouve como resposta: “Que menino feio, danado!”. A sequência é encerrada com Jiguê embalando Macunaíma e gritando: “Viva Macunaíma, herói de nossa gente!”. Deste modo, o filme já introduz a paródia, no caso, aos heróis da pátria aludidos na canção de Villa-Lobos e, por conseguinte, ao discurso nacionalista dos militares. Interessante notar que esta paródia começa a revelar seu aspecto racial que seria desenvolvido em outras partes da narrativa e, se acrescentarmos que ela possui um tom irônico que visa desautorizar este discurso oficial, as formas de imaginação racial sobre o povo brasileiro também começam a ser atacadas.

Foquemos a sequência da transformação de Macunaíma. Depois de aparecer duas vezes como homem branco (Paulo José) após o feitiço da índia Sofará (Joana Fomm), o menino negro caminha com seus irmãos Maanape (Rodolfo Arena) e Jiguê após serem expulsos de suas terras por uma enchente. De um monte de areia, brota uma fonte d’água e Macunaíma resolve se banhar nela. De um plano geral, a câmera dá um close na transformação súbita de Macunaíma que, de Grande Othelo, passa a ser interpretado por Paulo José até o final. Atônito, Macunaíma olha-se e grita para os irmãos: “Fiquei branco, fiquei lindo!”. Maanape corre em direção à fonte, ao que Macunaíma diz de modo jocoso: “Se você que é branco, vira preto!”. E Maanape recua imediatamente. Por fim, Jiguê vai afoito à fonte, mas ela seca rapidamente. Desesperado, tenta banhar-se na poça restante e reclama: “cadê? Ah, só deu pra embranquecer as palmas!”, ao que Macunaíma responde: “Fica triste não, mano, antes feioso que sem nariz”.

Sobre esta sequência, comparando-a com o livro de Mário de Andrade, Robert Stam assinala que “o filme elimina o índio como etapa intermediária” (2007, p. 349) e que, por esta razão, seria uma paródia ao ideal de branqueamento. A este comentário, acrescentaríamos que ela também parodia o “mito das três raças” (Da Matta, 1988),

visto que uma delas é excluída deste encontro. Diante disso, ataca a democracia racial por eliminar o apelo à mestiçagem, uma vez que só há duas possibilidades de identificação racial encenadas – branco ou negro. Deste modo, opera um ataque à doutrina do luso-tropicalismo então encampada pelo regime ditatorial.

Além disso, a sequência também elege como objeto da paródia um imaginário popular racista, na medida em que a ameaça jocosa de Macunaíma a Maanape tem efeito e ele se recusa a tomar banho na fonte. Há também o desejo desesperado de Jiguê em banhar-se para ficar branco e, com sua expectativa frustrada, lamenta-se por ter continuado negro (“só deu pra embranquecer as palmas”) liga seu tom de pele à feiura.

Este procedimento paródico é acentuado com a trajetória da personagem: mostrado inicialmente como preguiçoso, maledicente e oportunista, a transformação racial de Macunaíma não implicou nenhuma alteração em sua conduta, conforme notado por Macário (2006). Assim, os estereótipos racistas construídos pelo ideal de branqueamento em torno das populações indígena e negra e que migraram para o senso comum⁸⁰ – apresentando estas populações como “naturalmente” atrasadas, indolentes, avessas a um ideal de progresso encampado pela modernidade⁸¹ – são invertidos, ao mostrar a personagem branca com as mesmas características.

No encontro com a guerrilheira Ci (Dina Sfat) – uma referência do diretor à opção pela luta armada por uma parte da esquerda marginalizada politicamente – mais uma vez elege-se o ideal de branqueamento como alvo da ironia e sarcasmo paródicos. Um casal branco embalado por Sílvio Caldas e Roberto Carlos que deu origem a um menino negro (novamente, Grande Othelo), que inclusive era maltratado pelo pai. E a punição dramática de Ci – que morre após a explosão acidental de uma bomba que armara junto com o bebê – só amplia a sátira àquele ideal, pois eliminou a personagem negra da reprodução da comunidade imaginada (Anderson, 1989).

Numa sequência à frente, Macunaíma e seus irmãos interrompem o discurso de um homem negro que, ao pé de uma estátua, defende o regime vigente, apelando à família e à pátria contra “certas ideologias eslávicas” (alusão ao comunismo). A isto, Macunaíma responde subindo ao pé da estátua e expulsando o homem negro e seus aliados e fazendo outro discurso: “não foi nada disso que falou esse mulato da melhor mulataria!”. Vaiado pelo público, é também interpelado pelo próprio irmão: “Foi só

⁸⁰ Para a noção de senso comum, conferir BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas. *A Construção social da realidade*. Petrópolis, Vozes, 2004.

⁸¹ Cujo exemplo mais evidente é a obra do escritor Monteiro Lobato, popularizada por adaptações cinematográficas, teatrais e televisivas, além de fartas edições que circulam pelo mercado editorial.

ficar branco pra virar racista, né?”. Depois de uma exposição sobre pragas agrícolas perante uma multidão enfurecida, Macunaíma, lança sua sentença: “Muita saúva e pouca saúde, os males do Brasil são”, sendo interrompido por gritos de “subversivo!”.

Passa a ser perseguido e quase é pego, mas consegue escapar, enquanto Jiguê é preso e depois de solto após passar uma noite na cadeia. Por fim, é repreendido por Maanape: “branco quando corre é campeão. Agora preto, é ladrão! Não foi me ouvir, deu nisso!”. Maanape opõe racialmente o destino dos dois irmãos, valendo-se de um ditado racista bastante popular à época. Ao ideal de democracia racial, o filme contrapõe com uma linguagem abertamente racista e que, ainda, classifica as personagens racialmente em negros e brancos, novamente uma contestação à mestiçagem, defendida como narrativa-base dos contatos culturais pelo regime ditatorial.

Em síntese, em diversos momentos o filme atacara a modernização conservadora do regime militar pela contestação do ideal de povo que este acolhera e buscava reproduzir. As instituições estatais não se manteriam incólumes em relação ao seu tom paródico. A censura encampada pelo SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas) da Polícia Federal impôs mais de dez cortes ao mesmo. No parecer 8/69⁸², que descreve o filme como as aventuras de um “preto que vira branco e vai à cidade dar vazão aos seus instintos sexuais, voltando depois para a selva”, praticamente todos os nus que aparecem no filme foram alvos de corte, além de símbolos marcadamente políticos, como o da Aliança para o Progresso, na roupa de Sofará.

Este parecer foi atacado pelos produtores do filme, que recorreram e pediram a revisão dos cortes, no que foi negado e o filme foi exibido sem os trechos censurados. Quase vinte anos depois, por ocasião do pedido de autorização para o filme ser veiculado na televisão, um parecer do SCDP⁸³ da década de 1980, implicitamente questiona a visão racista do primeiro avaliador da censura, “parodiando” o tom do parecer original:

Um dos censores, resumindo o filme, disse: “é a história de um preto que vai para a cidade dar vazão aos seus instintos sexuais”. Talvez por essa compreensão é que se tenha proposto o corte de uma cena em que Macunaíma declara que “pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são”. Frase, para o censor, capaz de abalar o regime. [...] Nós, infelizmente, só respeitamos os

⁸² Consultado em www.memoriacinebr.com.br em 12.12.2011 às 5:09h.

⁸³ Sem autor nem data, mas que pode ser considerado da década de 1980 pelas referências à movimentação anterior do processo e à morte de Glauber Rocha, ocorrida em 1981.

mortos. Às vezes, nem isto porque Macunaíma pode ser, para os homens que examinam a produção cultural brasileira, a história de um preto que vai para a cidade dar vazão ao seu instinto sexual. Talvez não apenas pouca saúde e muita saúva sejam os problemas do Brasil [grifo nosso].

Infelizmente, esta análise ocorreu somente após o questionamento da própria censura como instituição ao longo dos anos 1980 e não impediu os cortes ao filme. Todavia, optamos por destacá-la aqui justamente porque ela é um índice do incômodo dos agentes estatais diante da retórica racial construída pela adaptação cinematográfica de *Macunaíma* à época de seu lançamento.

Além disso, várias matérias de jornal dão conta do embate entre Joaquim Pedro de Andrade e o INC (Instituto Nacional do Cinema) em vários pontos referentes à divulgação do filme: o diretor contestou não ter sido incluído na delegação que compareceu ao festival de Mar del Plata onde o filme foi premiado e, por conta disso, recusou-se a receber o prêmio pelas mãos do Instituto. Questionou, ainda, a forma como o INC promovia os filmes no mercado brasileiro, atacando a lei que obrigava as distribuidoras estrangeiras a optar entre pagar 40% sobre o lucro ou investir na produção nacional (o diretor considerava uma medida fantasiosa, na medida em que, segundo ele, as distribuidoras preferiam simplesmente perder o dinheiro a investir na produção nacional)⁸⁴.

Mesmo assim, o filme obteve sucesso de público, com mais de dez milhões de espectadores, fato amplamente noticiado pelos jornais, além de ter contado com o apoio público de cineastas ligados ao Cinema Novo (Carlos Diegues e Glauber Rocha), embora criticado por outros relacionados ao Cinema Marginal (Rogério Sganzerla).

Outro filme que incorporou o tom paródico da Tropicália à sua narrativa foi *Iracema, uma Transa Amazônica*, dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Ao atacar simultaneamente a ideologia do desenvolvimentismo e a noção de democracia racial, a obra escolheu os mesmos alvos do movimento e de *Macunaíma*. O próprio título contém dois elementos parodiados: a estrada Transamazônica, eleita pelo regime como símbolo do progresso e da integração nacional proposta por ele e o mito romântico de Iracema.

Iracema... narra o encontro de duas personagens: o caminhoneiro Tião Brasil Grande (Paulo Cesar Peréio) e a jovem Iracema (Edna de Cássia), índia/cabocla que se

⁸⁴ “Comemo-nos uns aos outros”. Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Geraldo Mayrink. Veja, 25.3.1970.

perde dos pais e vira prostituta à beira da estrada. Partindo do senso comum ligado às práticas dos caminhoneiros, Tião se apropria do nacionalismo ufanista da ditadura militar para dar ao seu próprio discurso um efeito de verdade (FOUCAULT, 1996). Frases como “ninguém segura esse país” e “esse é um país que vai pra frente” são constantemente citadas pela personagem e aparecem em outras ocasiões (um close na boleia do caminhão de Tião; um adesivo num bar frequentado por ele). A metáfora da integração nacional representada pela estrada é manipulada em sua fala no sentido de conferir ao progresso um lugar de autoridade.

Contudo, essa valorização do progresso por Tião será atacada em várias partes do filme. O próprio estilo irreverente de interpretação da personagem levada a cabo por Peréio já concede ao seu discurso um tom paródico exacerbado em várias conversas. Em uma delas, um caminhoneiro o contradiz ao afirmar que a estrada de chão dá mais dinheiro que a de asfalto. Essa marca inicial de polifonia (Bakhtin, 1993) será acentuada pelas imagens da Transamazônica mostradas ao longo do filme – que poderia ser qualificado como um *road movie*. À medida que o caminhão de Tião Brasil Grande cruza a estrada, veem-se campos abertos na floresta pelas queimadas e pelo desmatamento, lugares abandonados e decadentes (como a boate na qual Iracema foi abandonada durante o filme). Há, portanto, um choque entre o discurso nacionalista de Tião e a condição da Transamazônica e de sua população mostrada pelo filme, o que configura um indício do autor/diretor como um regime discursivo atuante e em diálogo com o personagem, sem anulá-lo.

Esse aspecto documental da ficção é explicitado na chegada de Tião a um bar à margem da Transamazônica – sob uma música de viola cuja letra é bastante marcada pelo nacionalismo (“Brasil mais Brasil para os brasileiros”; “A grande selva que é a Jurema/Hoje é o tema de amor e fé”; “pois ninguém segura esse grande país”). Homem no bar exclama “O famoso Tião!” ao que Tião responde: “Tião Brasil Grande”. “Brasil Grande por quê? Já andou pelo Brasil todo, é?”; “Já andei o Brasil todo e acredito no futuro do meu país! E eu tô falando isso o tempo todo. Eu falo muito e aí sabe como é que é? Aí de gozação colocaram esse nome. Mas eu até gosto!”. O apelido “Brasil Grande”, marca do discurso do outro e que indica a paródia tanto do comportamento verborrágico da personagem quanto do discurso oficial expansionista, opera enquanto uma ponte possível para o diálogo com esse microcosmo.

Assim como em *Macunaíma*, o imaginário popular racista também será parodiado em *Iracema*... . Em um dos trechos da estrada, Tião assim se dirige a

Iracema, que ouve atentamente: “Eu sou um homem de estrada. Nasci pra isso. Tá no sangue! Há seis anos que eu tô nesse trajeto Belém – São Paulo. Jurema...”; “Meu nome não é Jurema! É Iracema!”; “Iracema... Eu já cruzei essa transamazônica quando praticamente nem existia transamazônica! Tinha até perigo de índio! Dava até medo. As onças lanhavam a pintura do carro. Mas tu é burra mesmo, hein?”. Mesmo com tom irônico, Peréio confunde propositadamente o nome da personagem, o que a descaracterizaria, aliás, uma operação básica do discurso racista. E completa igualando índio a um animal que poderia atrapalhar seu percurso.

Em seguida, quando as personagens tomam banho em um rio, as categorias raciais são explicitadas. Ao pedir a toalha de Tião emprestada, Iracema ouve sua reclamação para não sujá-la de maquiagem – “Mais uma índia usando essa porcaria” –, ao que contesta: “Eu não sou índia não!”; “E tu é o quê? Branca?”; “Sou!”; “Filha de inglês?”; “De inglês não, mas de brasileiro”, sendo que Tião encerra a conversa com uma risada irônica. Assim, o mesmo desejo de branqueamento de Macunaíma e Jiguê é expresso por Iracema, sendo importante frisar que em ambas as obras este ideal é visivelmente contestado.

Iracema..., ao destacar o aspecto coercitivo da relação sexual no encontro inter-racial, explicita o choque e o preço que cada parte deve pagar por este – sendo esse “pagamento” simbolizado pelo dinheiro, pelo estupro, pela violência física e simbólica (Iracema é agredida fisicamente várias vezes no filme, seja por soldados, seja por pessoas comuns) e pela degradação física e moral (velhice precoce, perda de um dente e mendicância de Iracema). O amor romântico fundador da nação e seu pacifismo são parodiados em um primeiro momento para serem contraditos em seguida. Em síntese: o contato sexual passa do consenso ao dissenso na narrativa da nação.

Novamente, os agentes estatais reagiram ao tom paródico em relação à modernização conservadora, eleita como meta para atingir uma suposta integração nacional. Pelo fato de o filme ter sido realizado em coprodução com uma TV alemã (ZDF – canal 2), um jogo burocrático emperrou a liberação do filme por sete anos. Sem o certificado de obra brasileira nem passar pelos trâmites de uma obra estrangeira, *Iracema...*, produzido em 1973 e veiculado no ano seguinte em festivais internacionais (inclusive na Semana da Crítica no Festival de Cannes) e na televisão europeia, só seria liberado para o público brasileiro em 1981.

O escritor Antonio Callado, ligado aos tropicalistas, assim narrou o imbróglio no qual o filme viu-se envolvido:

Duas razões de excomunhão. Armado de uma pequena câmara e de Paulo Cesar Peréio, Bodanski, com a ajuda de Orlando Senna, fez *Iracema* em 1973 para a televisão alemã. A repercussão que teve o filme quando levado na Alemanha resultou em duas razões para que não fosse levado no Brasil: nosso adido militar em Bonn ficou indignado com o denegrimento de imagem que era *Iracema*, e a censura de Brasília alega até hoje que a película viajou sem que fosse submetida à sua censural majestade. O que é crime semelhante a viajar um brasileiro sem passaporte⁸⁵ [grifo nosso]

No entanto, a desculpa durante o processo era a coprodução com a TV alemã, que impediria o filme de ser reconhecido como brasileiro, argumento rebatido por Bodanzky publicamente ao mencionar várias produções nacionais que receberam dinheiro estrangeiro sem cair no jogo burocrático a que seu filme estava sendo submetido.

Uma correspondência entre os agentes da censura e o diretor⁸⁶ esclarecem alguns termos desta disputa. Mesmo que esse jogo tenha permanecido ao longo dos sete anos em que o filme foi barrado, houve um momento em que ele foi censurado. Trata-se do episódio da tentativa de exibição na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Uma carta do Chefe de Censura (Seção RJ) de 16.03.1977 relata que *Iracema...* “teve negada autorização para sua exibição e foi, em consequência, remetido à Divisão de Censura e Diversões Públicas, em Brasília, para um pronunciamento definitivo sobre o mesmo”. Após tentativas frustradas, finalmente saiu o pronunciamento final. Em outra carta, datada de 30.08.1978, o Chefe do DCDP (Brasília) comunicou que “foi mantida a sua não liberação”, oficialmente censurando o filme.

Entretanto, a censura oficial contrastava com o potencial de comunicação que os filmes brasileiros vinham buscando alcançar com seu público. Outro elemento que passou a conformar o *habitus* dos agentes do campo cinematográfico, a partir da proposta de criação tropicalista, é a relação entre as obras a serem produzidas e difundidas e as referências caras à cultura de massa, notadamente as estrangeiras, condenadas pela retórica de uma esquerda nacionalista bastante presente no campo da cultura durante toda a década de 1960 (inclusive em boa parte do período repressivo).

Macunaíma apresenta um diálogo direto com várias referências da cultura massiva. Ao escolher como ator para interpretar o Macunaíma negro Grande Othelo, há uma identificação com o gênero da chanchada, ampliada pelo apelo ao cômico presente

⁸⁵ CALLADO, Antonio. *Iracema, sem dentes, sem árvores*. Isto é, 10.4.1979.

⁸⁶ Escaneada por Bodanzky e enviada para o meu correio eletrônico.

na narrativa. Nota-se a presença de outra atriz cara às produções da Atlântida, Zezé Macedo, fazendo uma ponta ao interpretar uma prostituta nordestina. Além da relação com um gênero que vinha sendo repellido pelo *habitus* dos intelectuais ligados ao cinema, há uma dimensão racial e étnica neste contato, na medida em que a escolha recaiu sobre seu astro negro e, não satisfeito, ainda reservou à outra atriz cara ao gênero um papel duplamente marginal, pela condição de prostituta e de migrante nordestina no Rio de Janeiro. A situação dos retirantes nordestinos seria retomada em várias obras durante os anos 1970, tais como o próprio *Iracema...*, *O Amuleto de Ogum*, *O Homem que Virou Suco*, *Jari*, atribuindo a esta condição um status semelhante à segregação étnica.

Nas sequências já abordadas do nascimento do herói e do banho que embranquece Macunaíma há um jogo verbal e gestual que remete à paródia da chanchada, agora livremente usada em virtude da apropriação do lugar de autoridade que estava sendo construído pelas práticas artísticas da Tropicália.

Aliás, há uma citação a ela na sequência em que Macunaíma e seus irmãos abandonam a cidade rumo à selva. O barco navega por um rio amplo e, dentro dele, há uma televisão e um frigobar, eleitos por Macunaíma como produtos que “mais o entusiasmara da civilização”. O protagonista, agora branco, canta *Tapera Tapejara* (música de Mário de Andrade relida por Jards Macalé) e, logo depois, pega uma guitarra elétrica e começa a cantar num estilo que se aproxima do rock⁸⁷. Deste modo, esta sequência reitera o alinhamento entre a paródia contida na narrativa e as práticas dos tropicalistas, inclusive pela mesma visita ao movimento literário de 1922 (através do cinema, por Joaquim Pedro e da música, por Jards Macalé).

Outro aspecto interessante a ser trazido é o cartaz do filme. Nele, Dina Sfat segura Grande Othelo vestido de bebê, com uma chupeta na boca. A retórica racial e o tom paródico do filme são assim potencializados em sua divulgação, na medida em que ressalta uma mãe branca embalando um filho negro, além de um apelo direto ao espectador da chanchada (mais uma vez pela presença do astro Grande Othelo).

Sobre a inserção do filme no mercado cinematográfico, é interessante destacar uma fala do diretor:

⁸⁷ Recentemente, aconteceu a polêmica “das guitarras elétricas” entre os artistas da Tropicália e outros músicos e espectadores de festivais ligados a uma esquerda tradicional, que condenava o uso de referências e instrumentos estrangeiros nas músicas brasileiras.

As coisas mudaram, atualmente têm-se opções mais extremas. O cinema evoluiu, está entrando numa fase industrial. Ou se faz um filme de grande abertura popular, e o filme se paga, ou, se o filme é difícil e para um público mais reduzido, tem que ser feito numa base extremamente econômica. O meio termo, o filme que se fazia antigamente, de orçamento médio, este é agora impraticável. *Macunaíma* é um filme popular, mas que nem por isso é contrário à linha que sempre me impus. É um filme de cor, de orçamento relativamente alto⁸⁸.

Aludindo a outro elemento de comunicação importante da obra – o uso da película colorida –, o diretor recupera um discurso industrial presente em projetos como os da Atlântica e da Vera Cruz, o que, somado às referências diretas à chanchada e à Tropicália, configuram uma tentativa de reformular o *habitus* do campo cinematográfico no tocante à relação entre obras, público e mercado.

Parte da crítica viu na empreitada de Joaquim Pedro uma autocrítica ao Cinema Novo, mesmo que o filme tenha sido apoiado por cineastas ligados ao movimento, como já o dissemos. Ely Azeredo afirma que isto pôde ser conferido a partir “de sua adesão à tese do herói sem caráter (subtítulo do livro). [...] O encantatório flui da ausência de caráter do personagem brasileiro”⁸⁹. O crítico detecta uma mudança na postura intelectual que começava a ocorrer na relação entre a prática dos diretores e as representações por eles construídas. Essa postura também era mostrada, neste caso, na apropriação feita pelo diretor de outras experiências do cinema brasileiro, que foi visto por Azeredo como uma narrativa que “atesta a utilidade de várias experiências do cinema brasileiro velho (burlesco) e novo (a inundação reitera o grito de Vidas Secas, A Grande Cidade engole e vomita os personagens; a tentativa de mistura de gêneros em O Bandido da Luz Vermelha)”⁹⁰.

Em geral, a crítica também apoiou o diretor no diálogo com a Tropicália e sua opção por fazer um filme colorido. Qualificando *Macunaíma* como um “herói hippie e tropicalesco”, Alberto Shatovsky enumera as qualidades do filme: “Dentro de seu tumulto, a organização é o seu bom gosto: a cor trabalhada com cuidado, as roupas e cenários desenhados [...] e um elenco que responde bem às difíceis da aventura tropicalesca”⁹¹. A opção pelo exagero nos elementos cênicos, típico da Tropicália, inserir-se-ia na proposta de retratar a “exasperada aventura em torno dos nossos

⁸⁸ In: *Macunaíma e seu diretor*. *Visão*, vol. 34, 28.2.1969.

⁸⁹ Azeredo, Ely. *Jornal do Brasil*, 7.1.1969.

⁹⁰ *Op. cit.*

⁹¹ Alberto Shatovsky – O Filme em questão – *Macunaíma* – *Jornal do Brasil*, 7.11.1969

costumes, de nossa moral, das contradições, vícios e virtudes caboclas leva o tempero adequado da chanchada, instrumento de comunicação imediata”⁹² [grifo nosso].

Mesmo um pouco distante da nossa análise sobre retórica racial no filme, o crítico também retoma este aspecto ao nomear como “caboclas” algumas características das personagens, talvez uma referência ao elemento indígena, a nosso ver mais forte na obra literária original que na adaptação cinematográfica. Não sem deixar de reconhecer a propriedade do momento político em que ocorria a releitura da obra de Mário de Andrade: “o ‘brasileiro de todos os tempos e de todas as regiões’, que fora objeto do exame lírico e grotesco de Mário de Andrade, encontra nos anos 70 um correspondente bem ajustado ao espírito contemporâneo, através de uma visão grotesca e amargamente irônica”⁹³.

Em uma avaliação posterior, por ocasião do lançamento do livro de Heloísa Buarque de Holanda sobre as relações entre literatura e cinema a partir do filme, em fins dos anos 1970, Maria da Paz Rodrigues retoma alguns aspectos do lançamento de *Macunaíma* para situá-lo no panorama da crise do intelectual de esquerda. Inicia seu retrospecto sublinhando que “o Brasil vivia um período de convulsão política. Os candidatos a herói estavam sendo aniquilados ou cumpriam o primeiro ano de exílio. Então, a discussão sobre a figura do herói era necessária”⁹⁴.

Diante deste quadro, esta discussão precisava atingir o maior público possível, daí a resolução do diretor em fazer “um filme popular, capaz de atingir os espectadores não habituais das salas de cinema. Para isso, acreditava na utilização das lendas indígenas que, por sua irreverência, estavam próximas da cultura popular do Brasil contemporâneo, tanto urbano quanto rural”⁹⁵. Junto com a releitura da chanchada, a revisão de uma retórica racial cara ao modernismo literário estaria no centro da proposta de comunicação do filme com o público.

Finalmente, o cerceamento enfrentado pelos intelectuais de esquerda surge como o mote da análise da autora, ao lado da reação despertada pelo filme: “para Joaquim Pedro era muito visível um processo de autofagia entre a esquerda brasileira. [...] Foi atacado por vários setores quando quis fazer uma produção colorida, resguardada por esses objetivos”⁹⁶.

⁹² *Op. cit.*

⁹³ *Op. cit.*

⁹⁴ RODRIGUES, Maria da Paz. O herói vai ao cinema. Isto é, 5.7.1977

⁹⁵ *Op. cit.*

⁹⁶ *Op. cit.*

Outra produção que se inseriu neste mesmo panorama de crise da esquerda, de revisão do papel do intelectual e de busca por comunicação através de referências massivas foi *O Amuleto de Ogum*. Realizado em 1974 e exibido em 1975, o filme de Nelson Pereira dos Santos – que acabara recentemente o “ciclo de produção de Parati”⁹⁷, onde havia se autoexilado após o endurecimento do regime em 1968 – abordou a saga dos migrantes nordestinos, o banditismo presente na Baixada Fluminense e os cultos afro-brasileiros frequentados e praticados pelos moradores da região.

O argumento do filme foi produzido a partir do livro *O Amuleto da Morte*, de Francisco Santos, um ex-funcionário de Tenório Cavalcanti, político que então dominava a região. Por ser praticante da umbanda e por explorar os nexos entre religião e banditismo, a obra interessou ao diretor, que obteve os direitos autorais para poder fazer seu filme⁹⁸. Interessante notar que a obra base para o filme tenha sido escrita por um dos retratados na narrativa, o que é mais um índice da mudança do lugar do intelectual, que passa a negociar de forma mais aberta com o domínio da cultura popular.

O filme apresenta seu protagonista: Gabriel (interpretado pelo filho do diretor, Ney Sant’Anna), após uma cerimônia de “fechamento do corpo” quando criança, migra do interior do Nordeste para a Baixada Fluminense. Constrói sua trajetória no banditismo ao mesmo tempo em que se engaja na umbanda.

Em várias passagens, encena-se a fusão entre elementos católicos/europeus e africanos. Por exemplo, o momento em que se descobre o poder sobrenatural do protagonista. Após uma discussão com seu chefe Chico de Assis (interpretado pelo próprio Francisco Santos), este dispara contra Gabriel, que mesmo alvejado não é ferido. Neste momento, a imagem ressalta as figuras brancas de São Jorge e de Gabriel no topo e as personagens negras e pardas em sua base. Além disso, a mediação entre esses dois universos ocorre através de uma personagem branca que, além de protagonista do filme, é vista como superior em razão do mito de que se vale para se impor perante as outras personagens. É possível mencionar que a personagem Gabriel atualiza ao espectador o mito do herói moderno, tendo em vista a releitura dos gêneros policial e *western* realizada pela obra. Podemos notar que, diante disso, Gabriel

⁹⁷ No qual se enquadram os filmes *Azyllo Muito Louco*, *Como Era Gostoso o Meu Francês* e *Quem É Beta?*

⁹⁸ Fato noticiado pelo preço pago ao autor, considerado caro à época.

desempenha função dramática fundamental no sentido de ser o lugar autorizado de produção do discurso.

Um fato que ocorreu durante a produção reforça a capacidade de comunicação do filme através do gênero policial. Durante as filmagens de uma sequência de assalto a banco, alguns vizinhos assustados com o barulho chamaram a polícia, que interveio no tiroteio ficcional efetuando disparos e chegando a prender alguns atores. Tal fato teve origem em uma confusão entre a produção do filme e a polícia de Duque de Caxias, já que o diretor insistiu ter avisado a polícia, ao passo que esta alegou não ter sido informada das filmagens⁹⁹.

Outra referência cara à cultura de massa ocorre com a produção de notícias sensacionalistas após o assassinato do Presidente da Cruz Vermelha por Gabriel. É nomeado por Eneida (Anecy Rocha) – amante de Gabriel – como “homem de jornal”, em alusão à projeção pública da personagem. Por meio de manchetes como “Assassinado no elevador” e “ONU exige prisão do assassino”, o espectador é inserido no horizonte de expectativas gerado pelo caso. Enquanto Gabriel comemora que seu feito tenha sido amplamente divulgado na mídia, o desenlace da história acentua o lugar de marginalidade reservado aos negros pelo tratamento policial. Na sequência que encerra esta perseguição inicial ao protagonista, Eneida dá o jornal a ele, que vê a foto de um homem negro apontado como o assassino em seu lugar abaixo da manchete “enforcou-se na prisão”.

A crítica reconheceu este esforço de comunicação do filme com a cultura popular e com os gêneros da cultura de massa. Uma crítica veiculada pelo jornal *Diário da Tarde* resume esta apreciação: “trata-se de um filme policial, de um filme de aventuras, de ação, de dramas e paixões, mas acima de tudo, trata-se de um apanhado social que, do interior de uma história original de Francisco Santos, coloca pela primeira vez, seriamente, na tela, o culto da umbanda”¹⁰⁰.

A inserção do diretor e da equipe no ambiente da Baixada Fluminense por ocasião das filmagens também era pretendida na divulgação do filme: Nelson Pereira expressou em vários momentos o desejo de lançar o filme em Duque de Caxias, qualificada por ele com entusiasmo de “capital cultural do Brasil”. Todavia, isso não ocorreu e o filme foi exibido primeiramente nos cinemas da zona sul carioca. Tal fato

⁹⁹ Cf. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27/01/1974.

¹⁰⁰ Belo Horizonte: *Diário da Tarde*, 12 nov. 1975.

desagradou ao diretor, de modo que a polêmica veio a público. A crítica de Jean-Claude Bernardet assim resumiu a querela:

Funcionários da EMBRAFILME explicam que o lançamento de *O Amuleto de Ogum* não obedeceu ao projeto inicial, devido a problemas de data, o que prejudicou a carreira comercial do filme. O projeto original previa um lançamento exclusivo no Cine Paz, de Caxias, onde se ambienta e onde foi filmado o *Amuleto*; isto teria marcado o filme como popular. E, na chegada à zona sul, se teria anunciado “o filme que vem do povo”, como “motivação para as classes A e B”. Mas não foi possível realizar esta campanha. [...]

Filme popular – Nelson Pereira dos Santos, em entrevista, insistiu sobre o caráter popular de seu filme que, se se dirigia ao público em geral, dirigia-se preferencialmente a 11 milhões de umbandistas. [...] O público de zona sul como que se apropriou de um filme que se destinava a um público popular [...] E se Nelson Pereira dos Santos tivesse feito um filme em que o público mais pagante não se reconhecesse, em que não se identificasse, nesse caso o filme teria perdido a sua base comercial¹⁰¹.

Expondo mais uma tensão entre agentes do campo cinematográfico e do Estado, a recepção de *O Amuleto de Ogum* havia sido projetada por seu realizador à comunidade religiosa formada pelos umbandistas, o que remete novamente à incorporação pelos intelectuais de esquerda ligados ao cinema dos temas religiosos; obviamente, em conjunto com as práticas narradas ao longo do filme.

No projeto seguinte encampado por Nelson Pereira dos Santos, *As Aventuras Amorosas de um Padeiro*, desta vez como produtor executivo, as consequências da redefinição do papel do intelectual diante do domínio do popular foram ainda mais exacerbadas, no sentido de conferir a Waldir Onofre o lugar de autoridade de ser “o primeiro intelectual negro”¹⁰² a dirigir um filme. Considerando que Onofre foi o autor do argumento acolhido por Nelson Pereira, o diretor valia-se de uma narrativa de um agente ligado a cultura popular, do mesmo modo que ocorrera com Francisco Santos. Porém, com uma diferença básica nos casos: Onofre já havia sido ator em vários filmes dirigidos pelos cineastas do Cinema Novo e em várias ocasiões falara abertamente do seu desejo em passar à direção cinematográfica.

Assim como Nelson em *O Amuleto...*, Onofre também articulará gêneros caros a uma cultura massiva, principalmente o melodrama e a comédia erótica. Por ora,

¹⁰¹ BERNARDET, Jean-Claude. Os outros donos do amuleto. *Opinião*, 30.5.1975.

¹⁰² Na verdade, as primeiras realizações de diretores negros ocorreram na década de 1950, por Haroldo Costa e Cajado Filho, de acordo com Carvalho (2006). O interessante é perceber como o suposto ineditismo de uma direção atribuída a um realizador negro vai ser lançada pela crítica ao público, o que será debatido na parte seguinte deste capítulo.

concentremo-nos no melodrama. Resumidamente, poderíamos descrever o filme da seguinte forma: a trajetória da jovem suburbana branca Ritinha (Maria do Rosário) que, recém-casada porém infeliz ao lado do marido (Ivan Setta), envolve-se amorosamente primeiro com Seu Marques, um padeiro português (Paulo César Peréio) e depois com Saul, um artista negro (Haroldo de Oliveira), não sem antes projetar-se em uma relação com o operário Tião (interpretado pelo próprio Onofre).

O diretor constrói cenicamente uma denúncia do que nomeia sarcasticamente de “racismo à brasileira”. As barreiras ao romance entre Ritinha e Saul são apresentadas na narrativa de modo a ressaltar a dimensão racial da opressão imposta ao casal. O primeiro obstáculo é o ressentimento de Seu Marques, mostrado ao espectador como antagonista principal do casal. A ele, cabem as principais agências negativas perante o mesmo: contrata capangas para persegui-lo e, diante de um primeiro fracasso, persevera, para isso envolvendo o advogado e o marido no flagrante de adultério, não sem antes criar uma celebração coletiva do fato, com o auxílio de outras personagens. E é este ressentimento – aliado ao seu fracasso como amante – que enquadra a trajetória de Seu Marques como melodramática.

Além desta caracterização, outras estratégias melodramáticas presentes em *As Aventuras...* podem ser enumeradas: os sonhos de Ritinha; o próprio foco do filme em uma relação amorosa difícil de ser concretizada, sendo isto caro ao gênero, na medida em que este se vale do excesso emocional das narrativas populares, ancorado no sentimento de frustração que impede o contato amoroso entre classes e interracial; o estilo de interpretação e a trajetória da personagem Ritinha, a “vingança” a que são submetidas as personagens do polo negativo da ação de Saul e Ritinha ao final do filme.

Podemos afirmar que, à organização psíquica oferecida pelo melodrama (Brooks, 2005), *As Aventuras...* adiciona a construção de uma imagem de Brasil na qual as relações interétnicas podem ser lidas melodramaticamente. Isto é: embora não haja nenhum tipo de barreira legal às relações interétnicas/interraciais, as barreiras cênicas dirigidas ao casal interracial configuram o foco narrativo de um racismo velado experimentado também pelo espectador.

Por sua vez, em *Tenda dos Milagres* (1976), adaptação cinematográfica do romance homônimo de Jorge Amado, Nelson Pereira optou por encenar o racismo e os discursos sobre raça no Brasil como eixo central de sua narrativa. O diálogo com a Tropicália é claro pelas escolhas de Jards Macalé (que participara também de *O*

Amuleto...) para compor a trilha sonora e da música-tema *Babá Alapalá*, de Gilberto Gil, que a compôs durante uma viagem à África.

Assumindo um tom crítico quanto ao papel da cultura de massa na constituição de uma sociedade orientada para o consumo, a narrativa focaliza a trajetória do protagonista Pedro Archanjo num fluxo entre passado e presente em três esferas: a luta de Archanjo contra os membros da elite baiana e as autoridades da virada dos séculos XIX e XX e suas práticas abertamente racistas e eugênicas inseridas em uma cultura erudita que hierarquizava os sujeitos racialmente e por classes; a apropriação acadêmica e da cultura de massa da figura de Pedro Archanjo após a chegada de um acadêmico estrangeiro ganhador do prêmio Nobel que exaltava sua trajetória; e o processo de realização de um filme sobre Archanjo e seus entraves junto à burocracia estatal.

Retomando o diálogo com o melodrama, *Tenda...* apresenta o racismo do mesmo modo que *As Aventuras...*, ou seja, através das barreiras cenicamente impostas ao campo de possibilidades de Pedro Archanjo (no passado) e de seu legado (contemporâneo ao filme). Às ações do protagonista, opõe um vilão, o médico baiano Nilo Argolo, cujo traço melodramático será acentuado no meio do filme com a revelação de que este seria seu primo, uma vez que a família é a unidade-base do gênero. O passado sobrepõe-se ao presente através da ação da historiadora Edelweiss (Anecy Rocha) que, em sua tentativa de preservar a memória de Archanjo, é contraposta ao desejo dos donos dos meios de comunicação locais e dos agentes de marketing em torná-lo uma figura pública “vendável”. Os setores ligados a cultura de massa (que, na interpretação proposta pelo diretor, situar-se-ia dentro da noção adorniana de indústria cultural).

A crítica percebeu este tom crítico perante os meios massivos. Aníbal Fernando assim se manifestou em seu texto: “E o que se vê na ‘Tenda’? Um antienlatado, sem dúvida. Um filme despojado, bruto nas suas imagens, poético, um levantamento generoso de uma generosidade brasileira que hoje está ameaçada pela TV e pelas tentativas oficiais de puxar essa mesma cultura popular”¹⁰³. Inclusive, amplifica o tom crítico do filme ao eleger a TV como inimiga da cultura brasileira, recuperando um tom caro aos intelectuais de esquerda do início dos anos 1960. E ainda identifica a tensão entre o diretor e os agentes estatais: “tentativa hesitante e ambígua, pois se perde nas salas da Censura”¹⁰⁴.

¹⁰³ FERNANDO, Aníbal. Tenda dos Milagres, um antienlatado nacional. *Folha de São Paulo*, 15.11.1977

¹⁰⁴ *Op. cit.*

Uma reportagem feita durante a produção do filme o insere no âmbito da cultura de massa, porém ressaltando que não se tratava de um projeto de “*O Amuleto de Ogum – Parte II*, à maneira hollywoodiana. Nem uma cartada oportunista para usufruir os benefícios da política oficial de estímulo à adaptação de obras literárias de prestígio: a Embrafilme não financia nem coproduz o filme”¹⁰⁵. Ironicamente, após a veiculação desta informação, a empresa estatal assumiu a coprodução e a distribuição do filme.

Ademais, recorda ao leitor a perseguição étnica a que é submetida o candomblé para marcar sua origem popular e, continuando seu argumento, refere-se às relações raciais no Brasil:

E na *Tenda*, além do problema religioso, Jorge Amado levanta a questão da relação entre raças no Brasil, que não é tão risonha como se procura afirmar e como se tem divulgado. Há uma tendência à miscigenação, à formação de um novo homem sem nenhuma ligação com os preconceitos europeus de tribo, raça etc. Mas o processo não tem sido simples, tem sido até bastante doloroso¹⁰⁶.

Deste modo, sublinha a importância de o futuro filme propor-se a levar às massas a discussão sobre a questão racial no Brasil, opondo as duas chaves de leitura em torno desta: a oficial, que encampa a doutrina do luso-tropicalismo para afirmar que os conflitos étnicos são apaziguados nas relações cotidianas, e a crítica, que tende a ressaltar as especificidades do racismo institucional e as contradições do discurso oficial (leia-se, nacional-popular reinterpretado pela lógica da modernização conservadora).

A matriz melodramática também seria usada por Antonio Pitanga em sua primeira direção, *Na Boca do Mundo* (1978). Se *As Aventuras...* e *Tenda...* optaram por encenar barreiras externas racialmente apresentadas contra seus protagonistas, *Na Boca do Mundo*, ao contrário, constrói seus protagonistas de modo a marcar as personagens do triângulo amoroso motor da trama por meio das categorias raciais *negro*, *branco* e *mulato*. O protagonista Antonio (interpretado pelo próprio Pitanga) encontra-se no meio da trajetória e dos projetos de Clarice (Norma Benguelli) e Terezinha (Sibele Rúbia) e, num complô caro ao melodrama, sacrificam-no atirando ao fogo.

A crítica de Pola Vartuck publicada no *Estado de São Paulo*, bastante elogiosa ao filme, indica a escassez de diretores negros atuantes no cinema brasileiro para analisar que a narrativa não se mostra condescendente com os negros: “o filme em

¹⁰⁵ MARQUES, Clóvis. Do amuleto a Jorge Amado. *Opinião*, 18.7.1975

¹⁰⁶ *Op. cit.*

nenhum momento tenta mostrar a maioria negra oprimida, sob uma luz maniqueísta, em nenhum momento tenta justificar o comportamento de Terezinha (embora tampouco condene) pelo fato de ter sido ditado pela miséria”¹⁰⁷. Compara, ainda, o caráter de Terezinha ao de Xica da Silva, personagem mítico protagonista filme dirigido por Carlos Diegues veiculado pouco tempo antes. E sublinha que a retórica racial presente na obra é a base para a comunicação com o público: “Glauber Rocha, numa de suas frases brilhantes, diz que Pitanga, neste filme, denuncia que “a sociedade branca mata negros por amor”, Com a cumplicidade dos próprios negros, seria o caso de acrescentar”, aludindo à crítica de Glauber publicada no *Correio Braziliense*.

No âmbito da cultura de massa, vários autores (Eliade, Morin) já se debruçaram em torno de sua capacidade de produzir e fazer circular narrativas e personagens míticos. Talvez por isso, a Tropicália tenha percebido esta capacidade de comunicação entre os mitos da cultura popular e sua relação com as referências da cultura pop internacional. Seguindo a argumentação de Favaretto, Dunn e Basualdo (2007), é possível sublinhar que a posição intelectual dos artistas da Tropicália foi construída no sentido de incorporar elementos narrativos ligados ao sobrenatural (mito, magia, religião).

Além disso, poderíamos destacar o engajamento dos tropicalistas contra os mitos criados pelo discurso do nacional-popular, principalmente os difundidos pela sua versão à direita, isto é, a releitura dos mitos em torno das narrativas nacionais que o regime ditatorial visava legitimar e reproduzir (inclusive, através de produtos massivos como filmes, telenovelas, jornalismo etc). No entanto, recordamos também que a versão do nacional-popular que, à esquerda, havia migrado para o campo da cultura, também foi atacada por esses artistas.

Isso remonta a uma linha argumentativa que já expomos nos capítulos anteriores no tocante à relação entre intelectuais de esquerda e crenças religiosas populares. Mesmo considerando o *habitus* do campo cinematográfico como um processo de constante disputa entre seus agentes e também fatores externos a ele relacionados, é factível notar que, nos debates sobre a veiculação de imagens de povo nos filmes brasileiros, o papel da religião frequentemente assumiu um status negativo tanto nas representações quanto nas práticas dos cineastas.

¹⁰⁷ VARTUCK, Pola. Segurança e fluidez na direção de um estreante. *O Estado de São Paulo*, 21.9.1979.

Vários filmes que incorporaram as práticas artísticas tropicalistas entraram neste processo de revisar o papel do intelectual de esquerda, sobretudo no que se refere à legitimidade conferida na narrativa e na recepção crítica às práticas da cultura popular.

Em *Macunaíma*, o próprio personagem é mítico, oriundo de uma lenda indígena recolhida por um viajante no início do século XX e incorporada por Mário de Andrade à literatura. Ao longo do filme, vários elementos mágicos são expostos na exposição de sua retórica racial. A índia Sofara, a pretexto de cuidar de Macunaíma, leva-o para a mata, transforma-o num “lindo príncipe” (branco) e se desinteressa sexualmente pelo irmão Jiguê. Aqui, há a relação do universo mágico com a oposição entre *branco* e *negro* a partir de valores como beleza e feiura, civilização e barbárie, interesse e desinteresse sexual, sendo mais um aspecto da paródia ao ideal de branqueamento já analisado acima por explicitar em que grupo recaía as expectativas de reprodução do corpo da nação (Verdery, 2000).

Esta paródia é acentuada na última cena (em parte censurada à época) quando Macunaíma é devorado por Iara – o mito amazônico – ao som da música de Villa-Lobos que abre o filme exaltando os “heróis da pátria”. O “herói”, completamente sucumbido à lascívia e à preguiça, não conseguira se salvar pelo seu embranquecer – mesmo porque não havia alterado sua conduta – e, portanto, era punido dramaticamente. Um duplo desmascarar é efetuado: do ideal de branqueamento e do discurso do nacional-popular de direita que se concedia o poder de escolher os heróis nacionais.

Alguns anos depois da exibição do filme, por ocasião da montagem de *Macunaíma* para o teatro por Antunes Filho, que havia dirigido *Compasso de Espera*, várias comparações foram realizadas entre a peça, o filme e a obra literária original. Em uma delas, o jornalista Nirlando Beirão desloca a discussão em torno das práticas artísticas para a análise da retórica racial construída pela obra e sua presença no senso comum dos brasileiros.

Com um tom bem amargo, o artigo *Os Macunaímas* – um epíteto para os brasileiros – ironiza a eleição de determinados signos retirados aleatoriamente das culturas erudita, popular e massiva para reforçar o ideal de democracia racial. Em suas palavras:

Comemora-se a confraternização racial, o espírito carnavalesco, a hospitaleira amizade, o sol mais lindo, a mulata mais faceira, o samba mais puro, a exuberância vegetal, o suor de cachaça. “O minério, a cozinha, o vatapá, o ouro e a dança” (Oswald de Andrade). A feijoada, o exagero, o papagaio real, a

cacatua, Carmen Miranda cacheada de penduricalhos cantando “Disseram que voltei americanizada...”¹⁰⁸

Continua sua exposição referindo-se sarcasticamente aos intelectuais construtores deste ideal durante os anos 1930. Não sem antes caracterizar os “macunaímas” como: “o Brasil que fala de si mesmo não parece acordar cedo para o trabalho, come regularmente e se anuncia campeão de astúcia e de desempenho sexual. E acredita – ou finge acreditar – nessas balelas”. O tom paródico tanto da obra literária quanto da adaptação cinematográfica é reiterado pelo autor para, do mesmo modo, atacar a imagem de povo brasileiro como racial e etnicamente apaziguado, chocando-se frontalmente com o “luso-tropicalismo” acolhido pela direita no poder.

Finalmente, destaca o papel da produção cultural na manutenção desta imagem, para isto confrontando a prática de diversos artistas, inclusive o tropicalista Gilberto Gil, a nosso ver injustamente incluído nesta argumentação, visto que, como já salientado por Dunn, Gil produziu um discurso e incorporou práticas abertamente ligadas à negritude: “há sempre um negro (Gilberto Gil) para festejar, em verso e em música, a confraternização racial. Um mulato (Dorival Caymmi) para acatar a mentira do dengo e da malemolência do mestiço. Um escritor de ideias avançadas (Jorge Amado) para folclorizar o povo, emasculando sua identidade”¹⁰⁹.

Iracema, uma Transa Amazônica também se vale destes elementos narrativos, já articulando no jogo de palavras de seu título três operadores básicos das narrativas nacionais: as relações sexuais, o mito de origem e o espaço geográfico/natureza. Além disso, remete ao célebre romance de José de Alencar, qualificado por Sommer como uma “ficção de fundação”, ou seja, uma obra cujo grau de legitimidade para narrar uma suposta origem nacional é tamanho que sua leitura é disseminada pela educação formal e pela cultura de massa (por meio de adaptações teatrais, cinematográficas e televisivas).

Em *Iracema...*, a que mitos são feitas referências? A sequência inicial do filme mostra Iracema junto de sua família navegando em um barco. A jovem prepara comida em utensílios rudimentares. Close no escrito do barco: “Graças a Deus”. Plano geral do barco no rio rodeado pela floresta. Close do pai de Iracema seguido de close dela. Panorâmica seguindo o barco na floresta ao som de uma locução radiofônica: “Neste momento a Marajoara tem a satisfação em apresentar mais um programa Alô, interior!”.

¹⁰⁸ BEIRÃO, Nirlando. Os Macunaímas. Isto é, 5.7.1977.

¹⁰⁹ *Op. cit.*

Carregamento de açaí no barco realizado ao som das mensagens transmitidas pelo programa de rádio. Iracema ajuda a amassar o açaí. Plano de Iracema tomando banho e mergulhando no rio. Em seguida, plongée do barco: Iracema come peixe com farinha. Mesmo com a presença da cultura massiva (rádio), o filme constrói inicialmente uma aura de pureza em torno da menina Iracema, o que nos remete a dois mitos: o de Iracema, difundido pela elite cultural/letrada ao longo dos séculos XIX e XX (a eleição do romance de José de Alencar como um cânone literário e seu posterior ensino contínuo) e o da integração racial (também conhecido como “mito das três raças”, sendo mostrado aqui um índio idílico), ambos considerados mitos de fundação nacional. Há, inclusive, a ligação entre mito e natureza/paisagem, algo bastante característico de um discurso nativista apropriado pelo ideal romântico brasileiro (SÜSSEKIND, 1990). O registro literário do mito de Iracema presente no ideal romântico de Alencar pauta-se: a) pelo encontro entre Martim e Iracema em uma situação de guerra (Martim era alvo da flecha de Iracema); b) pela saudade do amor da índia (que se sacrificara em nome de seu amado); e c) pelos encontros amorosos na floresta virgem (em uma clara alusão à sexualidade de Iracema) contrastando com o clima bélico que rodeia o casal.

Como o filme, por sua vez, reapresenta uma Iracema “aculturada” ao espectador? Após se perder dos pais, Iracema aparece andando pela rua – em plano conjunto – com um vestido preto decotado e toda maquiada, ao lado de uma amiga prostituta. Passeia pelo centro de Belém. Opondo-se à pureza inicial da menina Iracema, esta é reapresentada por meio de estratégias de paródia/blasfêmia, de desautorização do lugar ocupado pelo mito fundador na retórica oficial. Ao contrário da estrutura mítica que está deslocada da temporalidade cotidiana, Iracema não só pertence a esse mundo e possui qualidades humanas como também circula por ambientes e tem atitudes contrárias à imagem mítica: a sua posição na narrativa como prostituta determina as possíveis apropriações e blasfêmias contra o mito.

Em *O Amuleto de Ogum*, o título já incorpora o elemento mítico presente na narrativa popular religiosa: o amuleto, que geraria uma proteção sobrenatural a quem o portasse, e ao *orixá* Ogum, equiparado a São Jorge tanto no registro cotidiano quanto nas imagens veiculadas pelo filme.

Em entrevista, o diretor admitiu que a narrativa do filme pretendia estruturar-se em diferentes “ciclos da umbanda”, reconhecendo ainda que buscou o ponto de vista dos praticantes na representação dos cultos, o que difere consideravelmente da postura intelectual adotada por ele nos anos 1950 e 60, tais como nos exemplos de *Rio, Zona*

Norte e Vidas Secas, avaliados neste trabalho. Descreveu o processo de inserção pelo qual passou dentro destas práticas. Segundo ele, precisava “descobrir a que santo estou ligado. Eu, meus filhos, minha mulher e as pessoas que estão no filme. E pedir permissão para fazer o filme, mostrar o roteiro ao pai de santo pra ver se ele concordava”¹¹⁰. Nelson Pereira divide a narrativa em partes – corpo fechado; tentação da Pomba Gira; ciclo de Exu; e, por fim, os grandes orixás – relacionando-as às transformações pelas quais o protagonista tem de passar.

Aproveitamos para lembrar que esta forma de aproximação com o popular continuou na realização seguinte do diretor, *Tenda dos Milagres*: “para filmar as cenas de candomblé, Nelson Pereira dos Santos está construindo um autêntico terreiro num dos parques da cidade pois, segundo revelou, “não ficaria bem fazer as tomadas numa das casas de culto, pelo respeito que se deve ter para com os dogmas dos remanescentes negros da Bahia”¹¹¹.

O crítico e pesquisador Jean-Claude Bernardet reconhece no filme “uma reformulação drástica das relações entre o cineasta (e o intelectual em geral) e o povo”¹¹², afirmando que em “o Amuleto, não existe nenhuma personagem superior à vivência popular, nenhum modelo exterior a ser aplicado pelo povo”¹¹³. Mesmo reconhecendo a relevância da intuição de Bernardet, acreditamos que *O Amuleto...* está situado num movimento maior de redefinição do que seja creditado ao popular em vários filmes brasileiros dos anos 1970. Pela apropriação de gêneros que circulam através da cultura de massa, pelo tom paródico dirigido ao jornalismo e à polícia, nota-se que o filme dialoga com as mudanças propostas pela Tropicália, já relidas por produções anteriores, algumas já avaliadas aqui. E, na verdade, trata-se da retomada de uma ponte já feita, na própria carreira do diretor, com a experiência de *Como Era Gostoso o Meu Francês*.

Mas acompanhando o raciocínio exposto, não se pode ignorar a alteração do *habitus* em torno das imagens de povo difundidas pelos filmes da qual *O Amuleto...* é um vestígio. E, em se tratando de ideias sobre raça e etnicidade, estas mudanças operariam no intuito de contestar ou, em outros casos, validar a imagem de povo consagrada pelo luso-tropicalismo.

¹¹⁰ SANTOS, Nelson Pereira dos. O cinema e a cultura popular. *Jornal do Brasil*, 23.2. 1975.

¹¹¹ Tenda dos Milagres no cinema. *O Estado de São Paulo*, 28.9.1975.

¹¹² BERNARDET, Jean-Claude. Manifesto por um cinema popular. Publicado no folder do ciclo “Hoje: cinema brasileiro!” realizado pelo Museu da Imagem e do Som em maio de 1976.

¹¹³ *Op.cit.*

O filme destaca os rituais afro-brasileiros, representados pela macumba e pela umbanda. Ambas são mostradas principalmente através das personagens de dois pais-de-santo: Gogó e Pai Erley. Estes são apresentados por meio de contrastes. Pai Erley é apresentado com uma dimensão pedagógica do ritual: dirigindo-se a Gabriel, na verdade, visa apresentar a umbanda ao espectador. Marcado pela lógica da contenção (não bebe, tem gestos contidos, quase calculados) e por um registro que beira o documental, seu lugar de autoridade é definido tanto pelo respeito dos filhos-de-santo quanto de Gabriel e Severiano. Segundo a avaliação de Ortiz, na umbanda, “trata-se sobretudo da vitória da moral caritativa, da homogeneidade do sagrado, por detrás da qual se escondem calmamente as contradições de classe e de cor da sociedade brasileira” (1999, p. 210).

Já Gogó é explorado na obra por meio de um registro cômico, que retira a autoridade, via de regra, creditada a um pai-de-santo. “Mulherengo”, dado a pequenos golpes, viola os preceitos religiosos (finge incorporar um “santo”, tem relações sexuais durante a prática religiosa, torna a religião mercadoria em benefício próprio e não de uma comunidade de adeptos, assume uma relação de clientelismo para com o chefe Severiano), é desmoralizado pelas outras personagens.

O próprio nome Gogó já apresenta um estigma (Goffman, 1975) que paira metonimicamente sobre o *babalaô* (alcoólatra) – na prática, sobre os negros, tal como já foi mostrado, por exemplo, em *Bahia de Todos os Santos*. Sua figura é mostrada no filme, ainda, investindo em um imaginário teratológico em relação à prática da macumba e, mais especificamente, à entidade *Exu*¹¹⁴.

Um ponto importante a ser destacado é o apelo presente no filme ao sincretismo. Este foi apontado pela crítica como uma chave de leitura da narrativa, ou seja, mostrado como fonte para a credibilidade do filme no mercado¹¹⁵ e até como expressão de uma

¹¹⁴ Vários pesquisadores (Capone, 1999; Halloy, 2005) aludem ao medo despertado por essa prática na relação dos adeptos das religiões afro com a sociedade brasileira (muitas vezes qualificados pelo nome genérico de “macumbeiros”, usado como categoria de acusação por não-adeptos pertencentes a classes sociais mais elevadas), não sem antes destacar o fator racial na manutenção desse estigma. Seria válido conjecturar se essas representações da macumba, além de corresponderem ao estigma, não seriam, na verdade, a visão que muitos praticantes da umbanda possuem sobre ela (à qual costumam atribuir o nome de “quimbanda”). A representação de *Exu* enquanto uma entidade capaz de fazer somente o mal foi repensada a partir dos movimentos de reafirmação do candomblé, a partir de meados dos anos 1970, que passaram a valorizar o papel dessa entidade nos ritos afros.

¹¹⁵ Por ocasião da exibição do filme no Festival de Cannes, o crítico Alfredo Sternheim assim se manifestou: “é possível que por oferecer muitos elementos de um sincretismo religioso pouco divulgado na Europa, o filme de Nelson Pereira dos Santos alcance ótima receptividade no Festival de Cannes”. (Cf:

vontade do diretor em realizar um cinema “verdadeiramente” popular¹¹⁶, o que nos remete ao discurso do nacional-popular e à mestiçagem, caras ao ideal de democracia racial.

Desta forma, marcamos que as retóricas de raça e etnicidade no campo do cinema brasileiro não passam por mudanças construídas linearmente. Assim como destacamos que as práticas discursivas presentes em *Bahia de Todos os Santos* e, em menor grau, em *Também Somos Irmãos* diferiam do tratamento geral concedido às relações raciais e étnicas no seu tempo de produção e difusão, *O Amuleto...* relê estas relações sob um prisma que começava a ser contestado pelos tropicalistas – mesmo que o filme tenha incorporado esteticamente algumas de suas opções –, por algumas experiências do próprio campo cinematográfico e pela atuação de movimentos sociais de base étnica, que começavam a se rearticular após a onda de repressão geral aos movimentos de esquerda no fim dos anos 1960. Devemos destacar que a obra seguinte de Nelson (*Tenda...*) já apresenta o problema racial incorporando em parte o ponto de vista dos críticos da democracia racial, tentando conciliá-lo com uma imagem de povo heterogêneo, porém integrado, instalando uma ambiguidade na análise dessas relações raciais e étnicas.

Neste momento, precisamos fazer uma abordagem comparada em torno da presença das práticas dos cultos afro-brasileiros presentes em *Macunaíma*, *O Amuleto...*, *As Aventuras Amorosas...* e *Tenda dos Milagres*. No primeiro, o protagonista entra no meio de um ritual de candomblé para tentar se vingar do poderoso Venceslau Pietro Pietra, industrial imigrante italiano que havia roubado sua pedra da sorte, a muiraquitã. A imagem mostra cortes abruptos entre Macunaíma chutando e dando socos em uma mulher negra em estado de possessão como uma forma de atingir Venceslau (branco) que, recebendo os golpes, fere-se de um modo patético, sujando-se com a comida à sua volta.

Em *O Amuleto...*, encena-se a possessão do chefão Severiano por um *Exu*. Em close, percebe-se a alteração facial de Severiano, que começa a gritar. Um plano geral capta a corrida de Severiano possuído por um *Exu* enquanto se contorce e grita de dor.

STERNHEIM, Alfredo. Um filme popular de Nelson Pereira dos Santos. *Folha da Tarde*, São Paulo, 16/04/1975).

¹¹⁶ A ponto de, na edição do Jornal da Tarde de 11/04/1975, haver um glossário com os termos ligados aos ritos afros, tais como: “despacho”, “orixá”, “babalaô” etc para que o público leitor do jornal pudesse acompanhar a discussão de modo satisfatório, na avaliação do próprio jornal.

Severiano se joga e se arrasta no chão, no que é amparado pelo pai-de-santo Erley. Em suma, uma humilhação imposta à personagem.

A possessão também é elemento central no desenlace de *As Aventuras...*. Ao longo dela, várias pessoas vão sendo convocadas a ir ver o flagrante de adultério: meninos que assistem a uma partida de futebol, pessoas em um ensaio de escola de samba, fiéis de um terreiro de candomblé e até mesmo transeuntes que acompanham um funeral. A montagem alternada contrasta isso ao diálogo entre Saul (Haroldo de Oliveira) e Ritinha (Maria do Rosário) no ateliê. Após a invasão da casa para o flagrante, o advogado Tola (Procópio Mariano) – aliado do padeiro português perseguidor do casal – vê Saul. Ao reconhecer uma entidade do candomblé, exclama “Saravá!” e a reverencia batendo a cabeça no chão (ao que Saul joga algumas rosas vermelhas), entrando em possessão. Mas não sem o protesto do português: “Macumba a uma hora dessas? Isso é coisa de negrada mesmo!” [grifo nosso]. O filme é encerrado por um transe coletivo, no qual aparecem várias entidades dos ritos afro-brasileiros: Exu, Pomba-gira, Caboclo etc.

Em *Tenda dos Milagres*, após várias perseguições da polícia aos candomblés, destruindo objetos e culto e alvejando praticantes, Zé de Alma Grande, eleito pelo discurso racista oficial da época como um “negro civilizado”, após ser “convertido” de marginal a um agente policial, foi objeto da possessão durante uma incursão policial. Após prender um pai de santo e liberá-lo por não ter mais como deixá-lo encarcerado, o delegado-chefe da Polícia novamente investe contra a repressão aos candomblés, acompanhado de Zé de Alma Grande e de outros policiais. Dessa vez, ao tentar investir contra Archanjo, seu capanga é possuído e passa a correr e espancar os policiais que integravam a comitiva que, atônitos, atiram para o alto na tentativa de dissuadi-lo, sem sucesso.

Em comum, as sequências apresentam duas características da possessão: punição e inversão de hierarquias¹¹⁷. E esta inversão apresenta, em todos os casos, sua marca racial ou étnica. Em *Macunaíma*, o industrial branco Venceslau sofre por instrumento da médium negra. No *Amuleto...*, o chefão branco Severiano é humilhado na frente de seus empregados, o que acarreta em diminuição de seu poder simbólico. Já em *As*

¹¹⁷ A interpretação sobre a possessão como punição foi explorada por Ruth e Seth Leacock (1972) em seu trabalho sobre o batuque na cidade de Belém, no qual os “encantados” (como os nativos nomeavam as entidades que possuíam os iniciados) punem caso o iniciado viole obrigações rituais ou mesmo aja de modo contrário à vontade de seu encantado, sendo que a punição pode variar de um simples jogar-se no chão até uma autoflagelação que deixa a pessoa muito ferida.

Aventuras..., o personagem do advogado negro Tola é punido por aderir ao discurso do opressor, por tentar negar sua identidade étnica (como adepto do candomblé) e por não se engajar em uma solidariedade racial em relação ao protagonista Saul. Por fim, o policial negro é rebaixado dramaticamente por encampar o discurso e as práticas do opressor contra os praticantes do candomblé e também pela mesma recusa do advogado negro de *As Aventuras...* de uma solidariedade racial.

A circulação dos mitos e das narrativas populares no cinema brasileiro remete-nos a outra prática levada a cabo esteticamente pela Tropicália: as releituras dos contatos culturais que estariam na base das “narrativas de fundação” (Sommer, 2001) do Brasil. No caso de *Macunaíma*, a censura reconheceu *a posteriori* uma tentativa de reler a retórica racial então dominante: “Trata-se de um filme que através de simbolismos retrata as virtudes e os defeitos de nosso herói caboclo, nascido em meio aos ritos e credences populares formadores da nossa cultura regional e sua aculturação por força das influências externas. Em meio a este contexto são enfocados de forma satírica aspectos sociais como o racismo”¹¹⁸.

Na fala do diretor Joaquim Pedro veiculada durante o lançamento estaria a base para esta avaliação: “Mário de Andrade achou na fonte, no brasileiro autóctone, a semente, o retrato incipiente do brasileiro completo, resultado da mistura de muitas raças. [...] Ele tem uma vida extremamente aventureira, namora mil mulheres, se mete em mil coisas, dá rasteira em todo o mundo. Nasce preto e vira branco”.

A ênfase nos contatos culturais é retomada em *Iracema...* de forma a parodiar os mitos reproduzidos pela versão desenvolvimentista do discurso do nacional-popular. Contrapondo-se às narrativas oficializadas pela retórica do nacional, nas quais o sexo é visto como algo que funda a nação de um modo pacífico, desinteressado e algo que redime as diferenças baseadas em questões étnicas, de gênero, entre outras, *Iracema...* evidencia o oposto: o realce das categorias raciais e de gênero e, por conseguinte, a divisão e a estratificação dentro do povo, o que contraria a retórica do nacional-popular que tende a ressaltar sua unidade. Ao amor desinteressado que está presente nas relações privadas (e que muitas vezes age como fator determinante na ordem pública), o filme contrapõe o interesse marcado pela negociação entre as personagens e pela perspectiva (frustrada) de *Iracema* em continuar a viagem com Tião.

¹¹⁸ Parecer de Luiz Pedro de Souza de 4 jul 1985.

Este ponto foi reconhecido pela crítica de Ely Azeredo, que ressalta na personagem principal o traço caboclo e não uma índia, como a personagem Tião Brasil Grande, o que já remonta à instabilidade das categorias étnico-raciais acionadas nas interações sociais (Gibson & Somers, 2001):

É o encontro da cabocla com a ocupação da gente da cidade, com o desequilíbrio social gerado pela transformação econômica, com aventureiros em busca de um novo Eldorado, com a crescente e incontrolada prostituição que se desenvolve na área, assim como pelos mais puros ideais. Todos os elementos desta nova “corrida do ouro” desfilam através dos contatos com Iracema (Edna de Cássia), com a prostituta Teresa (Maria Conceição Senna), com o motorista Tião (Paulo Cesar Peréio) ou através do surgimento natural frente às câmaras¹¹⁹.

É através dos contatos de Iracema com este cenário adverso onde se encontra o centro da paródia do filme ao discurso desenvolvimentista. Neste sentido, a crítica de Antônio Risério é ainda mais radical, no sentido de afirmar que a Iracema de Bodanzky e de Senna é uma anti-Iracema de Alencar: “se Alencar tece torneios românticos ao redor de uma virgem, Bodanzky foca e enquadra, de modo claro e direto, uma jovem prostituta”¹²⁰. Ao isolamento relegado a uma virgem, Risério confere ao universo da prostituição a base do choque pretendido pelos diretores nos espectadores.

A partir da protagonista, o autor narra a inserção do filme no panorama do campo cinematográfico da época, contrapondo-o à experiência de Xica da Silva, de Carlos Diegues: “Iracema é anti-Xica. Nada de sonidos erótico-risíveis. Nenhum pacto com uma visão ideológica deformada (cf. a mulher negra de Diegues, velha fantasia). E sublinha o estigma da raça, a índia quer ser branca, brasileira”¹²¹. Ao opor as retóricas raciais articuladas em *Xica da Silva* e em *Iracema*, o crítico encampa as críticas feitas por membros do movimento negro na época do lançamento do primeiro para conferir ao segundo um maior lugar de autoridade e, por fim, atestar a singularidade da obra diante dos movimentos cinematográficos: “não é cinemanoivo, nem avatar cinemanovista. Está, igualmente, distanciado do tipo de cinema feito por Sganzerla & companheiros. Longe, ainda, da chamada geração Super 8, lances de Torquato Neto e Ivan Cardoso”¹²².

¹¹⁹ AZEREDO, Ely. Iracema visita a Amazônia de hoje. *Jornal do Brasil*, 1981.

¹²⁰ RISÉRIO, Antonio. Viva Iracema. Galeria de Arte Moderna – Jornal Mensal de Artes número 34 – dezembro/1976.

¹²¹ *Op. cit.*

¹²² *Op. cit.*

Na mesma linha de *Iracema...*, *As Aventuras...* também aponta em uma retórica erótica alguns pontos a serem abordados nos contatos culturais. O drama encenado por Onofre opera uma inversão do *tropos* racial caro à colonização no Brasil. Ao par homem branco/mulher índia e negra, o filme apresenta os polos preteridos nessa relação de poder presente nas narrativas de “origem” da nação: a mulher branca e o homem negro. Ao agenciar o espectador por explicitar justamente o *fora da sentença* (Bhabha, 2005) das narrativas históricas oficializadas, o diretor adiciona a isso o lugar ocupado pelo negro na sociedade de classes – no filme, o operário que trabalha na construção civil – e pela mulher – professora primária e dona-de-casa dependente do marido.

O jogo de sedução operado justamente por estes polos configura uma aliança a ser projetada na contestação ao discurso do nacional-popular. Isto é, destacam-se dois elementos presentes na categoria “povo” (que ocupa posição central no nacional-popular) para evidenciar uma posição hierárquica inferior e, portanto, a estratificação dentro deste “povo”, antes percebido como unificado (ou a ser unificado) por aquele discurso. É a interrupção na troca de olhares entre Tião e Ritinha (uma agência efetuada pela amiga de Ritinha e por um operário chefe de Tião) configura uma barreira canonicamente apresentada à interação entre as categorias mulher e negro, sendo que *As Aventuras...* encarregar-se-á de mostrar como esta barreira inicial será desmontada pela trajetória das personagens.

A eleição da personagem feminina para a centralidade da narrativa fílmica pode ser apontada como um ponto de vista que privilegia a encenação de uma identidade de gênero (feminino), construída em oposição e em negociação com os universos masculinos da construção civil e do trabalho do marido (uma revendedora de carros). É interessante notar que esta identidade é apresentada inicialmente ligada a uma posição de classe para posteriormente ser “racializada”, como veremos a seguir.

A identificação entre posições de subalternidade e o início de uma formulação de uma identidade de resistência (Castels, 2004) faz-se sentir no discurso de Nelson P. dos Santos a respeito de sua posição como artista, do enredo do filme e da trajetória de Waldir: “o negro e a mulher são oprimidos. Waldyr Onofre, oprimido como todos nós artistas e intelectuais do Terceiro Mundo, fez um filme sobre o Movimento de dois seres, seus semelhantes: eles sabem que podem mover-se, ocupar mais espaço na relação humana e na sociedade brasileira”¹²³.

¹²³ In: *O Cinema volta ao subúrbio. O Estadão: Rio de Janeiro*, 13 a 14.04.1976, p. 3

Cabe às mulheres e aos negros, ao menos no filme, evidenciar a dimensão performativa do discurso (Bhabha, 2005), uma vez que estes transitarão pelos espaços deixados por aqueles que se situam no lugar da dominação (no filme, o padeiro português e o marido de Ritinha), o que pode ser confirmado na sequência em que Ritinha é assediada pelo padeiro português Marques. Pode-se dizer que esse personagem, no filme, mesmo distante temporalmente da colonização, parece desempenhar um papel semelhante a seus antepassados na coerção da mulher branca através do controle de sua sexualidade, o que será confirmado pelo desenlace da trama e pelo papel que nele exerce o padeiro.

Em uma continuidade com a abordagem dos aspectos raciais e étnicos dos contatos culturais proposta em *As Aventuras...*, a realização de Nelson Pereira Tenda *dos Milagres*, retomando alguns pontos desenvolvidos em *O Amuleto...*, situa-se no duplo esforço de revisitar as narrativas de origem dos contatos interculturais dos quais a sociedade brasileira seria a consequência e a posição de autoridade dos intelectuais como produtores e difusores destas narrativas.

O filme divide claramente os intelectuais em duas linhas políticas, traçando diferentes trajetórias para eles tanto no lugar de autoridade que ocupam no debate sobre raça quanto no prestígio e nos lucros obtidos a partir de seus engajamentos. Os intelectuais de direita são retratados a partir das personagens do dono do jornal Doutor Zezinho (Wilson Mello), do médico baiano Nilo Argolo (Nildo Parente) e do chefe de polícia (Emanoel Cavalcanti), enquanto os de esquerda, através da Doutora Edelweiss, do protagonista Pedro Archanjo (Jards Macalé e Juarez Paraíso), do acadêmico José Calazans (Guido Araújo) e do jornalista e cineasta Fausto Pena (Hugo Carvana).

Aos intelectuais de direita, cabe encenar a repressão oriunda do meio acadêmico, da força policial e dos meios de comunicação. Nilo Argolo e o chefe de polícia apresentam as teorias racistas vigentes em fins do século XIX e início do XX e como elas pretendiam alterar a composição étnico-racial do país. O acadêmico – um dos principais vilões da trama – apela a uma pureza racial, chegando a propor a interdição de casamentos interraciais. Segundo ele, “o mestiçamento não é só físico e intelectual, é afetivo”. A base do problema teórico de Argolo (uma referência a Nina Rodrigues) reside no fato de que há uma identificação por parte da elite e da classe média com vários aspectos da cultura popular afro-brasileira.

Ao ser apontado como mestiço publicamente por Pedro Archanjo (em um livro), Argolo consegue que o bedel da Faculdade de Medicina seja expulso por seu ato de

ousadia, por ele considerado uma tentativa de “desmoralizar a própria instituição da família brasileira” e as instituições, tal como a própria faculdade. O discurso autoritário encampado por Argolo pode ser interpretado como a releitura do passado proposta na narrativa para, na verdade, referir-se às instituições eleitas pela modernização conservadora como fundamentais para a sua moral.

A personagem que mais se alia a esta linha interpretativa é a do chefe de polícia. Aponta os negros como marginais ao dizer que “o negro tem tendência para o crime” e que samba, capoeira e candomblé seriam apenas “manifestações dessa criminalidade”. Num crescendo, seu discurso radicaliza-se a ponto de declarar que estava em uma “guerra santa” contra os candomblés. Acompanhava pessoalmente expedições contra os terreiros e ordenava a destruição destes, enquanto gritava aos adeptos que “quem quiser bater tambor que volte pra África! Bahia é terra de branco!”. Assim, a repressão estatal ganhava seu duplo temporal: no passado, contra os negros e, no presente, contra as forças de oposição ao regime vigente.

A crítica reconheceu no racismo a temática central do filme: “mas Tenda propõe uma nova questão: o racismo. O problema do elemento africano na cultura brasileira. O livro de Jorge traça uma história da formação da democracia racial brasileira, com uma imagem perfeita do preconceito e da teoria racial do país. Pedro Archanjo – que no filme será interpretado por Jards Macalé – luta contra o racismo”¹²⁴.

Ironicamente, o debate sobre raça e racismo no filme seria retratado como barrado pelos interesses dos meios de comunicação e de seus patrocinadores. Doutor Zezinho, dono de um conglomerado de comunicação local, é mostrado em seu esforço de instrumentalizar os intelectuais. Em sua primeira fala no filme: “procuramos fazer desta casa um ninho dos intelectuais. E o que acontece quando precisamos deles? Desaparecem! Acho que nossos intelectuais não passam de uns vagabundos e covardes!”, reclamando que não havia ninguém para replicar a matéria sobre Pedro Archanjo veiculada pelo jornal do grupo concorrente.

Depois, aparece presidindo a comissão formada por intelectuais que comemorariam o centenário do nascimento de Pedro Archanjo, fato divulgado pela mídia local, incluindo nele um seminário sobre a democracia racial no Brasil, a ser organizado pela Dra. Edelweiss. Posteriormente, orientado pelos patrocinadores do evento, cancela o seminário, tendo em vista o assunto ser considerado um “assunto

¹²⁴ Tenda dos Milagres. *Jornal da Tarde*, 25.10.1977.

explosivo” ou, na fala de um dos publicitários, “não podemos misturar a figura de Pedro Archanjo com esse assunto de preconceito de cor e de raça”, uma citação ao silêncio em torno desta discussão.

A Dra. Edelweiss, por sua vez, é retratada como uma intelectual cooptada pelos interesses dos meios de comunicação na promoção publicitária de Pedro Archanjo. Mesmo reagindo à recusa do Doutor Zezinho em financiar o seminário sobre relações raciais, aparece na última cena do filme visivelmente constrangida aplaudindo a fala do poderoso empresário, enquanto escuta que Pedro Archanjo era aliado de Nilo Argolo, algo rechaçado pelo próprio filme. Por meio de sua atuação, percebem-se as restrições à atuação do intelectual de esquerda.

Entretanto, a postura deste intelectual também não escaparia da crítica. Em uma entrevista, Nelson Pereira, continuando sua revisão iniciada em *O Amuleto...*, destaca: “quais instrumentos de conhecimento nós empregamos pra observar nossa realidade [...]? Eu acho que a gente, até 64, ainda estava colonizando, inclusive nesse tipo de “instrumentalidade”, quer dizer, o próprio instrumento gerava o instrumento da colonização e não de um conhecimento liberador”¹²⁵. No filme, um diálogo entre o protagonista e o acadêmico José Calazans amplifica esta (auto)crítica. Após Pedro Archanjo, como Ojuobá (babalorixá), ter conseguido invocar a possessão de Zé de Alma Grande e fazer com que este se dirigisse contra os policiais e este feito ser cantado pela literatura de cordel, o que ajudou na sua divulgação, os dois intelectuais encontram-se em um bar. Calazans pergunta: “gostaria de saber como você, um homem de ciência, acredita em candomblé, em orixás? Em coisas tão primitivas? Como materialista, gostaria de saber como você consegue conciliar o sim e o não?”, uma fala cara aos intelectuais de esquerda dos anos 1950 e 60, com a devida proporção temporal. A isto, o protagonista responde: “Não se engane, professor. Não sou dois, sou apenas um, Pedro Archanjo Ojuobá, mulato brasileiro. (...) A ciência não me limita, professor!”, colocando em xeque o discurso cientificista; em verdade, o discurso político de esquerda e sua forma de enquadrar as práticas religiosas.

Esta ligação entre grupos étnicos e intelectuais foi retomada por Nelson Pereira na entrevista já mencionada:

Estou criticando a mim mesmo. Agora quem se identificar comigo ou quem estiver próximo de mim e aceitar a crítica, tudo bem. Eu quero me criticar e ir

¹²⁵ Entrevista a Tarso de Castro e Jards Macalé. Folhetim. *Folha de São Paulo*, 20.11.1977.

em frente. Vamos de uma vez por todas acabar com a posição de marginal. Aliás muito parecido com o problema racial. O intelectual está muito identificado ao negro, ao índio, à mulher. Os caras não estão percebendo. Intelectual brasileiro, para ser bom tem de ser superior, genial. Negro pra ser bom tem que ser professor da Faculdade de Medicina. Florestan Fernandes coloca isso claramente no livro “O Negro na sociedade brasileira”. Um país colonizado não pode ter a consciência própria e o intelectual, o artista – esse nome aí – enfim, quem tem condições de pensar e refletir a respeito de sua própria condição e do povo do qual ele emerge será um marginal.¹²⁶

Interessante reparar a referência ao livro de Florestan Fernandes, uma vez que a doutrina oficial do luso-tropicalismo baseava-se nas pesquisas de Gilberto Freyre, a quem o primeiro se contrapunha numa análise que revelava as contradições do ideal de democracia racial.

Ainda sobre os contatos culturais presentes nos filmes, podemos notar uma relação metonímica entre os protagonistas dos dramas e seus grupos. Em *Macunaíma*, a trajetória do herói encena o desejo de branqueamento a partir do paulatino afastamento de sua origem rural, sendo sua corrupção acentuada na cidade e seu fim trágico uma paródia aos “heróis da nação”.

Já em *Iracema...*, há um jogo metafórico e metonímico entre a trajetória de Iracema e a de milhares de índios: a) em um primeiro momento, a perda dos pais/ contato com sua cultura; b) a vida na cidade e a prostituição / assimilação forçada; c) a mendicância e a degradação física / extermínio. O mesmo movimento é percebido em *O Amuleto...*. O migrante nordestino Gabriel também se afasta de sua mãe e de sua cidade natal para ser corrompido pela vida na grande cidade, sendo que nem a busca espiritual o salva de seu destino trágico.

Ritinha e Saul também podem ser vistos a partir da contínua perda de referência da primeira com sua classe social, sendo o encontro das personagens possível com a afirmação do lugar marginal por Saul ao lado de sua pretensão de ascender socialmente, ao que a narrativa impõe o desmascarar do relacionamento clandestino pelo “flagrante de adultério”. Por fim, Pedro Archanjo, inicialmente filiado às práticas do candomblé, tenta inserir-se no meio acadêmico, porém, sem sucesso por conta do lugar que lhe é reservado na sociedade de classes pós-escravidão, sobrevive marginalmente em suas práticas letradas (professor, escritor).

Em resumo, poderíamos afirmar que as práticas artísticas e discursivas da Tropicália foram apropriadas por vários agentes do campo cinematográfico, o que, em

¹²⁶ *Op. cit.*

se tratando das ideias sobre raça e etnicidade, ocasionou uma alteração nos termos da disputa do *habitus* do campo. Isto não significa afirmar o desaparecimento de retóricas que apoiassem o ideal de democracia racial e a imagem de um povo integrado racial e etnicamente, tal como era mais visível nos anos 1950 e até meados dos 1960. Todavia, os contatos culturais passaram a ganhar outras leituras, pela incorporação dos mitos, das crenças e das narrativas populares, do tom paródico e de referências caras à cultura pop.

III.2) Revisitando o familiar: descolonização, subdesenvolvimento e ideias sobre raça e etnicidade no cinema brasileiro da era autoritária

Como afirmamos na introdução do capítulo, a Tropicália e suas práticas artísticas situaram-se na intersecção do movimento de revisão da postura do intelectual de esquerda dos anos anteriores no tocante às transformações políticas e sócio-econômicas pelas quais o Brasil atravessava naquele momento. Somando a isso, também se inseriu na revisão das retóricas da descolonização e do subdesenvolvimento, que já se faziam presentes no campo cinematográfico das décadas de 1950 e 60 e que também sofreriam algumas mudanças após o impacto do Golpe de 64 e suas ressonâncias nos diversos campos da cultura.

Bernardet e Galvão (1982, p. 164-175) mapearam alguns efeitos dessas retóricas para os agentes do campo do cinema. Apresentam *Uma situação colonial?*, texto de Paulo Emilio Salles Gomes, como um catalisador do debate sobre a ideia de “colonialismo cultural”, por ambos identificada como chave de leitura central da realidade cinematográfica brasileira proposta pelo autor. Sintetizando as conclusões de Paulo Emilio, inferem que “o fator básico que explica a situação colonial do cinema brasileiro é o fato de que o “produto importado” ocupa o seu lugar. Trata-se, portanto, de uma definição de ordem econômica que será metaforicamente transposta para o campo da cultura” (*op. cit.*, p. 166).

Poderíamos continuar o argumento sublinhando que Paulo Emilio, neste texto, reitera algumas visões debatidas nos congressos de cinema brasileiro (já apresentados no capítulo 1), sobretudo os pontos que se referem à ocupação do filme nacional no mercado brasileiro. A dimensão econômica da análise do autor, embora Bernardet e Galvão reconheçam o início de um deslocamento para a cultura, ainda é o ponto preponderante, ao menos no início dos anos 1960. Para isso, destacamos outro trecho

das conclusões dos autores sobre o texto de Paulo Emilio: “é na medida em que seu ponto de referência para o cinema é o filme estrangeiro que produtores e público do cinema brasileiro são ‘colonizados’” (*op. cit.*, p. 167). Assim, a existência do campo cinematográfico passava pelo questionamento feito por seus agentes a respeito das práticas econômicas que englobavam a atividade cinematográfica e, em outros momentos, do apelo à intervenção estatal nesta relação, como também já o vimos por ocasião da análise do lançamento de *Rio, 40 Graus*.

Tal situação ocorria também com a noção de subdesenvolvido, para a qual os autores recordam uma das resoluções mais conhecidas da Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica (realizada em São Paulo, em 1960): “Assumir atitude clara e definida perante os problemas que sufocam a nossa indústria, esforçando-se por libertar o Brasil de sua condição de país cinematograficamente subdesenvolvido” (*apud* Bernardet e Galvão, 1982, p. 172).

Alguns anos depois, em meados dos anos 1970, Paulo Emilio escreveu o ensaio *Cinema: trajetórias no subdesenvolvimento*, no qual colonial e subdesenvolvimento são adjetivos usados para interpretar uma ampla realidade brasileira, da qual a relação com o cinema seria uma de suas consequências desastrosas. Com este texto, havia o fim político claro de Paulo Emilio em se colocar como oposição ao discurso nacional-popular apropriado pela direita política e sua proposta de modernização conservadora, mesmo que para isso ele tenha se reapropriado da tradição nacional-desenvolvimentista (leia-se, ISEB) muito atuante culturalmente no período anterior ao Golpe civil-militar.

No início do texto, estabelece uma comparação entre os cinemas dos países árabes, da Índia, do Japão e do Brasil, considerando que por sermos um “prolongamento cultural do Ocidente” (2001, p. 89), não haveria as barreiras inicialmente impostas à fruição dos filmes norte-americanos como nestes outros mercados.

Embora o aspecto econômico estivesse também na análise, percebe-se a ideia de consumo como uma prática cultural que responde a vários elementos estruturais e interacionais. E explica que a persistência das práticas cinematográficas se dava principalmente devido ao fato de que “a satisfação causada pelo consumo do filme americano não satisfazia porém o desejo de ver expressa uma cultura brasileira [...]” (*op. cit.*, p. 93).

A relação entre cinema e Estado também não escapou ao ensaísta que, em princípio se detendo em sua história, indiretamente refere-se ao momento político da produção do texto: “mais de uma vez o governo forneceu a ilusão de que estava sendo

delineada uma política cinematográfica brasileira, mas a situação básica nunca se alterou” (*op. cit.*, p. 97). Nesse deslize para a cultura, Paulo Emílio escolheu o Cinema Novo como um momento privilegiado de nossa cinematografia, qualificando-o como “a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional” (*op. cit.*, p. 100).

É interessante verificar como o autor tratou a imagem de povo buscada pelo movimento: “refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria do povo brasileiro disseminada nas reservas e quilombos [...]” (*op. cit.*, p. 103). Mesmo discordando de sua avaliação, pelo que já foi exposto neste trabalho, podemos constatar que ela destaca que uma das preocupações do movimento era reformular as imagens de povo veiculadas pelo cinema que antes era realizado. Além disso, enfatiza a “coerência” e a “continuidade” desta imagem, o que remonta ao ponto já tratado de uma imagem de povo heterogêneo, porém em vias de formação e de unidade projetadas no futuro.

Ao final do artigo, ataca a produção cinematográfica contemporânea subvencionada pelo Estado, inclusive reconhecendo o milagre econômico como “o estágio atual do nosso subdesenvolvimento” (*op. cit.*, p. 106). O que é importante frisar na argumentação de Paulo Emílio é o deslocamento efetuado na ênfase do econômico para o cultural como centro da análise. Deste modo, subdesenvolvimento e (des)colonização vão paulatinamente adquirindo status de categorias interpretativas do cinema, isto é, transformam-se em práticas discursivas em torno desta experiência reconfiguradora do *habitus* dos agentes do campo cinematográfico durante o final dos anos 1960 e o período seguinte. Embora não tão explicitamente, isso já se encontrava na análise feita pelo autor da história do cinema brasileiro em *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. E é justamente neste deslocamento que pretendemos avaliar como algumas ideias sobre raça e etnicidade foram redefinidas a partir deste debate.

Dentro desta possível interpretação, Xavier (2001) considerou a nação uma categoria de leitura da ordem política e social feita pelo cinema brasileiro dos anos 1960 e 70. Ao tratar da descolonização e de suas práticas discursivas no campo do cinema brasileiro, Xavier (*op. cit.*, p. 25-26) situou que o manifesto de Glauber Rocha *Uma estética da fome* apropriou-se de algumas chaves de leitura presentes no livro *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon. Também reconheceu a continuidade do pensamento de Glauber com o exposto por Paulo Emílio alguns anos antes e que, além disso, atualiza suas referências ao “toma[r] a luta anticolonial dos povos africanos como

modelo, embora o Brasil não estivesse nas mesmas condições” (*op. cit.*, p. 26). Isto é, a alusão a um pensamento pan-africanista estava começando a se fazer presente na discussão sobre cinema brasileiro. A isto, acrescentaríamos que a descolonização no texto do cineasta está relacionada ao advento de uma cultura política de revisão dos paradigmas eurocêntricos de produção e difusão de filmes e de constituição de uma indústria cinematográfica no Brasil.

Retornando a um ponto central às retóricas da descolonização e do subdesenvolvimento – a busca dos agentes do campo cinematográfico em ser acolhidos pelo aparato estatal –, Ortiz Ramos traça a trajetória deste campo através dos mecanismos de incentivo à atividade. Com um recorte temporal que abrangeu o fim dos anos 1940 até a década de 1970, o autor pretendeu avaliar como as diferentes correntes do campo engajaram-se nesta disputa pelos recursos estatais. Detectou no período desenvolvimentista de JK a aspiração “à passagem de um cinema ‘inferiorizado’, ‘subdesenvolvido’, para uma cinematografia forte, no molde dos países desenvolvidos” (1983, p. 21).

Devemos sublinhar que, na análise desta relação, em vários momentos o autor citou fontes que se remetem implícita ou explicitamente ao ideal da democracia racial. Uma delas é o artigo de Carvalheiro Lima publicado no *Observador Econômico*¹²⁷, onde prega o avanço de uma política interna em todos os segmentos da cadeia cinematográfica. Para isso, apela à seguinte imagem de povo que deveria ser representada nos filmes nacionais: “Os valores de uma fabulosa miscigenação étnica constituem no mundo as melhores reservas de assunto e elemento humano para o cinema universal. Ou acaso não é o Brasil a maior democracia racial do universo?” (*apud* Ortiz Ramos). Filiando-se ao tom das comunicações de Nelson Pereira e de Solano Trindade nos congressos brasileiros de cinema avaliadas no primeiro capítulo, podemos desprender da sua intervenção crítica o indício de que a busca pelo auxílio estatal deveria partir, dentre outros, desta imagem de povo apaziguado racial e etnicamente.

Mais adiante, Ortiz Ramos fornece-nos outro vestígio para nossa leitura. Em sua análise da CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica), criada pela gestão Carlos Lacerda no Estado da Guanabara e retirando informações da íntegra no texto

¹²⁷ Não há referência à data, mas pelo texto infere-se que este seja de meados dos anos 1950.

publicada pelo periódico gaúcho *Jornal do Dia* (edição de 10.1.1964), o autor assinala que esse decreto:

[...] explicitava uma tentativa de controle ideológico bem definido para a produção, coisa até aqui inexistente nos outros órgãos e comissões. Deixava-se claro que os filmes deveriam se colocar dentro de alguns limites, adotando balizas ideológicas bem claras, que dariam direito a rejeitar filmes que incluíssem “propaganda de guerra, de processos violentos para subverter a ordem política e social, de preconceitos de raça ou de classe” [...]. Note-se que transportava-se para o campo cinematográfico impedimentos e diretrizes que norteavam legalmente o país [...] (*op. cit.*, p. 32-33) [grifos nossos].

Portanto, havia um engajamento em uma retórica antirracista tanto por parte dos agentes do campo cinematográfico quanto pelo Estado que visava acolher a atividade. Todavia, como já vimos, este antirracismo muitas vezes foi empregado às expensas da análise das obras, como no caso de *Bahia de Todos os Santos*.

Ortiz Ramos opõe dois segmentos do campo na disputa pela posse do aparato estatal pós-Golpe de 64: nacionalistas (de esquerda) e “cosmopolitas”, estes últimos integrados ao cinema estrangeiro. Em um primeiro momento, o INC e a Embrafilme foram ocupadas pelos cosmopolitas. Porém, tal jogo foi revertido, segundo o autor, a partir da gestão de Ricardo Cravo Albim na Embrafilme.

Esta guinada também foi relatada por Amancio, que assim sintetizou: “o ‘apadrinhamento’ por parte dos segmentos militares mais sensíveis à questão cultural foi fundamental para o estreitamento das relações entre os setores da atividade cinematográfica e o Estado” (2000, p. 39), inserindo-a no esforço da modernização conservadora que era então levado a cabo. Somando-se a isso a constatação feita por Xavier de que o Cinema Novo, neste período, seria mais “uma sigla para identificar um grupo de pressão, aliás hegemônico junto a Embrafilme, do que uma estética” (2001, p. 88), podemos inferir que o sucesso da ação dos sujeitos cinematográficos ocorreu, em parte, por conta das imagens de povo veiculadas anteriormente pelos filmes brasileiros.

Contudo, o acolhimento da doutrina do “lusu-tropicalismo” pela modernização conservadora, de um lado, e algumas mudanças nas retóricas da descolonização e do subdesenvolvimento, de outro, produziram algumas tensões entre os agentes do campo cinematográfico e o Estado, da mesma forma que aconteceu com a adoção de algumas práticas artísticas relacionadas à Tropicália. E a essas tensões nos dirigimos a partir de agora.

Ao longo dos anos 1970, pôde-se visualizar a realização de alguns filmes por diretores negros, além de outras experiências que destacaram os negros como agentes intelectuais. Conquanto isso tenha ocorrido também nos anos 1950, pela primeira vez percebeu-se uma homogeneidade quanto a alguns aspectos destas experiências. Referimo-nos a cinco filmes: *Compasso de Espera* (Antunes Filho, 1971), *As Aventuras Amorasas de um Padeiro* (Waldir Onofre, 1976), *Na Boca do Mundo* (Antonio Pitanga, 1978), *A Deusa Negra* (Ola Balogun, 1979) e *Um É Pouco, Dois É Bom* (Odilon Lopez, 1970).

Algumas considerações são necessárias antes de prosseguirmos. *Compasso de Espera* foi dirigido por um realizador branco; mesmo assim, a narrativa do filme e o debate crítico por ocasião de sua exibição foram responsáveis pela projeção de Zózimo Bulbul como um intelectual negro, em um movimento que já vinha ocorrendo desde o início dos anos 1960, de acordo com Carvalho (2006, p. 166-172), que apontou alguns elementos como a africanização de seu nome artístico e seu engajamento na pauta do movimento negro reorganizado à medida que o regime vigente enfraquecia em seu viés autoritário.

Precisamos deixar claro que o foco de nossa análise será nos três primeiros filmes. A experiência de *A Deusa Negra* insere-se em uma rede de intercâmbios culturais Sul-Sul que seria impossível de avaliar dentro dos propósitos deste trabalho. Por sua vez, não tivemos acesso ao filme completo de Odilon Lopez e encontramos pouquíssimos vestígios de sua produção e de sua recepção nos arquivos consultados para esta pesquisa, o que nos impede de situá-lo por completo no escopo da análise. Diante disso, faremos alusão apenas a alguns aspectos destes filmes que dialoguem com as três primeiras obras.

O primeiro ponto em comum nas trajetórias de Zózimo Bulbul, Antonio Pitanga e Waldir Onofre é a origem de famílias de classe baixa. Assim como Carvalho (2006, p. 160-165) apresentou alguns dados da biografia de Bulbul sobre sua infância em um cortiço carioca e sua adolescência em um reformatório, no lançamento dos filmes de Pitanga e Onofre, vários elementos de sua vida anterior também foram destacados de modo a frisar esta origem em comum. A isto, podemos contrastar a origem familiar de classe média da maioria dos cineastas do movimento do Cinema Novo, o que situou aqueles sujeitos inicialmente em posição de subalternidade na dinâmica do campo cinematográfico, uma vez que não contavam com os capitais econômicos (renda

familiar), culturais (formação universitária, escolaridade prévia alta¹²⁸) e sociais (rede de contatos) dos últimos.

O contraponto é feito com o Cinema Novo na medida em que os três tiveram suas carreiras cinematográficas iniciadas como ator nos filmes do movimento ou a ele relacionados. Pitanga teve seu primeiro papel em *Bahia de Todos os Santos* (inclusive, ganhando seu nome artístico a partir do primeiro personagem interpretado), enquanto Bulbul e Onofre, em *Cinco Vezes Favela*.

É possível aqui mais um cruzamento entre essas trajetórias: o longo período pelo qual os três foram atores antes de passar à direção de seu primeiro longa-metragem. Nos casos de Onofre e Pitanga, quase vinte anos e Bulbul, quase trinta, só dirigiria seu primeiro longa-metragem *Abolição* no fim dos anos 1980. Adiciona-se a isso o dado em comum de os três terem dirigido um único longa-metragem e tentado, sem sucesso, continuar exercendo a função de diretores. Poderíamos, ainda, salientar o número exíguo de intelectuais negros que tiveram êxito em realizar um longa-metragem, se os inserirmos no panorama da realização brasileira.

Quando se contrasta este desempenho com os realizadores do Cinema Novo, verifica-se que estes rapidamente passaram à direção cinematográfica e produziram e dirigiram vários longas-metragens, isto é, ocuparam o posto de maior prestígio dentro do campo e tiveram maior participação no formato mais privilegiado de produção, comparando-se com o curta e o média-metragem.

Evidentemente, não queremos desmerecer as dificuldades enfrentadas pelos realizadores ligados ao movimento e de outros cineastas, nem atribuir a culpa a nenhum sujeito ou grupo específico pela (má) distribuição dos capitais no campo cinematográfico¹²⁹. Esta análise visa tão somente a apresentar raça como um dos fatores estruturantes na hierarquia do campo, ao lado de outros como classe e gênero, que não são o foco desta pesquisa. A situação tornar-se-á mais evidente a partir da incorporação das práticas ligadas à Tropicália, uma vez que a revisão dos contatos culturais passava pelo lugar de autoridade que os sujeitos possuíam em narrá-los (como já o vimos na parte anterior). E, como pretendemos confirmar à frente, a partir da transição feita pelas retóricas da descolonização e do subdesenvolvimento da ênfase no domínio econômico

¹²⁸ À exceção de Bulbul que, segundo Carvalho (*op. cit.*, p. 173-175), chegou a frequentar a Escola Nacional de Belas Artes, tendo dela saído após uma briga com um professor. Porém, a trajetória de Bulbul no acesso a uma educação formal também o insere neste panorama.

¹²⁹ Precisamos mencionar dois textos que fazem uma *mea culpa* nesta distribuição, ao mesmo tempo que legitimam o Cinema Novo em uma posição de vanguarda diante do “filme negro”: o de David Neves, avaliado no capítulo 2 e o apresentado por Orlando Senna (mencionado na introdução deste trabalho).

para o cultural ou, mais precisamente, como ideias ligadas à raça e etnicidade passaram a se inserir no domínio do cultural.

Vejamos como Bulbul, Onofre e Pitanga se posicionaram em alguns eixos desta discussão: a) sobre raça, racismo e ideal de democracia racial no Brasil; b) sobre romances interracialis; e c) sobre o “mundo dos brancos”, isto é, como estes intelectuais projetam-se ou rechaçam os ambientes relacionados ao grupo étnico-racial dominante. Ao seguir estes pontos, poderemos inferir alguns aspectos da trajetória destes atores e diretores como intelectuais no campo do cinema brasileiro e dos limites impostos a esta atuação.

Em *Compasso de Espera*, Zózimo Bulbul interpretou Jorge de Oliveira, um intelectual negro de classe média que, pelas barreiras impostas à sua ascensão profissional, passa a contestar a crença na ausência ou da pouca presença de racismo na sociedade brasileira cara ao luso-tropicalismo. Sua performance é ampliada pela narrativa do filme, que o focaliza em situações que reiteram o ponto de vista exposto em várias vozes em *off* e em diálogos e palestras também presentes na obra.

Logo no início do filme, Jorge está na praia junto de alguns amigos quando, subitamente, dois jovens o pedem para deixam o local, alegando que outra família de amigos menos “tolerantes” chegará em breve. Perante esta situação, Jorge relembra a frase de Millor Fernandes de que “no Brasil, não existe preconceito de cor, negro sabe o seu lugar”. A distância de Jorge é acentuada pela construção da imagem: closes de partes de seu corpo são alternados à presença de outros banhistas na praia, filmados em plano conjunto. À descontração dos outros banhistas, impõe-se o deslocamento de Jorge, que projeta o olhar no horizonte.

A recepção legitimou o debate apresentado pela narrativa. Um folheto de uma sessão no Sindicato dos Jornalistas do *Estado de São Paulo*¹³⁰ assinala que “muito raramente o problema da discriminação racial é abordado no Brasil e mais raramente ainda por algum meio de comunicação. Talvez seja aí o maior mérito do filme de Antunes Filho, COMPASSO DE ESPERA”. A isso, soma-se o fato de o filme ter sido encarado como a exposição de uma tese sobre preconceito racial no Brasil “dispost[a] a analisar cada aspecto do problema e – o que é essencial – a fazê-lo não do ângulo paternalista do branco, mas do ponto de vista do próprio objeto da segregação”¹³¹. Ou seja, conferia ao intelectual negro voz na discussão sobre raça e etnicidade no Brasil.

¹³⁰ Sem autor, sem data. Encontrado no Arquivo Jairo Ferreira (Cinemateca Brasileira).

¹³¹ Seriedade e convicção num tema sempre esquecido: a segregação racial. *Jornal da Semana*, 22.9.1975.

Através do filme, Jorge é mostrado em meio a coquetéis de lançamento de seus livros, debates televisivos e palestras. Na entrevista à televisão, é confrontado pelo entrevistador, porém inverte a lógica da entrevista e passa a o interpelar. Em um primeiro momento, expõe que “o problema do negro é sempre encarado com o paternalismo do branco. A data de 13 de maio libertou a consciência do branco, sem fornecer ao negro uma segurança econômica”. Eis uma argumentação que produziria ressonâncias no longa documental dirigido por Bulbul no final da década seguinte, que questionou as comemorações oficiais em torno dos 100 anos da Abolição da escravatura ocorridas em 1988.

À pergunta sobre a existência de preconceito racial no Brasil e da falsa liberdade experimentada pelo negro, Jorge continua: “eu diria que existe um preconceito dissimulado, meio escondido”. E usa a experiência familiar do próprio entrevistador ao perguntar se ele aceitaria que sua filha se casasse com um negro. De relance, este responde afirmativamente, no entanto passa a ponderar sobre algumas condições: “esse casamento não trairia problemas que, por mais insignificantes que fossem, não prejudicariam a felicidade do casal? [...] Estaria esse homem e cor preparado para isso? E minha filha? Não esqueça os prejuízos não só psicológicos como também sociais que iriam evidentemente recair sobre o casal e principalmente sobre os filhos. Não sejamos ingênuos”. E Jorge aumenta o constrangimento de seu interlocutor com a pergunta retórica: “caso fosse um marido branco, isso não existiria, não é mesmo?”.

A narrativa atribui legitimidade à fala de Jorge para investir em uma pedagogia que situa o espectador na exposição questionadora do ideal de democracia racial, sendo este investimento pedagógico complementado pela trajetória melodramática do romance interracial entre Cristina (Renée de Vielmond) e Jorge. Novamente, é complementado pela recepção, reafirmando que “o problema do preconceito racial existe e o próprio presidente da república Ernesto Geisel já interferiu diretamente em casos de discriminação”¹³², embora ao mesmo tempo “o Brasil [seja] conhecido e exaltado com um dos poucos países onde a miscigenação de raças é um fato concreto ao qual se chegou sem maiores traumas”¹³³. Assim como na entrevista televisiva encenada no filme, o choque destas imagens de povo – entre a integração e a divisão – também aparece explícito na discussão desencadeada pelo filme.

¹³² *O problema racial num filme brasileiro*. Folheto do sindicato dos jornalistas profissionais do Estado de São Paulo – sem data e sem autor – arquivo Jairo Ferreira (Cinemateca Brasileira)

¹³³ *Op. cit.*

No filme, a entrevista é encerrada pelo apresentador, que volta à retórica do subdesenvolvimento e a exaltação do progresso pelas vias do ‘milagre econômico’: “assim como há agora, nunca haverá no Brasil intolerância racial. Pois o homem de cor já tem acesso a todos os postos e em todos os níveis possíveis. Isso é garantido por lei e pela Constituição. A luta no Brasil nunca será racial, será contra a pobreza. Uma luta comum de brancos e negros. Com os privilégios que o progresso nos tem dado, podemos afirmar tranquilamente que no futuro bem próximo ceifaremos a pobreza e o analfabetismo deste solo e teremos um país magnífico de fato, com um estilo democrático de vida invejável, não havendo o branco, nem o negro, nem o amarelo, mas o homem brasileiro”. E termina seu discurso perguntando a Jorge se ele acreditava em D’s, ao que este acena positivamente com a cabeça bastante constrangido.

Retorna-se à versão do discurso nacional-popular imposta pela direita então vitoriosa politicamente, no qual a luta contra o subdesenvolvimento passaria pela afirmação do Estado como agente central na construção de um progresso nacional, não sem antes buscar legitimidade em uma crença religiosa. Dentro deste discurso, o apelo a um identidade racial representava uma ameaça ao *status quo* e, portanto, como algo a ser combatido, principalmente diante da audiência televisiva, o meio de comunicação mais utilizado pelas massas como fonte de informação.

Essa identidade racial seria novamente rechaçada pelo público durante uma palestra de Jorge em uma universidade. Nela, a retórica da descolonização foi atualizada pelas referências ao movimento Black Power norte-americano e ao pensamento pan-africanista. E também há citações ao pensamento de Florestan Fernandes exposto em *Branços e Negros em São Paulo* e em *A integração do negro na sociedade de classes*¹³⁴: “o negro brasileiro ainda não admitido em pé de igualdade com o branco tem como agravante a falta de preparo especializado, acrescido pela não consciência de seus problemas concretos. [Nos EUA], os trabalhadores brancos sentem na pele a ameaça do contingente negro, disputando em igualdade de condições no mercado de trabalho”.

Diante desta análise, que retoma a tese central de Fernandes na última obra mencionada, acrescida da comparação com a situação norte-americana – muitas vezes feita para enaltecer a sociedade brasileira e sua suposta harmonia racial, aqui contestada – a plateia comporta-se de modo hostil. Uma mulher pergunta se Jorge é adepto das

¹³⁴ Em entrevista, Antunes Filho admitiu ter se apropriado dos estudos sobre relações raciais do professor na elaboração do roteiro de seu filme. Curiosamente, esta referência seria usada também por Nelson Pereira dos Santos em *Tenda dos Milagres*, como verificamos na parte anterior. Cf: *Jornal do Brasil*, Caderno B, 26.3.1976.

práticas políticas e das ideias do Black Power e de um de seus precursores, Stokely Carmichael, ao que responde negativamente. Coloca-se como adepto da doutrina da sabotagem pacífica de Martin Luther King, justificando desta forma: “é a economia dos brancos que deve ser atingida, Não sua carne”. A outra mulher, que pergunta sobre o emprego da noção de imaginação de Marcuse, Jorge inverte sua referência e sublinha que prefere pensar esta noção a partir de Leopold Senghor e Aimé Césaire, sobretudo o seu diálogo com o surrealismo como subversão de representações eurocêntricas, “regressar à África espiritualmente, voltar aos infernos resplendentes da alma negra, à sua essência, à negritude”.

Em uma atitude bem semelhante à preconizada por Gilberto Gil nos anos mais ativos da Tropicália e que pautaria sua carreira posterior, Jorge resgata o pensamento sobre negritude para se inserir em práticas artísticas que contestem a visão eurocêntrica dos brancos sobre a poesia, uma metalinguagem dentro do filme a respeito da finalidade da própria narrativa: contestar a imagem dos negros e da democracia racial tradicionalmente veiculada pelos brancos em filmes, programas de tevê e peças publicitárias.

A crítica de Tom Figueiredo também entra no processo de atualizar o panorama sobre a descolonização, mencionando outros ativistas ausentes da fala de Jorge

Temos a impressão de que seria até normal que à mesa onde Jorge e seus amigos discutem as estratégias da luta racial se sentassem também Eldridge Cleaver, Ângela Davis e Malcolm X. Estaríamos em um bar no Harlem assistindo a uma discussão de várias tendências do Poder Negro às vésperas de um conflito entre brancos e negros? Não, estamos em São Paulo, em 1970, ano em que Antunes Filho rodou o filme. [...]

Antunes Filho sabe que estamos longe da casa grande e da senzala e que a linguagem do preconceito racial mudou. O chicote está guardado no baú da aristocracia e cedeu lugar a outros instrumentos de dominação. Caso o diretor tivesse dado um pouco mais a palavra a Antonio Pitanga, que discorda no filme das posições de Jorge (adepto de Martin Luther King e de sua tese de resistência passiva), talvez pudesse pesar algumas opiniões igualmente importantes acerca do debate sobre integração/segregação racial¹³⁵ [grifos nossos].

Contrariando a plateia do filme, o crítico não apenas avalia positivamente a exposição de um pensamento pan-africanista como questiona o diretor por este não conceder mais espaço aos “separatistas”, no limite da acusação de “integracionista”, além da paródia a Gilberto Freyre e seu livro mais célebre. Acrescentamos que a

¹³⁵ FIGUEIREDO, Tom. *Compasso de Espera*. Estado de São Paulo, 1975.

preocupação em incorporar outros autores (estrangeiros) ao debate sobre democracia racial, no filme, passa pelo que Gilroy (2001) situou como as descontinuidades e as variações de uma modernidade constituída a partir da diáspora negra, isto é, pela sobreposição de referências configuradoras de um “Atlântico Negro”.

Assim como houve uma identificação entre as ações de Jorge e de Zózimo Bulbul, pode-se inferir que situação parecida ocorreu em *As Aventuras Amorosas de um Padeiro*. A prática intelectual de Saul pode ser percebida como a agência encenada de Onofre, uma vez que é possível traçar paralelos entre ambas. Em primeiro lugar, ambos situam-se em posições de classe subalternas, sendo a origem humilde de ambos empregada como lugar de autoridade no discurso por eles formulado a respeito de suas experiências. Além disso, o racismo a que Saul é submetido no filme também pode ser avaliado como um vestígio das relações de poder presentes no cotidiano vivenciado por Onofre. Para completar, há o desempenho da função de ator por ambos, o que confere a ambos o poder de representar conflitos e interpelar o mundo do espectador de modo a modificá-lo ou, ao menos, tentá-lo.

Sobre esta identificação, Onofre manifesta-se: “Você se projetou muito sobre o artista negro do filme, que é o amante principal de Rita? – Todos os personagens têm coisas minhas. Até como marido, coisas assim me aconteceram. Mas politicamente, de fato, é o Haroldo, o artista”¹³⁶ [grifo nosso]. O oposto de Saul, em se tratando da afirmação de uma identidade étnico-racial é a personagem do advogado Tola, já aludido na primeira parte deste capítulo. Onofre o qualifica do seguinte modo: “há negros que também têm preconceito contra negros. Aquele que se forma, ascende socialmente, deixa de assumir a negritude dele. No filme, tem o advogado com preconceito desse tipo”¹³⁷.

É necessário reparar o enquadramento do intelectual negro de classe média operados por Antunes Filho e por Onofre. Às barreiras externas impostas à ascensão social da personagem Jorge em *Compasso de Espera*, Onofre oferece a contrapartida da aceitação do discurso racial dominante e, mais que isso, o engajamento na manutenção de uma hierarquia racial pela adesão de alguns sujeitos do grupo dominado. Pela trajetória do advogado, torna performática a distribuição desigual dos recursos e dos bens nas sociedades pluriétnicas, uma vez que este é percebido em sua excepcionalidade

¹³⁶ *Subúrbio, povo & padaria*. Entrevista de Waldyr Onofre a Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Movimento, 21.6.1976.

¹³⁷ *Op. cit.*

tanto no filme quanto na fala do diretor. Isto nos remete à relação entre indivíduo e grupo étnico e à capacidade de o indivíduo em reproduzi-lo ou se desligar dele. No caso em questão, a disposição de Tola em desligar-se dos signos atribuídos a seu grupo étnico – pelo título, que se converte em lugar de distinção – não é possível de ser completada, uma vez que a cor da pele remete a um *tropos* racializado. No entanto, o advogado substitui esta possibilidade pela ausência de identificação com o sujeito do seu grupo perseguido (Saul) e pelo êxito em se colocar à frente da situação, o que interfere positivamente na sua capacidade de agenciar o flagrante de adultério.

Sobre a atuação do intelectual negro, o pertencimento do diretor ao grupo retratado foi utilizado para narrar a dificuldade de produção do filme: “foi duro de eu conseguir, e não apenas pelo fato de eu ser negro. Na verdade”, ele lamenta, “essa profissão é difícil pra todo mundo aqui no Brasil. Só que para os negros é ainda um pouco pior”¹³⁸. Finalmente, esta filiação também é acionada na construção do lugar de autoridade de Onofre perante o filme: “Waldyr Onofre é negro e o filme propõe também uma visão do negro e a sua cultura dentro da sociedade brasileira, cujas leis não admitem o racismo”¹³⁹.

A esses aspectos, outro fator atravessa a constituição desse lugar de autoridade: a veiculação de uma informação errada de que Waldir Onofre teria sido o primeiro diretor negro brasileiro em várias dessas notícias e críticas¹⁴⁰. Mais do que destacar este erro, é interessante notar a percepção em torno do ineditismo de Onofre na direção cinematográfica, que conforma a própria atuação do intelectual negro, como se fosse uma ação a ser sempre recomeçada. Finalmente, mesmo que em menor grau que em *Compasso de Espera*, há remissão às “origens africanas” pela fala de Saul e à modernidade assimétrica do “Atlântico Negro”, pela presença da música negra através da canção *Monalisa*, interpretada por Nat King Cole e por uma alusão implícita aos filmes do movimento cinematográfico norte-americano do *Blaxploitation*. Isso pode ser comprovado pelo tom paródico das relações raciais e dos romances interracialis integrantes da narrativa de filmes como *Super Fly* (Gordon Parks Jr., 1972), *Sweet Sweetbacks Baadasssss Song* (Melvin van Peebles, 1971) e *Coffy* (Jack Hill, 1973). Além

¹³⁸ *Enfim, a estreia*. Veja, 31.03.1976.

¹³⁹ crítica de Túlio Becker (Folha da Manhã, Porto Alegre) reproduzida no convite da Regina Filmes para sessão na Aliança Francesa.

¹⁴⁰ Afirmções e subtítulos como “Waldir, o primeiro diretor negro no Brasil” foram comumente divulgados nas críticas ao filme. Recordamos as experiências cinematográficas de Haroldo Costa, com *Pista de Grama* (1958) e de Cajado Filho com *Estou Aí* (1949), *O Falso Detetive* (1951), *E o Espetáculo Continua* (1958) etc.

disso, pela incorporação destas referências caras à cultura massiva e a revisão dos contatos culturais também nos faz inferir que o filme de Onofre é tributário da visão de intelectual defendida pelos artistas tropicalistas.

A intervenção crítica de Pitanga em *Na Boca do Mundo* e seu lugar como intelectual ficam mais evidentes quando nos deparamos com algumas entrevistas prévias e ou que foram veiculados durante o lançamento de seu primeiro filme. Ao contrário de Bulbul e de Onofre, o protagonista Antonio (interpretado pelo próprio Pitanga) não era enquadrado dentro de uma trajetória intelectual. Todavia, há o resgate do posicionamento da personagem que interpretou no filme de Antunes Filho, um intelectual que prega a via do “separatismo”. Apropria-se da retórica mais radical da personagem, cuja referência principal é Malcolm X para contestar o lugar ocupado pelos intelectuais brancos no debate sobre raça no Brasil, inclusive ao contestar o poder econômico e simbólico dos cineastas brancos em representar os negros em seus filmes: “as posturas do branco em defesa do negro são todas elas puro folclore. Queria ver é o Antunes Filho, em vez de fazer ele mesmo *Compasso de Espera*, dar o dinheiro pro Milton Gonçalves – ou ao veterano Waldir Onofre – para dirigir o filme sobre o problema racial. Que nada!”¹⁴¹.

Conquanto aponte o esforço honesto de alguns intelectuais brancos, Pitanga prega que é preciso um espaço para que os intelectuais negros entrem nesta luta discursiva: “Por melhor que eles abordem o problema racial brasileiro, por mais que eles possam sentir e compreender o nosso sofrimento e queiram ser honestos em suas exposições, o máximo que eles fazem é o mínimo que nós poderíamos oferecer como contribuição para a solução do problema”¹⁴². Deste modo, sintetiza a problemática de sua geração de intelectuais negros e da afirmação de seu papel no campo do cinema brasileiro.

Glauber Rocha, amigo de Pitanga pelo fato de este ter sido ator em vários de seus filmes, no lançamento de *Na Boca do Mundo*, escreve uma crítica na qual legitima seu papel como intelectual. É importante frisar que esta foi escrita após o exílio de Glauber, período no qual ele ficou parcialmente na África filmando seu longa-metragem *Der Leone Have Sept Cabeças*, o que é percebido na mudança do tom em torno da

¹⁴¹ Entrevista de Pitanga a Leo Borges Ramos – sem data, sem local de publicação – Hemeroteca Cinemateca Brasileira. Pelas referências na entrevista, infere-se que esta foi veiculada por ocasião do lançamento do filme de Antunes Filho.

¹⁴² *Op. cit.*

avaliação da postura intelectual de Pitanga, se considerarmos as declarações de Glauber no início dos anos 1960.

Ao narrar a trajetória de Pitanga, Glauber recorda pontos semelhantes àsquelas de Bulbul e de Onofre: “interpretando heróis, Pitanga supera o racismo. Seu intelectualismo é discreto, aquém da bordelaria culturalista: [...] o via na Escola de Teatro do saudoso professor Martim Gonçalves lendo Sartre, Stanislavsky, Brecht, Camus – resistindo a propostas comerciais [...] um ator selvagem, atraindo sobre ele os melhores papéis”¹⁴³. Seu começo como ator é mobilizado a partir do dado do racismo velado que enfrentou.

Após isso, qualifica-o como dotado de uma “imagem tropykalyzta, consciente muito antes de Eldrige Cleaver visar Poster Pop”¹⁴⁴, valendo-se da mesma alusão ao movimento negro norte-americano feita por Tom Figueiredo na crítica a *Compasso de Espera* para avaliar a personagem de Pitanga no filme. Sua atuação intelectual é acrescida da crítica de Glauber à escolha de Nelson Pereira dos Santos do ator que interpretou o protagonista de *Tenda dos Milagres*: “não sei porque Nelson Pereira dos Santos não botou Pytanga no papel de Pedro Archanjo em “Tenda dos Milagres”, se Pytanga é o próprio intelectual, arteiro e artista bayano dos melhores do mundo nas Setymas Artz na qualidade de Actor”¹⁴⁵.

Como já assinalara o texto de Pola Vartuck reproduzida na primeira parte, Glauber resume a crítica de Pitanga ao ideal da democracia racial, ao ressaltar que este denuncia que “**a sociedade branca mata negros por amor**. Seu corpo é a macumba ao ritmo de Jorge Bem cantado por Caetano Veloso – conclui tribal. Pytanga é o milagre do artista negro antirracista”¹⁴⁶. Aqui, a Tropicália aparece tanto pelas referências musicais do filme quanto pela adoção de suas práticas discursivas na abordagem das relações interétnicas. Para tanto, detalha a perversidade do grupo dominante perante o dominado:

A granfina drogada e mórbida vivida por Norma Benguell devora o negro, Lamour Sôvage e depois o mata, o queima, o cinzela nas memórias destruídas por Ruy Barbosa das senzalas que ainda perduram. O crime é verificado como acidente (*ainda mais de um operário negro!!!*) e o sexo é sequestrado pela colonizadora. Norma, depois de colocar fogo em Pytanga dormindo, sequestra na beira da estrada a “carnagueyra” Sibebe Rubya, o Eruz Pytanguyuk: crime e

¹⁴³ ROCHA, Glauber. Antonio Pitanga visto por Glauber Rocha. *Correio Braziliense*, 31.1.1979.

¹⁴⁴ *Op. cit.*

¹⁴⁵ *Op. cit.*

¹⁴⁶ *Op. cit.*

sequestro, operação colonizatória que Pytanga *destramyta*, *destraumatyza* no realismo que caracteriza a *Atabamontage*: “Na Boca... é rigorosamente montado como um Kanto Atabakal, cada corte é uma imagem com o valor sonoro do Atabaq – é uma tragédia sem Ataquez – é um projeto duro como as Leis da Escravidão¹⁴⁷.”

Glauber equipara o gesto de Clarice de atear fogo em Antonio ao apagamento do passado da escravidão tentado por Ruy Barbosa, no início do século XX, ao ordenar a queima dos arquivos referentes à escravidão no Brasil. Estabelece, ainda, uma comunicação com a paródia presente no filme ao mito “bom selvagem” rousseauiano, inserindo-se em uma retórica da descolonização que coloca as categorias raciais no centro da contestação artística e política. Para isso, identifica em *Na Boca do Mundo* a encenação de práticas da colonização, pela personagem branca, como o sequestro e a posse sexual dos negros.

A menção ao gesto de Rui Barbosa é oportuna na medida em que destaca outro aspecto relevante na afirmação desta intelectualidade negra ligada ao cinema: a apropriação de um pensamento pan-africanista para pesquisar os vínculos históricos entre Brasil e África. Em entrevista, Pitanga relata sobre uma de suas viagens ao continente durante as negociações iniciais para a produção do filme *A Deusa Negra*, coprodução brasileira e nigeriana dirigida por Ola Balogun: “Quando estive na África em 64 [...] pude descobrir as origens da minha família e localizei-as no Daomé, na distante África. [...] Se o Rui Barbosa [...] não tivesse mandado queimar os documentos sobre a escravidão no Brasil, eu já teria feito um filme sobre um assunto e teria me antecipado a esse escritor americano que está fazendo sucesso na televisão com uma história sobre seus antepassados”¹⁴⁸. O crítico Pedrosa Filho, entrevistador, atualiza o leitor que Pitanga aludia indiretamente ao romance *Roots*, do escritor afro-americano Arthur Harley, cuja adaptação televisiva era veiculada à época da entrevista. E completa: “esse seu interesse pela obra surgiu há pouco tempo depois que o diretor nigeriano Ola Balogun convidou-o para trabalhar em *A Deusa Negra* que, como *Roots*, pretende contar a história de uma família africana, de origem nobre, vendida para trabalhar no Brasil”¹⁴⁹. Novamente, vemos a incorporação de referências da cultura

¹⁴⁷ *Op. cit.*

¹⁴⁸ PEDROSA FILHO, G. Antonio Pitanga: um cineasta em busca de suas raízes. 17.12.1977 – sem local de publicação

¹⁴⁹ *Op. cit.*

afro-americana à retórica da descolonização, um sinal da constituição de uma modernidade negra (Guimarães, 2002) pelo domínio da cultura¹⁵⁰.

Precisamos recordar que o tom crítico da intervenção de Pitanga no debate sobre raça e etnicidade será apontado pelos depoimentos selecionados no folheto de divulgação de *Na Boca do Mundo* produzido pela Embrafilme. No depoimento do jogador de futebol Paulo César de Lima, recorre-se à obstrução que os negros enfrentam em vários campos: “o filme de Antônio Pitanga tem um sentido muito importante para todos nós, negros, que lutamos por nos afirmar numa sociedade que se não é abertamente racista, como a norte-americana, apresenta um racismo velado e hipócrita e uma certa resistência para que o negro se afirme profissionalmente”. Deste modo, o drama da ascensão social dos negros articulado por Bulbul, Onofre e Pitanga no campo do cinema produz uma comunicação com os esforços de outros sujeitos que, autoidentificando ao grupo, narram experiências comuns de dificuldades de integração social.

No entanto, a experiência de narrar este drama pelos intelectuais negros encontrará alguns limites. Um deles é a tutela do intelectual branco mencionada pela personagem de Bulbul e por Pitanga. No caso de *Compasso de Espera*, há a presença de Antunes Filho que, mesmo encenando situações onde o preconceito racial é mobilizado, por vezes adota um tom universalista que retira parte do lugar de autoridade concedido ao intelectual negro no filme: “quanto ao fato de a personagem principal ser um negro, acho que, paradoxalmente, nunca dei muita importância a isso. Tanto poderia ser um judeu, um amarelo ou outro ser de condição social inferior que pretende subir na vida, apesar de marcado, visivelmente ou não, por um estigma social, por um singular e recente pecado original”¹⁵¹.

O filme também ilustrou, com sua recepção, as dificuldades de projeção das ideias a respeito de uma identidade negra junto à opinião pública. Alguns indícios apontam um boicote do circuito exibidor justamente pelo ataque do filme à doutrina oficial do luso-tropicalismo: “o filme de Antunes Filho, o primeiro nacional que aborda a questão de forma consequente e profunda, sofreu um certo boicote do cinema comercial por escolher um tema tão polêmico. Em São Paulo, conseguiu apenas uma sala, o Cine Marachá, ficando em cartaz cinco dias, mesmo assim sob o rótulo de

¹⁵⁰ Série dirigida por David Greene, Marvin Chomsky, John Erman e Gilbert Moses e com roteiro do próprio Harley e de James Lee. Cf: www.imdb.com

¹⁵¹ São Paulo: *Jornal da Tarde*, 23.9.1975.

‘cinema de arte’¹⁵², embora a justificativa dada pelos exibidores à época tenha sido o fato de a película ser em preto-e-branco quando os filmes coloridos já dominavam o mercado cinematográfico.

A limitação sofrida junto ao circuito exibidor é comprovada se observarmos os mapas de distribuição do filme depositados no arquivo da Embrafilme¹⁵³. No processo número 110.2.00226, cinco planilhas datadas entre agosto de 1976 e outubro de 1977 mostram que o filme ocupou poucas salas nas grandes capitais do Sudeste e do Sul, além de outras no interior. Depois disso, foi comercializado principalmente para cineclubes e exibições particulares, o que circunscreveu o filme a um público bem restrito, tal como relatado na fonte: universidades, institutos de pesquisa, fundações de arte, partidos políticos, associações de moradores, sindicatos, dentre outros.

Além desta dificuldade na exibição, o filme foi atacado na sua proposta de rever a retórica a descolonização. Diante da exposição de motivos de Antunes Filho, ao destacar que “não pretendia um quadro a óleo, mas uma xilogravura, uma obra de aspecto menos elitista, menos perfumada. Mais democrático, mais popular, mais condizente com as misérias do subdesenvolvimento”¹⁵⁴, parte da crítica – afinada com os mitos propagados pelos agentes da modernização conservadora – lançou a acusação de que o filme seria um exemplo “de cinema neocolonializado e de importar uma problemática racial que não é nossa”¹⁵⁵.

Dentro desta revisão das ideias de raça e de etnicidade articuladas a partir da descolonização, realizou-se uma exibição do filme na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em abril de 1976. Alguns relatos a seu respeito confirmam que agentes ligados ao movimento negro, que iniciava neste momento uma rearticulação, engajaram-se no debate proposto. Este contou “com a participação de representantes do Instituto de estudos Afro-brasileiros e de outras entidades de cultura negra do Rio”¹⁵⁶. O relato também se debruçou sobre alguns pontos em comum gerados pelo debate que iam de encontro ao ideal da democracia racial: “existe racismo no Brasil; o negro brasileiro começa a tomar consciência de sua negritude; as atitudes dos brancos em defesa dos negros são sempre paternalistas; os problemas do negro sempre

¹⁵² O problema racial num filme brasileiro. Folheto do sindicato dos jornalistas profissionais do Estado de São Paulo. Sem autor, sem data. Arquivo Jairo Ferreira (Cinemateca Brasileira).

¹⁵³ Que hoje é administrado pela Cinemateca Brasileira e cuja propriedade é da ANCINE (Agência Nacional do Cinema).

¹⁵⁴ Um filme em preto e branco sobre gente branca e preta. O Globo, 22.3.1976.

¹⁵⁵ *Op.cit.*

¹⁵⁶ Fatos e Fotos – Gente, 11.4.1976 – sem autor

foram examinados do ponto de vista dos brancos; a questão racial no Brasil nunca foi levada a extremos porque o branco ainda não sentiu ameaças à sua estrutura de poder”¹⁵⁷. Esse questionamento da democracia racial é ampliado em outra narrativa sobre o mesmo debate veiculada no *Jornal do Brasil*: “segundo Antunes Filho, a sua maior preocupação se concentrou em chamar a atenção para a existência do preconceito no Brasil, ‘que poderá se transformar em racismo’. – Já é – grita alguém da plateia”¹⁵⁸.

Já no caso de Waldir Onofre, a tutela do intelectual branco foi trazida sobretudo pela crítica. Tendo em vista o fato de Nelson Pereira dos Santos ser o produtor executivo do filme, responsável junto à Embrafilme (que financiou a produção do filme e depois o distribuiu), algumas críticas ressaltam o vínculo entre os dois: “Waldir, uma espécie de afilhado de Nelson Pereira dos Santos, já trabalhou como ator em cerca de quinze filmes [...]”¹⁵⁹[grifo nosso], quando não situam o filme de Onofre no panorama da obra do outro diretor, como o artigo de José Carlos Avellar publicado no *Jornal do Brasil*, que tem como título (em letras garrafais) “Rio, Zona Norte”¹⁶⁰, uma referência clara à obra de Nelson.

Além disso, após o acolhimento de seu argumento por Nelson, Waldir relata a mudança de comportamento diante de seu novo lugar de autoridade, conquistado ao dirigir um filme longa-metragem: “como ator, nunca senti reação no meio cinematográfico, nem por ser preto nem por não ter uma formação intelectual regular, formal. Como pretendo diretor que passei a senti-la. Sempre que dizia a um diretor que tinha uma estória, ele respondia que eu devia continuar como ator, porque era um ator genial. E eu repetia sempre que tinha uma estória e me mandavam continuar com ator”¹⁶¹. E completa: “os olhares céticos, aquela coisa que a gente vê no olhar do cara pensando que o sujeito quer se promover, não passa de um suburbano, sem formação intelectual”¹⁶².

Essa reação de parte dos intelectuais ligados ao campo cinematográfico também é exposta na entrevista a Jean-Claude Bernardet¹⁶³. Onofre relata a reação do meio intelectual ao filme, por ocasião de um debate no Museu de Arte Moderna (Rio), após

¹⁵⁷ *Op. cit.*

¹⁵⁸ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 26.3.1976.

¹⁵⁹ O filme de hoje pode ser boa surpresa. Porto Alegre: *Zero Hora*, 21/01/1976.

¹⁶⁰ AVELLAR, José Carlos. *Rio, Zona Norte*. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 24.6.1976.

¹⁶¹ As aventuras amorosas de um padeiro: o subúrbio visto por um suburbano. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 20/06/1976.

¹⁶² *Op. cit.*

¹⁶³ Publicada na Revista *Movimento*, em 21/06/1976.

ser acusado de ser um “negro que assumia um ponto de vista branco”¹⁶⁴ e de que seu “filme era racista”¹⁶⁵: “São os intelectuais de que falei. O objetivo deles era atacar o filme, mas foram atacar um ponto errado. Na mesma hora, levantaram-se caras que nada tinham a ver com o filme, atores negros, e disseram que não havia nada de preconceito contra o negro no filme”¹⁶⁶. Havia a tentativa de repor o intelectual negro ao lugar de subalterno, que este passou a recusar pelo novo posto assumido.

Por sua vez, Pitanga, para obter o financiamento estatal de seu filme, adotou uma tática que apagava o dado racial das suas personagens, mesmo que ele estivesse no centro da narrativa presente em seu filme. No roteiro técnico exposto às folhas 9 a 23 do processo número 110.1.00093¹⁶⁷, não há qualquer menção à cor da pele das personagens. Além disso, a narrativa valeu-se do melodrama para focalizar o desenlace do trio amoroso composto então por um homem e duas mulheres.

Tal movimento foi percebido por um dos pareceres que avalizaram positivamente o financiamento. Destacou-se que se tratava de

Drama bem delineado, com estudo perspicaz de cada personagem, sendo a narrativa intencionalmente pura, humana, cruel, fria, pseudo-intelectual ou neurótica. O melhor do roteiro é seu ritmo e dosagem da causalidade, culminando com clímax intenso e fecho inesperado. Não posso deixar de fazer a observação de que esta é uma estória sem nenhuma vinculação ao problema racial, e no entanto, se visto por este lado, a estória cresce e é mais interessante pela agudeza de espírito, pois toca em aspectos inesperados e mesmo inusitados em nossa cinematografia¹⁶⁸ [grifo nosso].

Bastante surpreendente para um espectador que conhece o resultado final e a recepção crítica da obra, indica que a tática de Pitanga foi bem sucedida e suscitou uma leitura dúbia, que a parecerista fez questão de ressaltar visando eliminar possíveis resistências à concessão do financiamento. Seja na avaliação dos projetos cinematográficos, seja na imposição ou não de censura a uma determinada obra, precisamos recordar novamente que os agentes estatais deveriam, hipoteticamente, ater-se ao paradigma do luso-tropicalismo?

Ao longo do processo, Pitanga tocou em pontos que também foram abordados por Bulbul e por Onofre: a imaginação em torno dos romances interracialis e, com ela,

¹⁶⁴ Informação presente na pergunta de Bernardet.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ *Op. cit.*

¹⁶⁷ Que também consta nos arquivos da EMBRAFILME

¹⁶⁸ Parecer de Maria Coeli de Almeida Vasconcelos. Processo número 110.1.00093, p. 38. Arquivo EMBRAFILME (Cinemateca Brasileira).

do “mundo dos brancos”. Analisando o roteiro técnico enviado por Pitanga à Embrafilme, mesmo que não haja referência à identidade racial ou étnica das personagens, consta na página 10 uma lista de prováveis atores para os papéis, após a descrição das personagens. São mencionados o próprio diretor para o papel do protagonista, Odete Lara para o de Maria Teresa, a grã-fina (substituída por Normal Benguell no papel, que passa a se chamar Clarisse), e Vera Manhães para o de Terezinha (substituída por Sibebe Rúbia, que fez sua estreia no filme).

Diante destes dados, é possível inferir a exposição de uma imaginação melodramática racializada ao longo do roteiro técnico. Pitanga apresenta o ambiente em que vive Maria Teresa/Clarisse do seguinte modo: “uma festa grãfina, com tôda a cafonice das festas grãfinas do Rio de Janeiro. Visões quase expressionistas das pessoas bêbadas, semidespidas, o marido de M.T. abraçado a um belo jovem. M.T. passeia seu tédio, copo de uísque na mão, pela casa assombrada”¹⁶⁹. Adiciona a isso a tentativa de Maria Teresa estabelecer uma comunicação com outros personagens, sem sucesso: “ela se aproxima de uma amiga-confidente. A amiga bêbada praticamente não ouve o que M.T. lhe diz. [...] Ela concorda com tudo mas na verdade não entende direito o que ela lhe fala”¹⁷⁰. Finalizando a apresentação, detecta o motivo do tédio de Maria Teresa/Clarisse: “está cansada de tudo, não aguenta mais. Frases literárias, citações. Decidiu-se: vai morrer, nada mais resta”¹⁷¹. O ambiente dos brancos é apresentado negativamente, no que ele impede a comunicação e investe em códigos (literatura) considerados supérfluos e ultrapassados.

Essa visão a respeito de uma branquitude seria reforçada em vários trechos do roteiro. Na primeira conversa entre as personagens, o roteiro a descreve como “longa e define de vez o pseudo-intelectualismo de M.T. e o aparente espírito de Ant.”¹⁷². Logo, a suposta superioridade intelectual da personagem branca é reduzida a um jogo de aparências. Essa característica é acentuada nas brigas entre o casal: “M.T. é ridiculamente melodramática. Ela põe um disco melodramático na vitrola e toma o caderno com pompa. Sempre visível, o frasco de veneno”¹⁷³.

A visão de Pitanga sobre os brancos é acrescida pelo contraste feito entre a sexualidade do marido de Maria Teresa/Clarisse e a do protagonista. Lembrando que no

¹⁶⁹ Roteiro técnico [R.T.], p. 10. Processo 110.1.00093

¹⁷⁰ R.T., p. 10

¹⁷¹ R.T. p. 10

¹⁷² R.T., p. 13

¹⁷³ R.T., p. 20

filme o marido é apenas mencionado em alguns diálogos, mas não aparece em momento algum, o roteiro destaca sua sexualidade como “ele é meio bicha, e dentre o clima de degeneração em que vivem, ele se sai admiravelmente bem”¹⁷⁴. A isso, opõe a hipersexualidade do homem negro explicitada na descrição da primeira noite de amor entre Maria Teresa/Clarisse e Antonio: “M.T. nunca tivera tanto prazer na sua vida. Era diferente dos amantes que ela tinha. Ant. era simples sem ser brutal, violento sem ser pegajoso”¹⁷⁵.

O foco na sexualidade do homem negro seria reconhecido pela crítica, que sublinhou “sutil e implicitamente [...] a tão comentada e mitificada superioridade de capacidade sexual do negro. [...] É a primeira vez no cinema brasileiro em que um negro não é só apenas o herói da história, mas é elogiado e valorizado em sua condição de homem e de sua própria”¹⁷⁶.

Ademais, esta sexualidade será retratada na narrativa como potencial inversora do jogo de poder entre brancos e negros. No filme, após descobrir o caso de Antônio, Terezinha diz que o perdoaria se este a ajudasse em seus planos de ascensão social. “Fique com ela, mas tire proveito disso, o máximo que você puder! Roupas, joias, coisas que possam ser vendidas. Faça um filho nela! Faça um filho e depois explore isso! Você já pensou? Uma branca da sociedade tendo um filho crioulo? Ela faria qualquer coisa pra esconder isso. E aí nós podíamos tirar o máximo de dinheiro dela”.

Essa inversão proposta a partir da sexualidade também se encontra em *As Aventuras...*. O filme não fixa como algo absoluto/intransponível as diferenças sociais criadas a partir da etnicidade e dos *tropos* raciais arraigados no senso comum. Inclusive, corrobora um imaginário popular que cria uma expectativa positiva diante do homem negro. Este é percebido como sexualmente mais atraente que o homem branco desde as projeções feitas por Ritinha até a concretização bem sucedida do adultério. Dos sonhos em que ocorrem o estupro e a sedução entre Ritinha e Tião até o momento de realização sexual da primeira com Saul, nota-se uma gradação: de uma suposta origem violenta (estupro) que poderia ser acionada no contato interracial – *pars pro toto* da origem nacional – passa-se à tática da sedução e, por fim, consuma-se o encontro.

Entretanto, o conflito-chave do filme opera através da oposição entre romance interracial e controle da sexualidade da mulher branca (pelo homem branco,

¹⁷⁴ R.T., p. 9

¹⁷⁵ R.T., p. 16

¹⁷⁶ O negro, herói e símbolo sexual (E o filme faz sucesso). Vitória: *A Gazeta*, 6.2.1979.

representado pelo marido e pelo padeiro português). E as tensões que marcam este conflito serão responsáveis pela formulação de imagens de Brasil que contestem a presença única do pacifismo e da lógica da integração nas relações interétnicas.

O homem branco também é reduzido em sua sexualidade nesta narrativa. Mário, o marido de Ritinha, é mostrado como tedioso, ambicioso e com uma vida voltada ao universo do trabalho, vale-se da visão de mundo de uma classe média suburbana para projetar sua ascensão social. Em seu ponto de vista, Ritinha aparece deslocada, sendo capturada dentro de um discurso médico e psicológico. Somando a isso, Seu Marques, o padeiro português do título, além de repressor, é retratado como sexualmente pouco atraente e ridicularizado como amante.

A libido reprimida da mulher branca será trazida ao filme através dos sonhos de Ritinha. Depois de ter uma crise nervosa presenciada pelo marido, Ritinha sonha que está sendo assediada pelo grupo de operários que havia visto antes na rua, que dizem: “parece aquela artista da televisão”; “da televisão eu não sei, só sei que ela é um chuchuzinho”. Ritinha corre aos berros dos operários, que gritam: “Branca! Branca! Pega a branca!”, ao que é protegida por um deles, que impede o movimento dos outros em direção a ela. Este aparece de paletó e a conduz a um elevador, porém não impede que seja estuprada por Tião. Além disso, o ato é presenciado pelo marido, que está em transe, sob o efeito de alguma droga.

A primeira referência direta à raça no filme aparece precisamente no grito dos operários (“Branca!”) e no estupro de Ritinha por Tião, o que, adicionado ao fato de que isto ocorre em um sonho, sublinha o caráter reprimido do *tropos* racial nas relações sociais e, mais ainda, da dimensão racial presente no controle da sexualidade. O estupro de uma mulher branca por um homem negro revela, ainda, o medo inconsciente dos homens brancos, no que tange ao seu papel de controlador da sexualidade da mulher branca e no impedimento à miscigenação e, também, a retórica do medo como algo acionável nas relações interraciais/interétnicas. Assim, a estratégia melodramática encenada pelo filme, ou seja, mostrar através de sonhos a presença destas retóricas eróticas (presentes nas narrativas de colonização, podemos dizê-lo), revela-se eficaz em unir as personagens Ritinha e Tião e em torná-los potenciais agentes de uma resistência perante o controle do homem branco de classe média.

Em *Compasso de Espera*, a crítica também apontou a encenação de uma barreira racial a um romance. Mesmo referindo-se negativamente ao excesso de diálogos, marcou que Jorge era “o negro economicamente bem sucedido, publicista e poeta

publicado e bem aceito que, para conquistar seus status, teve de curvar-se aos protocolos do mundo branco, e que ao infringir um de seus mais sagrados regulamentos apaixonando-se por Cristina (Renée de Vielmond) vê-se massacrado por ele”¹⁷⁷.

Já outro texto considerou o uso do próprio corpo como meio de ascensão social no romance com duas mulheres brancas e que suas armas seriam “a inventividade, persistência e inegáveis atributos físicos que despertam variadas afeições e entusiasmos em Ema (Elida Palmer), sua protetora, Ingrid (Karin Rodrigues), uma modelo, e Cristina (Renée de Vielmond), uma rica estudante por quem ele se apaixona”¹⁷⁸.

Além desta atuação integrada de uma intelectualidade negra, que então se afirmava junto ao campo cinematográfico, as retóricas da descolonização e do subdesenvolvimento encontraram outro modo de transformação: as disputas pelas leituras do passado e da herança colonial. Por meio de vários filmes – poderíamos mencionar *Como Era Gostoso o Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1972), *Ajuricaba, o Rebelde da Amazônia* (Oswaldo Caldeira, 1977), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970), *Anchieta, José do Brasil* (Paulo César Saraceni, 1977), *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1978), *Terra dos Índios* (Zelito Vianna, 1978) – este passado foi revisitado com um olhar crítico de suas fontes e, pela apropriação de uma visão tropicalista, com destaque para a violência e a opressão criadas pelos encontros interétnicos.

Optamos por concentrar nossa análise em torno do debate suscitado por duas obras – *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1976) e *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976) – por terem sido experiências bastante próximas temporalmente, por adotarem pontos de vista ambíguos e, portanto, complexos sobre raça e etnicidade, por terem abordado um passado cuja disputa acentuou-se com o retorno da atuação dos movimentos sociais de base étnica em meados da década de 1970 (escravidão e ‘pós-abolição’) e, como um desdobramento deste ponto, pelo fato de intelectuais ligados a estes movimentos terem intervindo na recepção crítica destes filmes.

Em *Tenda...*, há vários momentos onde são encenadas tentativas de apagamento de uma memória coletiva ligada à cultura negra, sendo a apropriação da figura de Pedro Archanjo pelas comemorações oficiais de seu centenário veiculadas pela mídia local seu exemplo mais evidente. Complementando esta linha argumentativa, há o reforço de um

¹⁷⁷ Seriedade e convicção num tema sempre esquecido: a segregação racial. *Jornal da Semana*, 22.9.1975.

¹⁷⁸ ARCO E FLEXA, Jairo. *Compasso de Espera*. Veja, 24.9.1975.

ideal de branqueamento presente nas relações opostas à trajetória do protagonista, que reafirma o lugar dos negros na formação étnica brasileira.

O início do filme já faz uma paródia dessas tentativas de silenciar os outros não integrados a uma elite baiana pós-colonial. Às tradicionais fotos de família, onde homens e mulheres brancas aparecem em diversos momentos como festas de família, refeições de grau, bebês em seus carrinhos, a narrativa mostra colagens que inserem as “baianas” – vendedoras de acarajé – capoeiristas, pais de santo e outros personagens da cultura popular, sendo que esta colagem é feita em tons avermelhados que contrasta com o preto-e-branco das fotos.

Em outra passagem, o chefe de polícia proíbe que os blocos afros saiam no Carnaval ao lado dos brancos. Em um gesto de resistência, Pedro Archanjo e seus amigos encenam um espetáculo em frente à casa do chefe de polícia e são repelidos a bala pelos policiais. Em um eco dessa resistência, reitera constantemente que os membros da elite baiana que se julgam “puros brancos”, na verdade, possuem antepassados africanos. Bedel da Faculdade de Medicina da Bahia, o protagonista viu-se em várias ocasiões envolvido em imbróglis por conta de suas pesquisas sobre a herança africana na Bahia. Inclusive, perdeu seu cargo num jogo político promovido por seu adversário Nilo Argolo, após ter publicamente revelado a sua ascendência negra em um livro.

Ocasionalmente, essa disputa quase chegou às vias de fato, como numa discussão com um aluno da Faculdade de Medicina. Após a exposição do professor Nilo Argolo, alguns alunos revoltados dirigem-se a Pedro Archanjo, que contesta o branqueamento proposto pelo professor. A isso, Archanjo traz a herança dos africanos como componente deste panorama multiétnico e ressalta que “o que ele diz acaba com todos os mestiços. Comigo, com você, com todos nós!”, visando conquistar seus interlocutores. A conversa é interrompida por um dos estudantes, que afirma “comigo não. Na minha família, o sangue é puro, nunca se misturou com negros, graças a Deus”. Então, Archanjo revela que sua bisavó chamava-se Maria Iabassi, uma negra malê islamizada, ao que o estudante reage irascível: “negro mentiroso! Vou lhe partir a cara!”.

Ao longo da narrativa, explicita-se que essa tentativa de apagamento da presença dos encontra-se principalmente nas relações cotidianas e, novamente, o romance interracial é eleito como um lugar privilegiado dessa disputa. E o baile de formatura no filme é encenado em moldes bastante semelhantes ao presente em *Também Somos*

Irmãos e às festas de *Compasso de Espera*, isto é, como um rito de afirmação da branquitude. O filho de Pedro Archanjo, o então estudante de engenharia Tadeu, envolvido amorosamente com Lu, irmã de seu colega de faculdade Pedro e filha de uma família tradicional baiana, chega à festa e é apresentado como “quase um filho do coronel” dono da casa (pai de Lu). Entretanto, na hora da valsa, a mãe de Lu chama um homem mais velho e branco para fazer o par com sua filha. Com o auxílio de uma tia, finalmente o casal consegue dançar a valsa.

Em outro momento, quando Tadeu pede a mão da filha do coronel em casamento, este finalmente revela seu racismo. Acusa-o de ingratidão para em seguida proferir ofensas raciais e o expulsar de sua casa. Porém, é mal sucedido no seu intento de separar o casal. Lu foge ao completar 21 anos e se casa com Tadeu, reforçando a tese central do filme de que a população baiana e, metonimicamente, a brasileira, foi constituída através da mestiçagem.

Ao mesmo tempo, a herança africana é mostrada e proferida como um “minus” nos diálogos entre as personagens, marcando que o ideal de branqueamento era algo superposto temporalmente. Além das já citadas ideias do acadêmico Nilo Argolo, o jornalista Fausto, que pesquisa a vida de Pedro Archanjo para fazer seu filme, em duas ocasiões faz transparecer como este ideal é articulado no cotidiano. Em uma discussão à mesa de bar, ouve um advogado reclamar das homenagens feitas a Pedro Archanjo: “com tantos personagens egrégios, este americano escolheu logo um negro bêbado e patife”. Ao que Fausto contesta com violência: “quem é você pra falar de negro? Já olhou tua cara no espelho?”. Mais adiante, vê sua namorada ao lado de um homem branco em um carro esportivo. Ao se despedir deles, comenta com o montador de seu filme: “Ô, Dadá, sabe esse cara bonitão que tava com a Ana Mercedes? Você acredita que ele é descendente de negros malês? Quem diria, um branco descendente de negro malê!”, rindo sarcasticamente ao final de sua fala.

O tom ambíguo do filme em relação à retórica racial foi ampliado pela recepção crítica. Muniz Sodré afirmou com ironia que *Tenda...* enquadrou a cultura baiana como a “mulata da melhor mulataria”, expressão racista usada, por exemplo, por Macunaíma no filme de Joaquim Pedro de Andrade. Neste quadro, o filme “espelha o que poderíamos chamar de *doutrina do mestiçamento*. Em seus termos, a Bahia aparece

como um cadinho de culturas etnias, capaz de fornecer um modelo, miscigenado e sensual, para a consciência brasileira”¹⁷⁹.

Mostra-se bastante incomodado com a difusão das ideias caras a Gilberto Freyre e à hegemonia do luso-tropicalismo propagado pelos agentes estatais e do campo cinematográfico, embora neste momento esta já seja abertamente contestada nesse campo, o que pode ser notado pela incorporação da corrente crítica ao ideal da democracia racial pela denúncia do racismo no cotidiano em várias passagens ao longo do filme. Em sua crítica, após destacar que a mestiçagem é um fato nas relações sociais, pondera “que a visão de mundo correspondente à doutrina do mestiçamento é enganosa. Ela implica a rejeição do reconhecimento de uma cultura negra no Brasil, isto é, da existência de um complexo simbólico estruturado, com religião, normas, costumes, instituições, visão de mundo próprios. No entanto, esta cultura existe, movimenta e bole com a consciência de amplos setores da população nacional”¹⁸⁰.

Outros críticos refletem se a personagem do acadêmico norte-americano do filme não seria uma estratégia de neocolonização, uma vez que a narrativa focaliza “os problemas de uma cultura colonizada, que prefere confiar num *brazilianist* do que discutir seus próprios problemas e ainda reparar como uma figura é manipulada pelos meios de comunicação para se transformar num mito de consumo”¹⁸¹. Assim, a disputa por encenar o passado passaria pela autoridade de quem pode interpretá-lo, o que o insere no que Appadurai considerou como “um aspecto da política, envolvendo competição, oposição e debate”¹⁸² (1981, p. 202).

Continuando a revisão de sua postura intelectual já exposta na recepção de *O Amuleto de Ogum*, Nelson Pereira coloca em xeque o comportamento do espectador de classe média que viu *Como Era Gostoso o Meu Francês* e se identificou com o francês, colonizador e não compreendia o status de herói do índio na narrativa. Aponta que há uma rejeição das práticas populares por parte desse espectador, sendo que a “recusa da sociedade dominante em admitir que a umbanda, o candomblé, tenham ‘status’ de religião está [em *Tenda...*]. Para a sociedade, ainda são ritos primitivos, práticas subalternas. Mas, na prática, todo mundo sabe que a maioria do povo expande sua emoção mística nesses rituais. Mas, ainda há essa herança de subestimar a religião

¹⁷⁹ SODRÉ, Muniz. Mulata da Melhor Mulataria? A doutrina do mestiçamento e os muitos enganos que pode produzir. In: *Isto é*, 23.11.1977

¹⁸⁰ *Op. cit.*

¹⁸¹ MENDONÇA, Casimiro Xavier de. *Tenda dos Milagres no exterior*. Sem data, sem local de publicação.

¹⁸² “[...] is an aspect of politics, involving competition, opposition and debate” (tradução nossa)

escolhida pelo povo, criadas por ele”¹⁸³. Curiosamente, equipara a censura à visão do colonizador e a acusa de tratar o público com paternalismo, para isso tentando legitimar imagens que veiculem junto a ele que “a família é indissolúvel, não existe negro no Brasil, índio não anda nu, não há classes sociais ou se há não são antagônicas”¹⁸⁴. Por fim, acusa-a de ser agente da concentração dos meios de comunicação através da legitimação de uma imagem de povo que se filia a um “padrão Globo de qualidade: todo mundo limpinho, branquinho, de volks”¹⁸⁵.

A crítica aos meios de comunicação massiva é ampliada em outra entrevista, uma vez que “em geral desrespeitam essas origens, desfiguram a cultura brasileira à medida que violentam sua existência regional. Eu acho que esse é um dos problemas mais graves do país”¹⁸⁶ e, desse modo, reforçariam um ideal de branqueamento, divulgando-o a uma massa de espectadores através dos telejornais, telenovelas, dentre outros, o que já foi analisado por Joel Zito Araújo (2001) no caso das telenovelas. A dimensão econômica da colonização é mencionada pelo diretor no caso do campo cinematográfico, visto que “a chamada indústria cinematográfica é todo um complexo internacional que produz os benefícios para um cinema que participa da colonização”¹⁸⁷, porém não sem antes questionar o ideal de branqueamento: “vamos simplesmente desfazer toda uma educação colonizada e nos sentirmos à vontade como mulatos, negros, índios, cafuzos”¹⁸⁸.

A postura intelectual proposta por Nelson Pereira seria o foco do debate a respeito de outro filme que mobilizou o passado colonial e questionou alguns limites de sua representação, ao que Appadurai chamou de apresentação do passado como um “recurso escasso” (1981, p. 201). Referimo-nos à produção do filme *Xica da Silva*, dirigida por Carlos Diegues.

A recepção do filme foi pautada uma polaridade crítica que, de um lado, exaltava a releitura paródica do mito Xica da Silva e o “apelo popular” do filme (que, de fato, teve um dos maiores públicos para um filme brasileiro da década de 1970,

¹⁸³ Entrevista a Isa Cambará. Nelson Pereira contra a imagem do colonizador. *Folha de São Paulo* (sem data). Arquivo José Inácio de Melo Souza (Cinemateca Brasileira).

¹⁸⁴ *Op. cit.*

¹⁸⁵ *Op. cit.*

¹⁸⁶ FULLGRAFF, Frederico. Os milagres da Bahia contra a colonização. *Folha de São Paulo*, 18.7.1977.

¹⁸⁷ *Op. cit.*

¹⁸⁸ *Op. cit.*

equiparando-se a *Macunaíma* e a *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto¹⁸⁹) e, de outro, condenava a reprodução de estereótipos em relação à mulher negra, além de outras opções da narrativa do filme que obliteravam o engajamento dos negros no processo de luta pelo fim da escravidão e sublinhavam a tutela dos brancos.

Em um texto bem ponderado, Jairo Ferreira elogia a postura de Diegues em incorporar um gênero então mal visto pelo campo do cinema brasileiro – a pornochanchada – para “abusar da irreverência sem partir pro deboche total, que é coisa do ‘udigrudi’ (Bressane, Sganzerla)”¹⁹⁰. Neste ponto, Ferreira aponta uma concessão feita pelo diretor na briga entre Cinema Novo e Cinema Marginal.

Além disso, exalta o esforço intelectual do diretor e do roteirista em produzir uma narrativa sobre uma personagem cujos registros históricos são escassos e, desta forma, precisaram valer-se da sobrevivência do mito na memória coletiva local de Diamantina. Em relação a isso, destaca a exploração da “sensualidade negra” de Zezé Motta no papel da protagonista.

Todavia, recorda também que “é muito tímido e convencional na abordagem dos problemas raciais, reduzindo a questão a alguns palavrões que a Censura julgou inofensivos, no que acertou”¹⁹¹, que abordou o mito considerando estereótipos que a julgavam como ignorante, quando na verdade “Xica da Silva era muito culta, chegando até a falar francês”¹⁹², além de desconsiderar as barreiras a que a personagem era submetida, tal como a limitação de não poder viajar à metrópole.

José Carlos Avellar, por sua vez, adotou um tom bem mais adesista partilhado por Caetano Veloso¹⁹³. Também destacando a mudança na postura intelectual dos cineastas, o crítico salienta que “o cinema brasileiro está procurando dirigir aos sentimentos certas ideias que em filmes anteriores foram endereçadas principalmente à razão do espectador. As coisas antes apresentadas em diálogos, ditos com certa ênfase e até alguma solenidade por personagens convertidos [...] em porta-vozes do diretor, começam a aparecer transformadas em ação”¹⁹⁴. Avaliando positivamente a encenação, completa que, na narrativa, há uma oposição entre “os gestos amplos, soltos, exagerados

¹⁸⁹ Na verdade, essa parte da crítica confundia as noções de “popular” e de “público”, como o texto de Bernardet sobre o filme faria questão de evidenciar. Cf: BERNARDET, Jean-Claude. *A festa de um público não é a festa do povo*. São Paulo: *Última Hora*, 21.9.1978.

¹⁹⁰ FERREIRA, Jairo. Um não à pornochanchada. *Folha de São Paulo*, 8.9.1976

¹⁹¹ *Op. cit.*

¹⁹² *Op. cit.*

¹⁹³ À época do lançamento, o cantor e compositor declarou que “[era] o melhor filme brasileiro que já vi” (entrevista a Maria Lúcia Rangel. *Jornal do Brasil*, 31.7.1976)

¹⁹⁴ AVELLAR, José Carlos. Luz, Câmara, Ação. *Jornal do Brasil*, sem data.

e irreverentes de Xica, à sobriedade e aos bons costume de João Fernandes. Por isto o filme assume o ponto de vista de Xica para retratar com uma exagerada caricatura o intendente, o sargento-mor, o senhor conde”¹⁹⁵.

Entretanto, o debate teria seu rumo alterado com a entrada de alguns intelectuais ligados ao movimento negro ou ideologicamente afinados com ele que, através do periódico *Opinião*, apresentariam avaliações bem negativas em relação ao filme (à exceção do escritor Antônio Callado). O sociólogo Carlos Hasenbalg, estudioso de relações raciais no Brasil, condenou a superexposição da sexualidade da mulher negra e as opções de narrativa histórica feitas pela obra, concluindo: “o que pretendia ser uma comédia séria sobre a liberdade do amor, acaba adquirindo toques de pornochanchada ufanista onde a mulher negra é vitimada”¹⁹⁶.

Alinhando-se com o posicionamento do sociólogo, o cineasta Carlos Frederico, no mesmo número do jornal, atacou o ponto elogiado por Jairo Ferreira: o diálogo de *Xica da Silva* com a pornochanchada. O cerne da crítica foi a reprodução pela protagonista dos gestos caros ao grupo dominante, sem que o filme adotasse um tom crítico quanto a isso: “afinal, quem é Xica da Silva? Uma preta de alma tão branca e safada como a de qualquer Du Barry dos melhores salões. Uma preta que gostava de dar ordens e ter escravos, como qualquer branca. [...] Xica imita os ricos, os brancos, os déspotas, os poderosos, e curte adoidada ser como eles – e o filme aplaude deslumbrado!”¹⁹⁷.

Os pontos mais incisivos da crítica ao filme ficariam ao cargo da historiadora Beatriz Nascimento. Inicia seu texto recuperando o autor que era então alvo do movimento negro por sua acolhida pelo discurso oficial do governo militar – Gilberto Freyre – e rebaixa o filme na comparação com sua obra: “Diríamos que ele é a projeção empobrecida de *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre, sem a riqueza empírica da obra do eminente sociólogo e sem as possibilidades críticas que a obra literária sugere”¹⁹⁸.

No momento seguinte, destaca o tratamento melodramático concedido aos colonizadores portugueses que “desde João Fernandes, passando pelo intendente, até o frouxo inconfidente, são opressores, exploradores, mas complacentes com os negros escravos, sentimentais (o pai do inconfidente e João Fernandes) e, acima de tudo, bons

¹⁹⁵ *Op. cit.*

¹⁹⁶ HASENBALG, Carlos. Copiando o senso comum. *Opinião*, outubro/1976.

¹⁹⁷ Carlos Frederico. Abacaxica. *Opinião* outubro/1976.

¹⁹⁸ NASCIMENTO, Beatriz. Bem nascido e bem dotado. *Opinião*, outubro/1976.

apreciadores dos jogos do amor”¹⁹⁹. A isso, completa com a visão paternalista do intelectual branco sobre os negros, uma vez que estes são retratados como “passivos, rebeldes inconsequentes (bandidos salteadores) e reconhecidos da bondade e generosidade do Senhor (cena em que Teodoro anui em formar um exército para salvar João Fernandes)”²⁰⁰.

Diante disso, *Xica da Silva* despolitizaria totalmente a luta pela descolonização, tendo em vista o fato de que “o *ethos* do português colonizador é de humanidade e de reconhecimento da pessoa dos negros. Uma escravidão amena e divertida!”²⁰¹. Segundo Nascimento, o reforço do ideal da democracia racial, na narrativa, passaria pelo tom ridículo concedido ao conflito racial, pois ele “só parte das pessoas menos dotadas: a esposa insatisfeita do intendente, o padre bronco, a guarda impotente da cidade, e as crianças, com certeza egressas de um colégio interno inglês – educadas no atirar pedras. Mas tudo isso por despeito e não por uma motivação concreta”²⁰².

Finalmente, a historiadora circunscreve seu ataque central: a representação da mulher negra no filme, claramente desfavorecida por uma economia política do campo cinematográfico que concede ao intelectual branco o poder representar o povo sem ser inquirido. Neste quadro, a *Xica da Silva* construída por Diegues

[...] é um ser anormal, não é nem a louca da literatura. É uma oligofrênica, destruída de pensamento, incapaz de reivindicar ao nível pessoal – não me refiro ao nível político em função de sua raça – mas ao nível de reivindicação individual, como uma mulher que poderia ter nas mãos os bens que o dinheiro do seu explorador lhe proporciona. [...]

Portanto *Xica da Silva* vem reforçar o estereótipo do negro passivo, dócil e incapaz intelectualmente, dependente do branco para pensar. [...] A *Xica da Silva* da História é uma mulher prepotente e dinâmica, atenta ao seu redor, o que está de acordo com a situação da mulher em determinadas estruturas africanas e que em parte foi transferido para o Brasil. O senhor Diegues poderia constatar isso numa amostra do papel da mulher negra nas comunidades religiosas afro-brasileiras. Ou recorrer aos mitos de nossa raça; às deusas-mães como Nanã, Iansã e Oxum.

Mas Não, é mais fácil tratá-la como o mito da sexualidade aberrante que foi desenvolvido em 4 séculos de domínio e exploração da mulher negra. Então *Xica* se transforma num animal embrutecido pela fraqueza e pela irracionalidade. Sua eroticidade nem legitima o seu poder de fato. É uma inconsequente, até nisso²⁰³.

¹⁹⁹ *Op. cit.*

²⁰⁰ *Op. cit.*

²⁰¹ *Op. cit.*

²⁰² *Op. cit.*

²⁰³ *Op. cit.*

Em resumo: ao domínio simbólico imposto pelos brancos, Beatriz Nascimento complementou com a tutela do intelectual branco sobre a população negra no que tange ao passado colonial e à subestimação da capacidade intelectual do grupo dominado.

Fugindo do debate proposto em relação a seu filme, Carlos Diegues, buscando salvação nos jornais ligados à imprensa conservadora alinhada com a ditadura militar, coloca-se na posição de vítima de uma perseguição ideológica, que qualificou como “patrulha ideológica” (termo que vingou e ultrapassou o domínio do campo cinematográfico, sendo usado até hoje pelas correntes políticas reacionárias). Recuperando a postura intelectual dos anos 1960, Diegues apenas se limita a argumentar que “[...] essa neurótica disputa pelo monopólio do saber, apropriação e manipulação do Outro através do conhecimento. Só tem servido como instrumento da luta pelo poder. Quem possui mesmo o saber é o povo; só que ele não tem meios de exprimi-lo, por razões sociais concretas. Ou então por malandragem”²⁰⁴.

A partir de sua fala, também retoma a defesa do capital do campo cinematográfico perante outros intelectuais quando, em outra entrevista, assinalou que **“eles [os patrulheiros] se interessam por cinema como instrumento para outra coisa** [entrevistadora] Exatamente. Para falar de outra coisa. Não se interessam por cinema, não sabem o que é cinema, não entendem nada. Eu não aguento mais a pretensão de intelectuais que possuem o monopólio do saber”²⁰⁵. Aliás, um tom bem similar adotado na resposta às críticas feitas por Carlos Estevam a *Cinco Vezes Favela* na década anterior.

Sem dar voz ao conteúdo racial e étnico da crítica feita ao filme, tanto o diretor quanto a imprensa conservadora – que sequer citaram o nome de qualquer um dos intelectuais que a articularam – limitaram-se a equipará-la aos limites impostos pela censura: “esta patrulha ideológica também é assustadora, cobrando dos artistas uma série de dogmas e regulamentos que vão tornar a criação uma coisa burocrática de esquerda e de direita. [...] Tanto faz você entregar o seu roteiro para um censor de Brasília ou para um sociólogo da PUC”²⁰⁶.

²⁰⁴ Diegues, Carlos. Intelectual não é dono do saber. Folha de São Paulo, *Folhetim*, 3.9.1976.

²⁰⁵ *Cacá Diegues: por um cinema popular, sem ideologias*. Entrevista a Pola Vartuck. *O Estado de São Paulo*, 10.9.1976, p. 27.

²⁰⁶ Diegues, Carlos. “Quero apenas ser amado”. Entrevista a Maria Lúcia Rangel, *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 4-5, 10.4.1978

As disputas pela leitura desse passado colonial e os termos que estruturavam o debate intelectual no campo do cinema, no entanto, já se encontravam alterados em relação aos anos 1960. No plano estético, Ismail Xavier elegeu a noção de subdesenvolvido como chave de leitura para uma análise da produção cinematográfica na virada das décadas de 1960 e 70. Sublinhando que “analisar a cultura brasileira do final daquela década de agitações implica discutir as formas encontradas pelos artistas para lidar com o reconhecimento do descompasso entre expectativas nacionais e realidade” (1993, p. 9), o autor também detectou na *Tropicália* uma matriz de práticas sociais, perceptivas e discursivas que interferiram em muitas experiências de realização cinematográfica, embora com propósitos bastante distintos de nossa pesquisa.

Em sua exposição, Xavier considera que

de um lado, há a questão do diagnóstico referido à sociedade: nele, o subdesenvolvimento ganha relevância enquanto noção diferencial que pressupõe uma condição de incompletude, de falta, que separa a experiência observada de uma experiência-matriz mais plena situada “em outro lugar”, nos países onde parece ter chegado a seu termo em um processo que, na realidade mais próxima, foi truncado, tornando mais aguda a vivência da situação presente como momento de crise e sem promessas (*op. cit.*, p. 10)

Logo, há o destaque do subdesenvolvimento como categoria interpretativa das obras. Ademais, a noção de alegoria usada pelo autor também se remete às práticas dos tropicalistas, o que nos permite inferir que subdesenvolvimento se situa no cerne da revisão dos contatos culturais e das formas autorizadas em narrá-los.

Em *Macunaíma*, obra avaliada por Xavier, vários signos relacionados ao subdesenvolvimento são utilizados. Um deles, apontado por Heloísa Buarque de Holanda (1978), é a transformação da família do protagonista em retirantes nordestinos. No filme, todos chegam a São Paulo em um caminhão apelidado pejorativamente de “pau de arara”, expressão racista usada para desqualificar estes migrantes. Em outra parte, Maanape e Jiguê telefonam de um orelhão para Macunaíma, que está hospedado na casa de Ci, sendo que uma panorâmica mostra uma favela.

Aproximando-se do pensamento de Paulo Emilio, Joaquim Pedro de Andrade justifica algumas alterações perante a obra literária: “o livro, no entanto, é muito mais fantasioso. Ocorrem mil transformações muito complicadas. Evidentemente, como

estamos num país subdesenvolvido, com cinema subdesenvolvido e técnica subdesenvolvida, seria uma loucura tentar fazer transformações elaboradas”²⁰⁷.

Outro elemento caro à retórica do subdesenvolvimento – a noção de progresso, especificamente a visão defendida pela modernização conservadora – também é mobilizada na narrativa, sobretudo através da presença da natureza. Como elemento estruturante, a natureza seria importante para a paródia dos mitos feita em *Macunaíma*, cujo tom foi acentuado em *Iracema...*. Enquanto nos mitos de fundação esta aparece como inexplorada e neutra ou, nas palavras de Doris Sommer, “as alegorias irão interpelar de modo retórico a algum princípio antecipadamente legitimador. Esse princípio é frequentemente a Natureza, redefinida convenientemente desde os dias da Independência iluminista como interativa, em vez de hierárquica, constituindo uma justificativa para projetos modernos e autoritários” (2004, p. 70). Assim, a natureza é retirada da neutralidade da imagem oficial para ser percebida como um lugar onde é possível estabelecer estratificações sociais de cunho étnico-racial.

A floresta cênica de *Macunaíma* auxilia na paródia a visão do “beau sauvage” de um modo parecido com o que seria retomado em *Na Boca do Mundo* quase dez anos depois. O primitivo mostrado no filme inverte as expectativas a respeito de seu caráter para, na continuidade, afirmar a natureza como o lugar da disputa por recursos, inclusive afirmada racialmente pela paródia do banho de cachoeira onde só Macunaíma consegue embranquecer. E Joaquim Pedro expõe os limites desta relação das personagens com o ambiente natural por meio da antropofagia, “coisa que os subdesenvolvidos entendem. [...] é a denúncia de uma condição primitiva de luta, uma luta resumida ao seu nível mais primário. Uma dentada, afinal de contas, destrói muito pouco. [...] Macunaíma é um sujeito que foi comido pelo Brasil, onde quem comia no tempo em que os índios devoraram o bispo Sardinha continua comendo até hoje”²⁰⁸.

O discurso nacionalista e marcado pelo progresso na ocupação da Amazônia, em *Iracema...*, também é alvo da paródia que explicita sua face predatória. Assim, a fusão entre natureza e progresso – simbolizada pela construção da rodovia Transamazônica – é contestada via discurso icônico e diálogos, que evidenciam o caráter distributivo da cultura (os recursos naturais explorados por muito poucos cujo acesso é facilitado pela burocracia e que, por isso, impõem uma estratificação baseada justamente nesse acesso escasso).

²⁰⁷ Macunaíma e seu diretor. *Visão*, vol. 34, 28.2.1969

²⁰⁸ Entrevista a Geraldo Mayrink. “Comemo-nos uns aos outros”. *Veja*, 25.3.1970.

Além da natureza, o espaço urbano e suas transformações propiciadas a partir de uma desocupação desordenada fruto do discurso desenvolvimentista também foram trazidos à cena para contestar a visão luso-tropicalista dos contatos interculturais. Em *O Amuleto de Ogum*, a Baixada Fluminense aparece como o prolongamento de um espaço de sociabilidade inicialmente do campo. Os personagens principais são nordestinos: Gabriel, que emigra para a cidade diante a violência da disputa pela terra; Dr. Severiano, o coronel do crime que reproduz as relações de poder presentes na zona rural; Eneida, foco da disputa amorosa e filha de retirantes nordestinos que foram para São Paulo; e a mãe de Gabriel (interpretada por Maria Ribeiro, atriz de *Vidas Secas* no papel de Sinhá Vitória).

Na migração para a cidade, a identificação racial de Gabriel é acionada como motivo do aceite por parte do Dr. Severiano. Quando recebe a carta de recomendação de Gabriel, Severiano zomba do mito que o rodeia: “corpo fechado? Nem em meu tempo de criança eu acreditava nisso!”, ao que solta um riso sarcástico. Depois de conversar com seu consultor o advogado Baraúna, Severiano contrata Gabriel, “afinal era uma recomendação do cumpadre Clóvis”, porém não sem antes perguntar ao capataz: “ele é branco?”. Diante da afirmativa, finaliza o diálogo explicitando seu racismo: “ainda bem!”.

Somando a isso, o próprio filme pretende incorporar a literatura de cordel – repertório destes migrantes nordestinos que ocuparam as zonas periféricas das metrópoles do Sudeste – à sua estrutura narrativa. Na primeira sequência, um violeiro cego (Jards Macalé), após ser abordado por um bando de criminosos, é forçado a contar uma “história verdadeira que acabo[u] de inventar”. Em vários momentos, este violeiro aparece andando pelas ruas de Duque de Caxias, uma personagem-testemunha dos ritos de passagem (Van Gennep, 1909) no banditismo que Gabriel teve de enfrentar.

A presença da literatura de cordel também pode ser interpretada como a legitimação das práticas artísticas populares e da sobreposição entre uma estética realista e o sonho, os mitos, a religião, uma vez que ela constitui-se por meio de registros híbridos que não se valem necessariamente do critério da verossimilhança. Este jogo com os registros do realismo e do fantástico parece não ter agradado a alguns críticos que ainda tinham em seu horizonte de expectativas as práticas relacionadas ao Cinema Novo: “para quem não tiver a preocupação de entrar no coro carioca e paulista que resolveu cantar da forma a mais exagerada possível os méritos da obra, se torna evidente que o lado fantástico da narrativa entra claramente em choque com o realismo

da outra parte: aquela que nos remete à baixada fluminense, seus tipos humanos, sua miséria e sua violência”²⁰⁹.

O final de *O Amuleto...* reforçou a legitimidade do uso da literatura de cordel como forma narrativa. Após mostrar Gabriel ressuscitando das águas e liquidando seus adversários, a narrativa retorna ao violeiro que abriu o filme, que encerra a sua história provocando os bandidos que o ameaçavam. Diante da reação destes, o violeiro executa seus três algozes e caminha tranquilamente pela rua.

A construção de uma marginalidade equiparável à segregação étnica, a literatura de cordel como forma privilegiada de situar os protagonistas de uma trama e os custos da modernização projetada pelo governo militar seriam aprofundadas em *O Homem que Virou Suco*, de João Batista de Andrade. Os próprios censores, já em outro momento político, destacaram as consequências das mudanças na estrutura rural para a vida dos nordestinos: “drama urbano que focaliza as dificuldades de um poeta paraibano diante das injunções de uma sociedade injusta. Em seu desenrolar, são questionados os motivos que levam o nordestino a evadir-se de sua terra, na ilusão da cidade grande. Constitui-se em uma crítica de teor socioeconômico, evidenciando o esmagamento do homem nos grande centros urbanos, em consequência da migração desenfreada”²¹⁰.

O parecer enumera dois pontos centrais: a relação dos nordestinos com o universo do trabalho e como é encenada perante a tentativa de um poeta oriundo de um estrato inferior sobreviver da sua criação. Diante disso, a crítica também não seria indiferente à confusão feita entre o poeta e um operário-padrão que acabara de assassinar um industrial. E reitera a mudança na postura do intelectual de esquerda quanto à composição das personagens advindas da cultura popular: “*O homem que Virou Suco* realiza o legítimo cinema popular, pois devolve à personagem central a necessária vida própria para que possa por si só encontrar os conflitos e se conscientizar através de sua interferência, com os mecanismos que a oprime”²¹¹.

Logo, o protagonista nordestino, articulando um repertório cultural com o qual possuía familiaridade, constrói sua trajetória neste cenário inóspito. Entretanto, em vários momentos, há o acionamento de uma fronteira regional que ganha um aspecto étnico justamente por ironizar este repertório e também de um *tropos* racial, por apelar

²⁰⁹ NASCIMENTO, Hélio. O Amuleto de Ogum. Porto Alegre: *Jornal do Commercio*, 20.3.1975.

²¹⁰ Parecer 4721/80 – Consultado em www.memoriacinebr.com.br em 2.2.2012 às 2:09h.

²¹¹ CAPUZZO, Heitor. O Homem que virou suco: cinema popular legítimo. *Diário do Grande ABC*, 8.1.1981.

ao fenótipo na segregação²¹². Ao tentar vender as brochuras com seus poemas em uma esquina movimentada de São Paulo, um fiscal interpela Deraldo (José Dumont) sobre a autorização da prefeitura para estar ali. Ante a negativa, o fiscal apreende o material proferindo várias vezes a frase “Isso aqui é São Paulo, não é Nordeste!”, implicitamente opondo o regime de leis e de burocracia (São Paulo) a uma ideia de “terra sem lei” que o Nordeste representa em sua fala.

Na sequência seguinte, quando Deraldo é perseguido pela polícia em sua própria casa, os policiais reiteradamente o diminuem pela sua condição de nordestino. Ao tentar argumentar que o nome do assassino é diferente do seu, é retrucado com escárnio “Esses nomes desses paus de arara são tudo Silva” e, por não ter documento, os policiais insistem em levá-lo preso. Não cumprindo a exigência legal, Deraldo encontra-se em uma zona na qual um julgamento arbitrário de um agente estatal é capaz de rebaixar ainda mais a sua condição. Neste ponto, a indignação social pode rapidamente transformar-se em encarceramento ilegal. E, novamente, o policial debocha “pau de arara e sem documento, você é um descarado!”.

A ordem de prisão é repetida pelo policial, mas Deraldo aproveita-se de um momento de distração e foge, no que é bem sucedido. Deste momento em diante, adota a tática comum de muitos migrantes nordestinos na relação com a grande metrópole: o anonimato. Sendo a quantificação dos sujeitos uma marca do discurso racista e etnocêntrico – na medida em que ela é um pressuposto para o controle da população – o seu contraponto – o anonimato – é usado por Deraldo em sua trajetória de reinserção no espaço urbano após a fuga. Os postos tradicionalmente ocupados por nordestinos em sua adaptação a São Paulo, serviços braçais como operário, porteiro, empregado doméstico, carregador vão aos poucos surgindo em sua trajetória e, assim, “o poeta se disfarça de trabalhador migrante comum, tornando-se inteiramente anônimo e impossível de ser encontrado. Numa construção civil, como diferenciar um trabalhador do outro? Como lembrar do rosto do porteiro que veio trabalhar na mansão?”²¹³.

A recusa ao lugar de subalterno por Deraldo passa pela não adaptação a esses postos e, principalmente, pela contestação da subserviência perante os patrões que elas implicam. Em todos os empregos, viu-se no meio de situações de conflito por esta recusa: discute com o chefe dos carregadores no mercado municipal; humilha o mestre

²¹² A ideia de analisar a segregação aos nordestinos em comparação com o preconceito experimentado no cotidiano pelos negros foi-nos apresentada em GUIMARÃES, Antônio Sérgio. O mito anverso: o insulto racial. In: *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002.

²¹³ RAMOS, Luciano. Suco nacional, direto e bem-humorado. *Folha de São Paulo*, 16.12.1980, p. 31.

de obras tirano e desonesto que explorava os operários que trabalhavam na construção de um prédio. Contratado como empregado doméstico, entra no meio da festa de uma jovem de classe alta, no que é humilhado pela dona da casa que reage a violação da regra implícita de que patrões e empregados não podem ter as mesmas redes de sociabilidade. Em resposta, Deraldo demite-se e rouba o bife do “cachorro viado”, uma paródia ao tratamento desumano a que é submetido.

O ápice da opressão em torno do repertório da cultura nordestina está no momento em que Deraldo é contratado como operário do metrô de São Paulo. Junto com outros recém-contratados, é obrigado a assistir um filme no qual há a depreciação do personagem nordestino apresentado por um registro híbrido entre o vaqueiro e o cangaceiro. Em entrevista, João Batista de Andrade afirmou que o audiovisual projetado inspirou-se em outro exibido pela companhia do metrô de São Paulo a seus operários. Como ela não autorizou o diretor a reproduzi-lo em seu filme, este apreendeu suas ideias principais e criou cenicamente a exibição.

Através da fala do funcionário do RH do metrô momentos antes da projeção, há a paródia ao discurso do desenvolvimentismo: “como vocês sabem, a obra é da maior importância para São Paulo e para o país”. E esta paródia é completada pelo enquadramento do operário nordestino feito pelo audiovisual, sendo que seu sentido completa-se com a explicitação de seu etnocentrismo e de seu lugar na manutenção de uma segregação de cunho regional/étnico.

No filme, várias aquarelas são acompanhadas de uma voz *off*. “Este é Antônio Virgulino da Silva. Cabra macho. Valente. Campeão de todas as vaquejadas, era sempre respeitado”. O nordestino é apontado como tendo uma masculinidade primitiva que precisa ser ‘refinada’ pela grande cidade, um verdadeiro processo civilizador (Elias, 1994). Em seguida, as condições da expropriação rural dos nordestinos são simplificadas na narrativa, que mostra a ida do protagonista para a grande cidade como um mero “desejo de domar uma cobra gigante” (aqui, uma metáfora do espaço urbano em seu crescimento descontrolado). Virgulino é empregado na obra do metrô e, ao expor sua adaptação, o filme mobiliza vários estereótipos que pairam sobre os nordestinos. Mostra Virgulino bebendo em serviço, desrespeitando superiores e normas de segurança do trabalho, violento (“ameaçava o chefe sempre com sua peixeira”), de difícil trato com os colegas do trabalho. Como punição dramática, Virgulino é despedido no filme e humilhado pelos colegas ao virar alvo de várias cusparadas.

A resistência ao lugar de subalterno e à exploração do trabalho braçal – algo encampado por Deraldo – é ridicularizada na projeção. Ao final, é visível o incômodo dos operários perante o filme, mas só Deraldo rebela-se chutando uma cadeira. Depois, um almoço no refeitório, o protagonista encontra uma barata na comida e se revolta diante dos colegas, no que é contido pelos policiais presentes no recinto.

A linguagem verbal violenta presente no filme não passaria despercebida pela censura que, aproveitando-se disso, tenta justificar o veto para exibição na tevê:

Linguagem: a implicação principal na ordem censória reside nos diálogos contidos no filme. A fim de dar maior realismo, os realizadores utilizam a linguagem dos segmentos marginalizados da população. Esta, na película, é repleta de palavras de baixo calão, os quais não nos parecem ofensivos por duas razões: primeiro, por não serem as palavras pesadas e expressões indecentes ditas de forma gratuita: depois, pela acoplagem dos diálogos ao realismo da narrativa. [...]

Mas deve a autoridade censória tomar em consideração a realidade do veículo televisivo. Por isso, sugerimos a não liberação do filme com base na legislação supramencionada²¹⁴.

Mesmo assim, após um jogo burocrático, o filme foi liberado para a televisão, com a restrição de ser veiculado após as 23 horas. Podemos sublinhar do parecer que a linguagem violenta aparece como a busca pelo “realismo” na obra. Notamos o mesmo apelo ao documental presente, por exemplo, em *Iracema...*, fruto da experiência do diretor com o telejornalismo, tendo participado de várias edições do programa jornalístico Globo Repórter, exibido pela Rede Globo²¹⁵.

Isso não impede que a literatura de cordel assumira um lugar de autoridade como forma narrativa. No encontro com seu duplo e sua história, Severino, o operário-padrão que assassinara o patrão, o cordel finalmente acopla-se à narrativa fílmica: Deraldo compõe o poema “O Homem que virou suco”, sobre um nordestino “triturado” pela máquina da cidade.

Esta literatura opera como a testemunha de uma cartografia afetiva dilacerada pelas expectativas frustradas na vida da metrópole e a identidade atribuída aos nordestinos transparece pelo seu aspecto negativo, de privação de bens materiais e simbólicos, além dos direitos e garantias fundamentais. O Nordeste imaginado é atacado

²¹⁴ Parecer 2733/82 - Consultado em www.memoriacinebr.com.br em 2.2.2012 às 2:36h.

²¹⁵ Cf: SACRAMENTO, Igor. Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. Dissertação defendida junto à ECO/UFRJ, 2008. Orientadora: Ana Paula Goulart.

por diversos sujeitos que articulam práticas discursivas e sociais de segregação que, por aliar territorialidade, apelo ao fenótipo, aos repertórios culturais e à estrutura do mercado de trabalho, é equiparável a uma manutenção de uma fronteira étnica (Barth, 1969).

Duas cenas de *O Amuleto...* e de *O Homem que Virou Suco* podem ser comparadas. No primeiro, após o encontro com a família nordestina de Eneida em uma favela paulista, esta dança com Gabriel na laje da casa ao som de um forró. Os planos médios que focalizam os atores são alternados com panorâmicas da favela. Naquele momento da narrativa, o retorno de Eneida pode ser encarado como a busca de uma afetividade então perdida ou abalada pela vivência no banditismo. O mesmo expediente melodramático, isto é, o uso da música no engajamento afetivo do espectador na ficção (Freire, 2007) seria exposto na cena de *O Homem...* após a fuga de Deraldo. A luz do carro da polícia faz evidenciar os rostos e os corpos dos nordestinos que moram na mesma favela do protagonista, ao som de uma música interpretada por Zé Ramalho. Em ambas, a cartografia afetiva de uma ideia de Nordeste presente no acionamento do repertório musical é mostrada como negativamente alterada, como perda.

Essa dimensão e perda será acentuada na encenação dos dois modos de contato cultural representados por Deraldo e por Severino – resistência e assimilação forçada – que são assim descritos no depoimento do diretor:

Não existem bonzinhos, os personagens não são ingênuos. O laço cultural que eles trazem consigo do Nordeste é bombardeado aqui, na sede do capitalismo, porque não serve à cidade industrial. O poeta, por exemplo, é aquele que vem pra cá pensando em ganhar a vida na moleza. Mas a coisa não é tão fácil e em pouco tempo ele está torrado como todo migrante. [...] O outro, Severino, é aquele que agiu ao contrário, ou seja, acreditou no sistema e achou que, pra vencer, tinha de se entregar, despojar-se dos seus laços culturais. [...] Ele entrou no sistema com tudo, e como condição pra subir na vida permite que o sistema elimine suas origens. Vira um bagaço, não tem mais nada que o ampare. O processo é muito mais complicado do que ele imagina e ele, ao se entregar, despindo-se de sua única proteção que é o traço cultural, vira brinquedo, o que lhe é fatal²¹⁶.

Portanto, o subdesenvolvimento é mostrado a partir da racialização de seus outros étnicos e regionais, uma clara estratégia de dominação que despersonaliza os sujeitos dos grupos dominados, ao mesmo tempo em que reafirma a dimensão econômica deste processo. A face econômica desse subdesenvolvimento também estaria

²¹⁶ Entrevista de João Batista a Orlando Fassoni. *Jornal da Tarde*, 15.12.1980.

presente na própria circulação do filme: de início pouco visto pelo público e ocupando poucas salas de cinema, só ganhou alguma projeção após a conquista do prêmio máximo no Festival de Moscou²¹⁷.

Por ocasião do lançamento do filme, o diretor escreveu um artigo no qual é possível constatar a mudança no *habitus* dos agentes do campo cinematográfico na relação entre intelectual e povo, a partir da noção de subdesenvolvimento. Reconhece como pressuposto de seu texto que a política cultural é hierarquizada, mesmo que teoricamente devesse ser compartilhada por todos. Avalia que os intelectuais no pós-Golpe de 64, cerceados em sua atuação, foram “individualmente, importantes para o avanço da luta pela democracia no Brasil, mas têm se mostrado incapazes de, sozinhos, impor sua visão do que deveria ser uma política cultural para o Brasil de hoje”²¹⁸. Sublinha os efeitos da modernização conservadora como um modelo “imposto, rompendo uma possibilidade pré-64 de um desenvolvimento democrático que liberasse as forças sociais novas a partir principalmente de uma reforma agrária, do desenvolvimento de uma tecnologia brasileira e a participação crescente do povo na política nacional”²¹⁹.

Diante deste cenário, João Batista concluiu que a incorporação das formas narrativas populares fez parte de um projeto de resistência dos intelectuais construtores da cultura brasileira aos impactos do desenvolvimentismo. Podemos inferir que o subdesenvolvimento teve sua retórica alterada entre os agentes do campo do cinema brasileiro, no sentido de revelar práticas e discursos de segregação de cunho racial e étnico. Deste modo, aliou-se às transformações em torno da retórica da descolonização, responsáveis pela reapropriação do passado colonial e da contestação do ideal de democracia racial tanto por alguns intelectuais brancos quanto por uma intelectualidade negra recém-formada junto a este campo.

²¹⁷ No Rio de Janeiro, o filme foi comercializado por uma distribuidora ligada ao circuito exibidor dos cineclubes.

²¹⁸ ANDRADE, João Batista. Por uma política cultural democrática. *Folha de São Paulo*, 22.7.1981.

²¹⁹ *Op. cit.*

Conclusão

Um percurso em linha reta, embora seja o mais desejável e cômodo, pode muitas vezes ocultar uma falsa simplicidade e fazer um pesquisador revelar o lado mais pobre do seu objeto. Como um leitor de *Rayuela*²²⁰, ao longo da pesquisa alternamos uma visão linear com alguns atalhos que se mostraram interessantes e até mesmo inusitados no contato com as fontes e as questões que nortearam nossa trajetória e que, em vários momentos, nos fizeram pular ou retornar a pontos que haviam ficado obscuros às nossas percepções iniciais.

Sem a pretensão de construir um panorama completo e coeso do campo cinematográfico brasileiro e de seus agentes nem de elucidar todos os caminhos possíveis na compreensão das mudanças a respeito de raça e etnicidade em suas práticas discursivas e sociais, este trabalho foi imaginado somente como o início de uma longa jornada acadêmica e pessoal na aproximação com um tema que toca muitas sensibilidades e experiências de vida.

Na tentativa de nos integrarmos a um momento social em que nossas formas de projetar a comunidade nacional e seus participantes são abertamente postas em xeque pelas denúncias e punições a práticas racistas, caminhamos em paralelo ao reconhecimento de uma desigualdade historicamente afirmada pelo acúmulo de bens materiais e simbólicos e de oportunidades de um grupo em detrimento de outros e por um imaginário racial e étnico que produziu formas bastante peculiares de segregação.

Em se tratando de cinema brasileiro, exploramos alguns pontos que nos pareceram vestígios de apresentar as relações raciais e étnicas e certas imagens sobre os grupos analisados neste trabalho, a partir das práticas artísticas encampadas pelos agentes deste campo e de algumas transformações localizadas temporalmente.

Dito isso, precisamos reafirmar a escolha de nosso recorte temporal, por acreditarmos que nele se encontra as mudanças e as crises nas trajetórias e nas posturas dos intelectuais ligados ao cinema. Deixamos claro que, mesmo reconhecendo no cerceamento da atividade intelectual um dado relevante no panorama cultural brasileiro do pós-Golpe de 1964, não optamos por investir apenas no seu lado negativo, isto é, no que foi sufocado pela repressão.

²²⁰ Romance de Julio Cortázar.

Lembramos a lição de Elias de que o equilíbrio social em uma sociedade complexa capitalista nunca é atingido e, portanto, as disputas não cessam, apenas mudam o seu lócus discursivo e político. Assim, *pari passu* a uma vasta historiografia que investiu na dimensão opressora do aparato estatal perante os agentes de diversos campos artísticos, buscamos aproveitar alguns deslocamentos na atividade intelectual dos cineastas (e de outros agentes a eles relacionados) para compreender como as categorias raciais e étnicas passaram de uma posição periférica nos anos 1950 e 60 a um lócus privilegiado da luta política no campo cinematográfico no período seguinte.

Evidentemente, não pretendemos reduzir as complexas disputas do campo a uma dimensão racial e étnica. Mas também não podemos desconsiderar o potencial de transformação acionado pela articulação destas categorias por parte de alguns sujeitos neste campo. Partindo disso, elegemos algumas linhas na discussão que se desenhou ao longo desta pesquisa.

Havíamos pensado inicialmente uma pesquisa que abrangesse um marco temporal bastante amplo – dos anos 1950 aos dias atuais – por conta de as questões que trabalhamos perpassarem um período não muito curto e serem até hoje sentidas no campo do cinema. Todavia, as possibilidades de execução do trabalho fizeram-nos recuar desta ideia inicial e priorizar o período compreendido entre os anos 1950 e 70, em um primeiro momento. A relevância desse momento para a temática abordada pôde ser justificada pela formação e consolidação do campo cinematográfico e, por conseguinte, dos esquemas de percepção em torno das condutas e das retóricas dos intelectuais que viriam a atuar nesse campo; em suma, o seu *habitus*.

No primeiro capítulo, procuramos expor algumas disputas em torno do *habitus* desse novo campo que se encontrava em vias de formação dentro da atuação dos intelectuais brasileiros. Tendo em vista o fato de que estes agentes apropriavam-se de um repertório artístico canonizado em períodos anteriores para afirmar o lugar de autoridade do cinema como experiência a ser conformada pelo discurso do nacional-popular, buscamos alguns vestígios que mostrassem como os intelectuais que se articulavam no campo cinematográfico imaginavam o povo brasileiro e, a partir disso, como as categoriais raciais e étnicas eram obliteradas ou destacadas.

Neste sentido, as comunicações de Nelson Pereira dos Santos e de Solano trindade discutidas nos congressos de cinema no início da década de 1950 e a oportunidade de apresentação pública destes debates por meio das experiências cinematográficas de *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte* operaram de modo a afirmar a

visão de um povo integrado racial e etnicamente, embora colocassem claramente a questão do uso de repertórios ligados às culturas negras e indígenas e sua relação com as culturas oficial e letrada da época. É importante destacar que o apoio de intelectuais de outros campos – escritores, jornalistas etc. – mostrou-se fundamental para a paulatina aquisição de prestígio dos intelectuais ligados ao cinema.

Também verificamos como a experiência da produção do filme *Também Somos Irmãos*, pertencendo a um estúdio e a um estilo de produção bastante atacados nos anos 1950 (Atlântida), contou com o apoio da primeira experiência artística de grande projeção articulada pelo movimento negro (no caso, o Teatro Experimental do Negro). Todavia, a postura intelectual dos realizadores, as formas de inserção das personagens brancas e negras na narrativa somada a pouca projeção do filme na crítica contemporânea nos permitiu inferir que esta obra não configurou propriamente um ataque ao ideal da democracia racial tão forte nos anos 1950, mas tão somente uma denúncia das contradições enfrentadas pelos negros em suas tentativas de ascensão social. Isso não diminui seu mérito de apontar para uma discussão sobre a questão racial no Brasil, que se encontrava em seu estágio inicial em se tratando de realização cinematográfica.

Trazendo esta revisão para o campo dos estudos de História do cinema brasileiro, podemos salientar que a relação entre o pesquisador e as fontes analisadas também foram interpretadas a partir de uma dupla mediação: aquela exercida entre essas fontes e o público a que esta pesquisa visa se dirigir. E, de outro modo, ao apreender das fontes de produção e de recepção dos filmes os indícios das práticas em torno das categorias raciais e étnicas implicou o fato de que foi preciso reconhecer também a mediação operada pelas fontes entre mim e os processos sociais e artísticos a que pretendi acessar.

O trabalho de pesquisa não pode ser qualificado como rotineiro, isolado e sequencial. Ao contrário, a dinâmica que pautou o processo de nossa pesquisa foi marcado pelas discontinuidades, uma vez que foi realizado nos momentos em que pude me ausentar de meu trabalho na Biblioteca Nacional. Além disso, foi pautado por diversos diálogos intelectuais com professores, bibliografias e outros pesquisadores, o que ressalta a impossibilidade do trabalho de pesquisa sem a construção de uma rede. Portanto, o primeiro capítulo teria sido impensável, por exemplo, sem os mapeamentos críticos apresentados por Luis Alberto Melo, Hilda Machado e Giselle Gubernikoff e

sem o trabalho em torno do acervo de Alex Vianny realizado pela equipe da Cinemateca do MAM-Rio.

O aspecto aleatório na rotina do pesquisador, em muitos momentos, interfere diretamente nos resultados apresentados ao longo de um trabalho. Um exemplo muito evidente disto deu-se no capítulo seguinte, no qual verificamos como a paulatina institucionalização da atividade cinematográfica (que, na verdade, só seria atingida plenamente no final da década com as criações do INC e da EMBRAFILME) deu margem a algumas tensões nas práticas de representação em torno do povo brasileiro e como as categorias raciais e étnicas começaram a serem postas de modo mais explícito.

Para que sua existência fosse possível, o acaso faria com que, em um dia de pesquisa na Cinemateca Brasileira, eu conferisse o fundo do BANESPA depositado na Cinemateca Brasileira. Obviamente, isso não se deu sem alguns anos de viagens esparsas a São Paulo para trabalhar no acervo da instituição. Essa combinação entre o esforço requerido para uma pesquisa e a aleatoriedade de algumas descobertas talvez seja a grande responsável pelo fascínio que esta atividade exerce em alguns espíritos e, no meu caso, tenha me dado fôlego a continuar um Doutorado realizado em condições e prazos bastante adversos.

Partindo dessa descoberta – a meu ver, ótima para a discussão aqui proposta – que me deu muita satisfação, resgatei boa parte do trajeto percorrido pelo diretor Trigueirinho Neto, desde as buscas pelo financiamento de seu roteiro premiado *Bahia de Todos os Santos* até a exibição da obra. Foi possível constatar pela análise do roteiro técnico presente no processo aberto junto ao BANESPA como o diretor marcou as personagens presentes no drama, sublinhando suas identidades étnico-raciais, na medida em que ele construiu conflitos, cenas e retóricas que apelavam tanto ao fenótipo quanto aos aspectos culturais demarcadores de fronteiras étnicas.

Ademais, comparamos a criação do diretor com a análise do parecerista escolhido pelo banco que, mesmo tendo mostrado bastante entusiasmo perante a então futura obra, repôs o lugar de autoridade do nacional-popular na leitura das condutas e das ações das personagens com o intuito de convencer os dirigentes do banco a financiá-la. Englobamos, ainda, a análise da negociação efetuada entre a postura intelectual do diretor, as condutas e ações das personagens retratadas e a recepção crítica.

No primeiro capítulo, a dificuldade em selecionar o material crítico e documental que integraria a versão final do texto já havia começado a aparecer. No entanto, foi a partir do segundo capítulo que o esforço em reduzir o número de fontes

citadas tornou-se mais árduo. Ao longo de quatro anos, mais de 2.000 fontes sobre os filmes e os realizadores abordados haviam sido coletadas e era preciso recortar ao extremo seu conteúdo para construir um texto legível que, ao mesmo tempo, desse conta das questões de nosso trabalho. Não foi fácil, por exemplo, transformar centenas de críticas em algumas poucas laudas de tese, deixando de fora momentos e reflexões que, embora relevantes, não se coadunavam tanto com esta pesquisa quanto o material ao final escolhido para apresentar nossos argumentos.

Tal fato evidenciou-se ao abordarmos as práticas mais habituais da intelectualidade do final dos anos 1950 e início dos 1960, quando também recuperamos algumas tensões na afirmação do capital simbólico do próprio campo cinematográfico a partir da distinção entre intelectuais que elegeram a prática do cinema como forma de expressão de outros que não se engajavam nela, sendo a polêmica entre os dirigentes do CPC-UNE e os jovens realizadores ligados ao Cinema Novo bastante sintomática deste momento. Em continuidade, a postura intelectual cara à época também foi encenada na recepção de filmes como *Cinco Vezes Favela*, *O Pagador de Promessas*, *Barravento* e *Vidas Secas*, para validar ou contestar os regimes de representação sobre o povo articulados nas obras. Importante frisarmos que um dos desdobramentos deste debate foi a referência ao *habitus* do campo, no sentido de manter como dominante a imagem de um povo heterogêneo, porém coeso racial e etnicamente.

Entretanto, algumas experiências cinematográficas já apontavam minimamente para a formulação de identidades com base em categorias raciais e étnicas (embora neste período ainda de modo muito incipiente) e que, muitas vezes, confundiam-se com identidades regionais. Estas também comporiam o cenário da crise do intelectual de esquerda que se abateu inclusive sobre os agentes do campo do cinema brasileiro, conforme pôde ser comprovado, por exemplo, em obras como *Integração Racial* e em intervenções críticas como o texto de David Neves sobre o filme de assunto e autor negros no Brasil já no início do período repressivo.

Sobre a trajetória crítica e intelectual de David Neves, Noel Carvalho revelou-se um interlocutor fundamental logo no início deste trabalho, quando apresentou no Encontro da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), realizado em outubro de 2007 na PUC do Rio de Janeiro. A identificação e análise do texto de Neves como um sintoma da crise intelectual nos anos 1960 não teria sido possível em nosso trabalho sem o levantamento e as conclusões de Carvalho quanto ao

papel do cineasta na revisão ou manutenção de leituras das categorias raciais e étnicas no campo cinematográfico brasileiro da época.

Posteriormente, a leitura da tese de Carvalho foi-nos de muita valia para compreender a trajetória de Zózimo Bulbul neste campo e para estabelecer alguns pontos de partida na abordagem da trajetória de outros intelectuais negros – Waldir Onofre e Antônio Pitanga – que ajudaram a firmar uma agenda antirracista no cinema. Por uma injustiça de nosso mercado editorial, a tese de Noel apresentada em 2006 permanece inédita até hoje.

A trajetória de Bulbul foi um dos elementos capaz de nos remeter à década de 60, mais precisamente às lutas de descolonização dos países africanos, ao movimento dos direitos civis dos negros nos EUA e ao enfraquecimento interno de uma esquerda política, principalmente depois do AI-5, em dezembro de 1968, que impediu a atuação legal desta. Diante de tudo isso, operou-se um deslocamento no debate sobre as possibilidades de transformação social, uma vez que estas tiveram de começar a ser repensadas em outras bases, assumindo a raça um lugar possível de visibilidade nesse novo discurso.

Ao longo do cerceamento das práticas artísticas e intelectuais em fins dos anos 1960, as respostas discursivas e midiáticas propostas pelos tropicalistas despertaram a adesão de alguns e a desconfiança inicial de muitos. Diante disso, o campo do cinema foi incorporando aos poucos, em suas produções e debates, alguns procedimentos estéticos e lugares de autoridade conquistados debaixo de vaias, reprovações e até mesmo prisões por este movimento.

Dentro deste panorama, elegemos quatro pontos principais de abordagem desta relação e seu impacto no discurso sobre raça e etnicidade e, por conseguinte, sobre o jogo identitário que se tornou mais evidente na escolha destes discursos como formas de luta político-cultural: a) o uso da paródia como meio de ironizar os tropos racistas arraigados no senso comum dos espectadores e o ideal de democracia racial incorporado pelo discurso oficial da modernização conservadora; b) as referências caras a uma cultura massiva e de que formas estas também desestabilizaram a categoria povo central ao discurso do nacional-popular; c) a incorporação de mitos, ritos e narrativas populares às práticas dos intelectuais do cinema e, sobretudo, a guinada no seu lugar de autoridade na produção e na recepção das obras e, finalmente; d) como os três primeiros pontos foram articulados na revisão das narrativas clássicas sobre os contatos culturais reiteradas pela doutrina do luso-tropicalismo.

A quase ausência de referências aos nomes de Odilon Lopez e de Ola Balogun deu-se por limitações de prazo e de recursos impostas a essa pesquisa. Quanto a Odilon Lopez, praticamente nada foi encontrado nos acervos da Cinemateca Brasileira, da Cinemateca do MAM e do Cedoc/FUNARTE, o que demandaria um prazo maior de pesquisa e a disponibilidade de recursos para ir a Porto Alegre e ver a algum arquivo público da região se haveria alguns registros da produção de seu longa-metragem, exibido em 1970.

Por sua vez, a incorporação da experiência de Balogun chegou a ser pensada e incluída nas atividades de pesquisa, por meio de um mapeamento da documentação disponível nos acervos citados a respeito de *A Deusa Negra*. No entanto, a falta de disponibilidade de tempo para efetuar as conexões entre essa experiência e sua trajetória como realizador (lembrando que Balogun já era um cineasta em atividade na Nigéria quando filmou no Brasil) nos fez optar por não a incluir de forma muito profunda em nossa análise, deixando para uma futura empreitada.

Mesmo contando com essa ausência, outro caminho escolhido foi a guinada discursiva das retóricas da descolonização e do subdesenvolvimento que, inicialmente mais voltadas a uma ocupação do mercado interno pelo filme brasileiro, passaram a se inserir de modo mais claro nas lutas culturais e na relação entre os agentes do campo e as instituições estatais de fomento à atividade. E considerando este deslocamento do econômico para o cultural, tentamos avaliar as construções de identidades raciais e étnicas a partir da atuação de uma intelectualidade negra que se constituiu no campo cinematográfico e que se valeu de referência dos movimentos de descolonização africana e dos direitos civis norte-americanos para compor uma frente antirracista, sem desconsiderar raça como fator do jogo identitário. Continuamos nossa análise com o foco na disputa pela leitura do passado colonial, que também se inseriu nesta luta discursiva pelos capitais que circularam por este campo para, finalmente, nos depararmos com as implicações das mudanças na retórica do subdesenvolvimento para as estratégias de segregação racial e étnica (ou a elas equiparáveis) articuladas durante o período do “milagre econômico” e nos anos subsequentes.

Curiosamente, constatamos que, em um dos momentos políticos mais obscuros da história brasileira, as instituições que englobavam a atividade cinematográfica permitiram, através de brechas em avaliações de projetos de produção e de distribuição, a uma geração de jovens cineastas negros e brancos contestar o ideal de integração racial. Além disso, também foram receptivas a projetos que lidaram com as segregações

a populações que, embora identificadas como de outra região, adquiriam nas interações espaciais urbanas daquele período um status semelhante à segregação étnica (o caso dos nordestinos).

Importante salientar que não percebemos o esforço desses intelectuais apenas como um “reflexo” do ressurgimento dos movimentos sociais de base étnica ocorridos em fins dos anos 1970. Tratou-se de um engajamento positivo na disputa por nomear o social, isto é, uma tentativa construída esteticamente e politicamente no sentido de debater as percepções sobre as categorias raciais e étnicas, para alterar (ou, em outros casos, manter) a leitura em torno dos ideais de branqueamento e de democracia racial.

Essa análise não teria sido possível sem a liberação à consulta dos arquivos da EMBRAFILME guardados na Cinemateca Brasileira nem sem contar com a generosidade de seus funcionários em me guiar por meio de documentos tão abrangentes e numerosos. A dificuldade em estabelecer uma leitura-guia desses documentos para nossa pesquisa adveio de sua natureza e de seu conteúdo bastante heterogêneos. Contratos, projetos, pareceres, tabelas de distribuição, planilhas de exibição que, em um primeiro momento, pareciam apenas dados aleatoriamente dispersos, mas que, pelas nossas questões e também pelo esforço arquivístico de organizar esta documentação tendo como eixo as produções financiadas e distribuídas, foram incorporados à nossa pesquisa.

Voltemos à frase de Arendt e ao poema-epígrafe de Jorge de Lima. O passado não existe em si mesmo, encastelado, inatingível, produto de um diletantismo intelectual. Ele só passa a existir quando entra nas disputas por significar do presente. Foi possível retomar como a criação estética aliada à cultura de massa enquanto um terreno fértil para a disseminação de estereótipos e identidades raciais e étnicas. Portanto, inserimo-nos no jogo discursivo travado no presente, que reinventa formas de articulação social e política de grupos historicamente marginalizados visando alterar o futuro dos mesmos e que reitera a “profecia” do poeta a respeito do retorno dos silenciados.

Por fim, ao contrário do jogo literário proposto por Cortázar no romance já mencionado, reconhecemos que algumas “casas” tiveram de ser deliberadamente “puladas” e não exploradas, seja por conta de restrições de ordem financeira ou temporal da pesquisa, seja por um desejo de coerência mínima no nosso percurso. Deixamos estas “casas” para futuras incursões ou, na impossibilidade destas, para outros pesquisadores que venham a se encantar com o tema.

Referências Bibliográficas

- AHEARN, Laura. Language and agency. *Annual Review of Anthropology*, 2001, 30: 109-137.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.
- AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro*. Niterói, Ed. UFF, 2000.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ANJOS, José Carlos Gomes dos. *No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira*. Porto Alegre, Ed. UFRGS e Fundação Cultural Palmares, 2006.
- APPADURAI, Arjun (org). *The social life of things: Commodities in a cultural perspective*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- _____. *Modernity at large*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996.
- ARAÚJO, Joel Zito: *A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo, Ed. SENAC, 2004.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e paz: Casa Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. São Paulo: Ed. 34, 1994.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. In: *A Ponte Clandestina – Teorias de Cinema na América Latina*. São Paulo: Edusp e Editora 34, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec-Unb, 2008.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BALAKRISHNAN, Gopal (org.). *Um Mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- BANN, Stephen. *Romanticism and the rise of history*. New York, Twaine Publishers, 1997.

_____. As Invenções da História: ensaios sobre a representação do passado. São Paulo, Ed. Unesp, 1994.

BARBERO, Jesús Martín. Dos meios às mediações. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2003.

BARCELOS, Luiz Cláudio e MACHADO, Elielma Ayres. Relações raciais entre universitários no Rio de Janeiro. In: Estudos Afro-Asiáticos, Ano 23, nº 2, 2001.

BARTH, Fredrik & LASK, Tomke. O guru, o iniciador e outras variações antropológicas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.

_____. Balinese Worlds. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

BASUALDO, Carlos (org). Tropicália: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BASTIDE, Roger. Poetas do Brasil. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. O Candomblé da Bahia. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. Estudos Afro-brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1983.

_____. Arte e sociedade. São Paulo: Edusp, 1979.

_____. Sociologia do teatro negro. In: QUEIROZ, Maria Isaura

Pereira de (Org.). Roger Bastide. São Paulo: Ática, 1983.

BASTIDE, Roger e FERNANDES, Florestan. Brancos e negros em São Paulo. São Paulo: Global, 2008.

BASTOS, Élide Rugai. As criaturas de Prometeu: Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira. São Paulo: Global, 2006.

BENDIX, Reinhard. Construção nacional e cidadania. São Paulo: Edusp, 1996.

BECKER, Howard. Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.

BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas. A Construção Social da Realidade. Petrópolis: Vozes, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. Historiografia clássica do cinema brasileiro. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. Cinema brasileiro: propostas para uma história. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

_____. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____. O autor no cinema. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. Brasil em tempo de cinema. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean Claude e GALVÃO, Maria Rita. O nacional e o popular na cultura brasileira - cinema. São Paulo-Rio de Janeiro: Brasiliense-EMBRAFILME, 1983.

BHABHA, Homi. O Local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

_____. Nation and narration. London: Routledge, 1990.

BOURDIEU, Pierre. A Distinção. São Paulo: Zouk, 2011.

_____. A Economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer. São Paulo, Edusp, 1996.

_____. A Economia das trocas simbólicas. São Paulo, Perspectiva, 2005.

_____. As Regras da arte. São Paulo, Cia. das Letras, 2005.

_____. Coisas Ditas. São Paulo, Brasiliense, 2004.

_____. O Poder Simbólico. São Paulo, Bertrand Brasil, 2006.

BRANNIGAN, Edward. O ponto de vista, In: RAMOS, Fernão (org). Teoria Contemporânea do Cinema – volume II. São Paulo, SENAC, 2005.

BROOKS, Peter. The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of excess. Yale University Press: London, 1995.

BURGOYNE, Robert. A Nação do Filme. Brasília, Ed. Unb, 2005.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALADO, Carlos. Tropicália: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997.

CALIL, Carlos Augusto (org). Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986.

CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas. São Paulo: EDUSP, 2000.

CANCLINI, Nestor García. Diferentes, desiguais e desconectados. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2004.

CARVALHO, José Murilo de. A Formação das almas: o imaginário da república no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CARVALHO, Noel. Racismo e anti-racismo no Cinema Novo. In: AMANCIO, Tunico, HAMBURGUER, Esther, MENDONÇA, Leandro & SOUZA, Gustavo (org). Estudos de Cinema. São Paulo: Annablume, 2008, p. 53-60.

- CASTELLS, Manuel. A Sociedade em rede. Vol. 2 - O Poder da Identidade. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CERTEAU, Michel de. A cultura no plural. São Paulo: Papyrus, 1995.
- _____. A Invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. Práticas da leitura. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- _____. Leitura e leitores na França do Antigo Regime. São Paulo: Unesp, 2004.
- _____. Cultura popular: um conceito historiográfico revisitado. <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arg/172.pdf> (consultado em 20/08/2009 às 01:32 h)
- _____. A História hoje: dúvidas, desafios, propostas. <http://www2.cpdoc.fgv.br/revista/arg/140.pdf> (consultado em 25/08/2009 às 03:04 h)
- _____. La nouvelle histoire culturelle existe-t-elle? <http://ccrh.revues.org/index291.html> (consultado em 20/08/2009 às 02:46 h)
- CLASTRES, Pierre. A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- COHEN, Abner. Custom and politics in Urban Africa: a study of Hausa Migrants in Yoruba Towns. Los Angeles: University of California Press, 1969.
- CORREA, Norton. O batuque do Rio Grande do Sul: antropologia de uma religião afro-rio-grandense. São Luís, Editora Cultura e Arte, 2006.
- COSTA PINTO, Luiz de Aguiar. O negro no Rio de Janeiro: Relações de raça numasociedade em mudança. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Intenção e gesto: Pessoa, cor e a produção da (in)diferença no Rio de Janeiro (1927-1942). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Negros estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DAMATTA, Roberto. Brasil: uma nação em mudança e uma sociedade imutável? In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, CPDOC, 1988.
- DARNTON, Robert. O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da história cultural francesa. Rio de Janeiro, Graal, 1986.
- DÁ-RIN, Silvio. Espelho partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004.
- DODEBEI, Vera e GONDAR, Jô. O que é memória social? Rio de Janeiro, Contracapa, 2005.

DUNN, Christopher. Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Unesp, 2009).

DURANTI, Alessandro. From grammar to politics: linguistic anthropology in a Western Samoan Village. Los Angeles: University of California Press, 1996.

DYER, Richard. White: essays on race and culture. New York: Routledge, 1997.

ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo, Perspectiva, 2004.

ELIAS, Norbert. Os Estabelecidos e os Outsiders. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. Mozart: Sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. O Processo Civilizador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. A sociedade dos indivíduos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FAVARETTO, Celso. Tropicália: alegoria, alegria. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2000.

FERNANDES, Florestan. A Integração do negro na sociedade de classes. São Paulo, Ática, 1978.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. Arqueologia do saber. São Paulo: Almedina, 2005.

_____. Microfísica do poder. São Paulo, Graal, 2007.

_____. As palavras e as coisas. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2002.

FREYRE, Gilberto. Casa Grande e Senzala. São Paulo: Global, 2005.

_____. Sobrados e Mocambos. São Paulo: Global, 2003.

_____. Nordeste. São Paulo: Global, 2007.

_____. Ordem e progresso. São Paulo: Global, 2004.

_____. O Luso e o trópico. São Paulo: É Realizações, 2010.

FRY, Peter. A persistência da raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

GALVÃO, Maria Rita. Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GELL, Alfred. The Anthropology of Time: cultural constructions of temporal maps and images. Washington D.C. and Oxford, Berg, 1992.

GELL, Alfred. Art and agency. Oxford, Clarendon Press, 1998.

- GENEPP, Arnold van. Les rites de passage. Paris, Librairie Critique, 1909.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. São Paulo : LTC, 1989.
- GIBSON, Gloria; SOMERS, Margaret R. Reclaiming the epistemological “other”: narrative and the social constitution of identity. In: CALHOUN, Craig (org). Social theory and the politics of identity. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1994.
- GIDDENS, Anthony. Central problems in social theory : action, structure and contradiction in social analysis. Los Angeles : University of California Press, 1979.
- GILROY, Paul. O Atlântico Negro. São Paulo : Editora 34, 2001.
- _____. Entre campos : nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo : Annablume, 2007.
- _____. There ain't no Black in the Union Jack : the cultural politics of race and nation. Chicago : Chicago University Press, 1991.
- _____. Darker than Blue. Harvard University Press, 2010.
- GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- _____. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- GOFFMAN, Erwin. Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1975.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- GRAMSCI, Antonio. Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- GUERRERO, Ed. Framing Blackness: The African American Image in film. Philadelphia: Temple University Press, 1993.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Classes, raças e democracia. São Paulo, Ed. 34, 2002.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo; HUNTLEY, Lynn (orgs). Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- HALL, Stuart. Da Diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.
- _____. Culture, Media, Language: working papers in Cultural Studies. Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies-Routledge, 1980.
- _____. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

HALLOY, Arnaud. Dans l'intimité des orixás : corps, rituel et apprentissage religieux dans une famille-de-saint de Recife (Brésil). Tese defendida na École des Hautes Études en Sciences Sociales e na Université Libre de Bruxelles, 2005.

HANCHARD, Michel George. Orfeu e o poder: movimento negro no Rio e São Paulo. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

HOBBSAWM, Eric. Bandidos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOGGART, Richard. As utilizações da cultura. Lisboa: Presença, 1993.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Macunaíma: da literatura ao cinema. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1978.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de e REZENDE, Beatriz. Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas. Rio de Janeiro, Aeroplano/ MAM-RJ, 2000.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia. New York and London: Routledge, 1995.

IANNI, Octavio. A Formação do Estado Populista na América Latina. São Paulo, Ática, 1989.

_____. A Idéia de Brasil Moderno. São Paulo, Brasiliense, 1996.

_____. Pensamento Social no Brasil. Bauru, EDUSC, 2004.

_____. Raças e classes sociais no Brasil. São Paulo, Brasiliense, 2004.

JOHNSON, Randal, STAM, Robert. Brazilian Cinema. New York: Columbia University Press, 1995.

LAPERA, Pedro V. A. Etnicidade e campo cinematográfico: Waldir Onofre no cinema brasileiro dos anos 1970. In: CÁNEPA, Laura; PAIVA, Samuel e SOUZA, Gustavo (org). Estudos de Cinema e Audiovisual Socine. São Paulo: Socine, 2010.

_____. A presença de "Iracema, uma transa amazônica" (1974) no cinema brasileiro. In: E-compós, Brasília, v. 11, n. 2, maio/ago 2008.

LEACOCK, Seth e Ruth. Spirits of the Deep : a study of an Afro-Brazilian cult. New York, American Museum of Natural History, 1972.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (org). A Escrita da História: novas perspectivas. São Paulo, Editora UNESP, 1992.

- LEVI, Giovanni. Les usages de la biographie. *Annales ESC*. Paris, novembre-décembre 1989, n^o 6, p. 1325-1336.
- LIMA, Vivaldo da Costa. A família de santo nos candomblés jêjes-nagôs da Bahia. Salvador, Corrupio, 2003.
- MASON, David e REX, John (org). *Theories of Race and Ethnic Relations*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- MELLO E SOUZA, Antônio Cândido. Dialética da malandragem. In: *O Discurso e a cidade*. São Paulo, Duas cidades, 1993, pág.19-59.
- MENNELL, Stephen. The Formation of we-images: a process theory. In: CALHOUN, Craig (org). *social theory and the politics of identity*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1994.
- MILLER, Toby e STAM, Robert. *A Companion to Film Theory*. UK, Blackwell, 2004.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo, Editora UNESP, 2003.
- MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.
- NASCIMENTO, Abdias. *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. São Paulo: FUSP/34, 2003.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo, Editora Livraria Pioneiro, 1976.
- OPIPARI, Carmen. *Le candomblé: images em mouvement*. Paris, L'Harmattan, 2004.
- OROZ, Sílvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro, Rio Fundo, 1992.
- ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1999.
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- _____. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- ORTNER, Sherry. *Anthropology and social theory*. Duke University Press, 2006.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- POUTIGNAT, Phillipe e STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Unesp, 1998.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo, Ática, 1992.
- RAMOS, Alberto Guerreiro. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de

Janeiro: UFRJ, 1995.

RAMOS, Fernão (org.). História do Cinema Brasileiro. São Paulo, Art, 1990.

RAMOS, Fernão (org.). Teoria Contemporânea do Cinema. São Paulo, Ed. SENAC, 2004.

RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema, Estado e lutas culturais. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

REVEL, Jacques (org). Jogos de escalas: a experiência da micro-análise. Rio de Janeiro, FGV, 1998.

RICOEUR, Paul. Temps et Récit. Paris, Éditions du Seuil, 1983.

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Record, 2000.

ROCHA, Glauber. Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RODRIGUES, Nina. O Animismo Fetichista dos Negros Baianos. Rio de Janeiro: UFRJ/Biblioteca Nacional, 2006.

RODRIGUES, João Carlos. O negro brasileiro e o cinema. Rio de Janeiro, Pallas, 2001.

ROSENSTONE, Robert A. Visions of the Past. Massachusetts, Harvard University Press, 1996.

SALEM, Helena. Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

SHAW, Rosalind. Memories of the Slave Trade: Ritual and the Historical imagination in Sierra Leone. Chicago and London, The University of Chicago Press, 2002.

SIMIS, Anita. Cinema e Estado no Brasil. São Paulo: Annablume, 2008.

SINGER, Ben. Melodrama and modernity. Columbia University Press: Nova York, 2000.

SKIDMORE, Thomas. O Brasil visto de fora. São Paulo, Paz e Terra, 1994.

SKIDMORE, Thomas. Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Retrato em branco e negro. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

_____. O Espetáculo das raças. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

SOMMER, Doris. Ficções de Fundação: os romances nacionais da América Latina. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SOUZA, José Inácio de Melo. Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema. São Paulo: Linear B, 2005.

SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

STAM, Robert. Introdução à Teoria do Cinema. Campinas: Papyrus, 2003.

_____ & SHOHAT, Ella. Race in translation: culture wars around the postcolonial atlantic. New York: New York University Press, 2012.

_____. Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Edusp, 2008.

STAM, Robert e SHOHAT, Ella. Crítica da Imagem Eurocêntrica. Campinas, Papyrus, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. O Brasil não é longe daqui: o narrador; a viagem. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

_____. O negro como arlequim: teatro e discriminação. Rio de Janeiro: Achiamé, 1987.

SZONDI, Peter. Ensaio sobre o trágico. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.

THOMPSON, Edward. A formação da classe operária inglesa. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

TODOROV, Tzvetan. A Conquista da América: a questão do outro. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2002.

_____. Nós e os outros: reflexão francesa sobre a diversidade humana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

TURNER, Victor. From ritual to theatre: the human seriousness of play. New York: PAJ, 1982.

_____. The Anthropology of performance. New York: PAJ, 1988.

VERDERY, Catherine. Para onde vão a “nação” e o “nacionalismo”? In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). Um Mapa da questão nacional. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000, p. 239-247.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A literatura como espelho da nação. In: Revista Estudos Históricos número 2. São Paulo, Revista dos Tribunais, 1988, pág. 239-263.

VELHO, Gilberto. Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

VIANNA, Hermano. O Mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

VIANY, Alex. Introdução ao cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

- _____. O processo do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão. História do cinema brasileiro. São Paulo: Art, 1990.
- XAVIER, Ismail. O olhar e a cena. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- _____. Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. Discurso cinematográfico. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- _____. Cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. A Experiência do cinema. São Paulo: Graal Editora, 1983.
- _____. O Cinema no século. São Paulo: Imago, 1996.
- _____. Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- WILLIAMS, Raymond. Cultura e sociedade (1780-1950). São Paulo: Editora Nacional, 1969.
- _____. Drama em cena. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. Marxismo e literatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.
- _____. Política do Modernismo. São Paulo: Unesp, 2011.
- _____. Tragédia moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- YÚDICE, George. A Conveniência da cultura: Usos da cultura na era global. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004.

Dissertações e teses

- CARVALHO, Noel. Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul. Tese de Doutorado em Sociologia apresentada à FFLCH-USP. São Paulo, 2006. Orientador: Prof. Dr. Antônio Sérgio Guimarães.
- ENNE, Ana Lúcia Silva. Lugar, meu amigo, é minha Baixada: memória, identidade e representação social. Tese de Doutorado em Antropologia apresentada ao PPGAS-UFRJ. Rio de Janeiro, 2002. Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos de Souza Lima.
- FREIRE, Mariana Baltar. Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. Tese de Doutorado defendida junto ao PPGCOM-UFF. Niterói, 2006. Orientador: Prof. Dr. João Luiz Vieira.

GUBERNIKOFF, Giselle. O cinema brasileiro de Nelson Pereira dos Santos: uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística. Dissertação de Mestrado apresentada à ECA-USP. São Paulo, 1985. Orientadores: Prof. Dr. Paulo Emilio Salles Gomes e Prof^a. Dr^a. Maria Rita Galvão.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. Brasis imaginados: a experiência do cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007). Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGCOM-UFF. Niterói, 2007. Orientador: Prof. Dr. João Luiz Vieira.

MACÁRIO, Leonardo. Um Outro Macunaíma: a recriação da rapsódia na trajetória do cinema brasileiro. Tese de Doutorado em Letras-UFF. Niterói, 2006. Orientador: Prof. Dr. João Luiz Vieira.

MACHADO, Hilda. Rio 40 graus, Rio zona Norte: o jovem Nelson Pereira dos Santos. Dissertação de Mestrado apresentada à ECA-USP. São Paulo, 1987. Orientador: Prof. Dr. José Teixeira Coelho Neto.

MAIO, Marcos Chor. A História do Projeto UNESCO: estudos raciais e ciências sociais no Brasil. Tese de Doutorado defendida junto ao Instituto Universitário de Pesquisas do Estado do Rio de Janeiro (IUPERJ), 1997. Orientador: Prof. Dr. José Murilo de Carvalho.

MELO, Luis Alberto Rocha. Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo. Dissertação defendida junto ao PPGCOM-UFF. Niterói, 2006. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Hilda Machado.

SACRAMENTO, Igor. Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. Dissertação defendida junto à ECO/UFRJ, 2008. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Paula Goulart.

XAVIER, Ismail. Alegorias do desengano. Tese de Livre Docência defendida junto à ECA-USP. São Paulo, 1989.

Artigos em jornais e revistas

_____. Em defesa de 'Rio, 40 Graus': mobilização dos intelectuais contra o desmando policial. Imprensa Popular: Rio de Janeiro, 27 set 1955.

_____. Os senadores viram e louvam 'Rio, 40 Graus'. Diário Carioca: Rio de Janeiro, 28 out 1955.

_____. Tempo quente no Rio (não é política) 40 graus à sombra. Revista da Semana: Rio de Janeiro, 29 out 1955.

_____. Novo diretor e nova fórmula: Nelson Pereira dos Santos dirigiu "Rio, 40 graus". Rio de Janeiro, Visão, 2 set 1955.

_____. Como surgiu a idéia de Também Somos Irmãos. In: O Jornal: Rio de Janeiro, 11 set 1949, p. 10 (da Revista em anexo ao jornal).

_____. Vidas Secas respeitou espírito de Graciliano. Visão, 13 dez 1963.

_____. Tenda dos Milagres. Jornal da Tarde: Salvador, 25 out 1977.

_____. Seriedade e convicção num tema sempre esquecido: a segregação racial. Jornal da Semana, 22 set 1975.

_____. O problema racial num filme brasileiro. Folheto do sindicato dos jornalistas profissionais do Estado de São Paulo – arquivo Jairo Ferreira (Cinemateca Brasileira) (sem data).

_____. Um filme em preto e branco sobre gente branca e preta. O Globo: Rio de Janeiro, 22 mar 1976.

_____. O filme de hoje pode ser boa surpresa. *Zero Hora*: Porto Alegre, 21 jan 1976.

_____. As aventuras amorosas de um padeiro: o subúrbio visto por um suburbano. *O Globo*: Rio de Janeiro, 20 jun 1976.

ALBERTO, Luis. Ganga Zumba. *Jornal do Commercio*, 20 mar 1964.

AMADO, Jorge. O caso de “Rio 40 Graus”. *Imprensa Popular*: Rio de Janeiro, 27 set 1955.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. Macunaíma e seu diretor. *Visão*: Rio de Janeiro, vol. 34, 28 fev 1969.

ANDRADE, João Batista de. Entrevista a Orlando Fassoni. *Jornal da Tarde*, 15 dez 1980.

_____. Por uma política cultural democrática. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 22 jul 1981.

ARCO E FLEXA, Jairo. *Compasso de Espera*. Veja: São Paulo, 24 set 1975.

AVELLAR, José Carlos. *Rio, Zona Norte*. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 24 jun 1976.

_____. Luz, Câmara, Ação. *Jornal do Brasil*, sem data.

AZEREDO, Ely. Zero Vezes Favela. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 18 jan 1963.

_____. Vidas Secas (I) In: *Tribuna da Imprensa*: Rio de Janeiro 24-25 ago 1963.

_____. Macunaíma. Azeredo, Ely. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 7 jan 1969.

_____. Iracema visita a Amazônia de hoje. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 1981.

- BEIRÃO, Nirlando. Os Macunaímas. Isto é: São Paulo, 5 jul 1977.
- BERNARDET, Jean-Claude. Manifesto por um cinema popular. Publicado no folder do ciclo “Hoje: cinema brasileiro!” realizado pelo Museu da Imagem e do Som em maio de 1976.
- _____. BERNARDET, Jean-Claude. A festa de um público não é a festa do povo. Última Hora: São Paulo, 21 set 1978.
- CALLADO, Antonio. Iracema, sem dentes, sem árvores. Isto é: São Paulo, 10 abr 1979.
- CAPUZZO, Heitor. O Homem que virou suco: cinema popular legítimo. Diário do Grande ABC: São Bernardo do Campo, 8 jan 1981
- DIEGUES, Carlos. Cinco Vezes Favela – CN 62. Movimento: Rio de Janeiro, fev/1963.
- _____. Intelectual não é dono do saber. Folha de São Paulo, Folhetim: São Paulo 3 set 1976.
- _____. Cacá Diegues: por um cinema popular, sem ideologias. Entrevista a Pola Vartuck. O Estado de São Paulo, 10 set 1976, p. 27.
- _____. “Quero apenas ser amado”. Entrevista a Maria Lúcia Rangel, Jornal do Brasil, Caderno B: Rio de Janeiro, 10 abr 1978, p. 4-5.
- SCOREL, Eduardo. Cinco Vezes Favela. Práxis n. 2: Rio de Janeiro, 1º. Semestre 1963 – p. 79-83.
- F.F. Deus e o Diabo na Terra do Sol. O Globo: Rio de Janeiro, 3 jun 1964.
- FERNANDO, Aníbal. Tenda dos Milagres, um antienlatado nacional. Folha de São Paulo: São Paulo, 15 nov 1977.
- FERREIRA, Jairo. Um não à pornochanchada. Folha de São Paulo, 8 set 1976.
- FIGUEIREDO, Tom. Compasso de Espera. Estado de São Paulo, 1975.
- FILHO, Antunes. Entrevista. São Paulo: Jornal da Tarde, 23 set 1975.
- FREDERICO, Carlos. Abacaxica. Opinião: Rio de Janeiro, outubro/1976.
- FULLGRAFF, Frederico. Os milagres da Bahia contra a colonização. Folha de São Paulo, 18 jul 1977.
- HASENBALG, Carlos. Copiando o senso comum. Opinião: Rio de Janeiro, outubro/1976.
- MARQUES, Clóvis. Do amuleto a Jorge Amado. Opinião: Rio de Janeiro, 18 jul 1975.
- MAYRINK, Geraldo. “Comemo-nos uns aos outros”. Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade. Veja: São Paulo, 25 mar 1970.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Tenda dos Milagres no exterior. Sem data, sem local de publicação.

MORAES, Tati. Cinema: Vidas Secas. Última Hora: Rio de Janeiro, 22 ago 1963.

_____. “Ganga Zumba” quer dizer Zumbi (dos Palmares) e liberdade... Última Hora, 29 ago 1963.

_____. Filme do Dia – Ganga Zumba. Última Hora, 11 mar 1964.

NASCIMENTO, Beatriz. Bem nascido e bem dotado. Rio de Janeiro: Opinião, outubro/1976.

NASCIMENTO, Hélio. O Amuleto de Ogum. Jornal do Commercio: Porto Alegre, 20 mar 1975.

NEVES, David. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. Rio de Janeiro: Cadernos Brasileiros, maio/jun 1968.

ONOFRE, Waldir. Subúrbio, povo & padaria. Entrevista a Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Movimento, 21 jun 1976.

PEDROSA FILHO, G. Antonio Pitanga: um cineasta em busca de suas raízes. 17 dez 1977 – sem local de publicação.

PERDIGÃO, Paulo. Deus e o Diabo na Terra do Sol – II. Diário de Notícias: Rio de Janeiro, 19 abr 1964.

_____. Deus e o Diabo na Terra do Sol – X. Diário de Notícias: Rio de Janeiro, 28 jun 1964.

RAMOS, Luciano. Suco nacional, direto e bem-humorado. Folha de São Paulo: São Paulo, 16 dez 1980, p. 31.

RISÉRIO, Antonio. Viva Iracema. Galeria de Arte Moderna – Jornal Mensal de Artes número 34, dezembro/1976.

ROCHA, Glauber. Um filme popular. Diário de Notícias: Salvador, 18 set 1960.

ROCHA, Glauber. Antonio Pitanga visto por Glauber Rocha. Correio Braziliense, 31.1.1979.

RODRIGUES, Maria da Paz. O herói vai ao cinema. Isto é: São Paulo, 5 jul 1977.

SANTOS, Nelson Pereira dos. O cinema e a cultura popular. Jornal do Brasil: Rio de Janeiro, 23 fev 1975.

_____. Entrevista a Tarso de Castro e Jards Macalé. Folhetim. Folha de São Paulo: São Paulo, 20 nov 1977.

_____. Entrevista a Isa Cambará. Nelson Pereira contra a imagem do colonizador. Folha de São Paulo: São Paulo, (sem data) . Arquivo José Inácio de Melo Souza (Cinemateca Brasileira).

SHATOVSKY, Alberto. O Filme em questão: Macunaíma. Jornal do Brasil: Rio de Janeiro, 7 nov 1969.

SENNA, Orlando. Preto e branco ou colorido: o negro no cinema brasileiro. Petrópolis: Revista de Cultura Vozes, 1979.

SILVEIRA, Walter da. Para Trigueirinho Neto, um louvor. Diário de Notícias: Salvador, 18 set 1960.

_____. Com sinceridade, para Trigueirinho Neto. Diário de Notícias: Salvador, 25 set 1960.

SODRÉ, Muniz. Mulata da Melhor Mulataria? A doutrina do mestiçamento e os muitos enganos que pode produzir. Isto é: São Paulo, 23 nov 1977.

SOUZA, Cláudio Mello e. Ganga Zumba domina a semana. Jornal do Brasil: Rio de Janeiro, 3 mar 1969.

STERNHEIM, Alfredo. Um filme popular de Nelson Pereira dos Santos. Folha da Tarde: São Paulo, 16 abr 1975.

VARTUCK, Pola. Segurança e fluidez na direção de um estreante. O Estado de São Paulo, 21 set 1979.

VIANNA, Moniz. Cinema – Vidas Secas. Correio da Manhã: Rio de Janeiro, 22 ago 1963.

VIANY, Alex. O Filme é... Integração Racial. Última Hora: Rio de Janeiro, 17 ago 1964.

Sites e páginas na internet

www.alexviany.com.br

www.memoriacinebr.com.br

www.imdb.com

www.cinamateca.gov.br

www.fbn.br

Referências filmográficas

- O Amuleto de Ogum*. Brasil, 1974. De Nelson Pereira dos Santos.
- As Aventuras Amorosas de um Padeiro*. Brasil, 1976. De Waldir Onofre.
- Bahia de Todos os Santos*. Brasil, 1959. De Trigueirinho Neto.
- Como Era Gostoso o Meu Francês*. Brasil, 1971. De Nelson Pereira dos Santos.
- Cinco Vezes Favela*. Brasil, 1962. Esquetes de Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Carlos Diegues, Marcos Farias e Leon Hirszman.
- Compasso de Espera*. Brasil, 1971. De Antunes Filho.
- Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Brasil, 1964. De Glauber Rocha.
- O Homem que Virou Suco*. Brasil, 1979. De João Batista de Andrade.
- Integração Racial*. Brasil, 1964. De Paulo Cesar Saraceni.
- Iracema, uma Transa Amazônica*. Brasil e Alemanha, 1974. De Jorge Bodanzky e Orlando Senna.
- Macunaíma*. Brasil, 1969. De Joaquim Pedro de Andrade.
- Na Boca do Mundo*. Brasil, 1978. De Antonio Pitanga.
- O Pagador de Promessas*. Brasil, 1962. De Anselmo Duarte.
- Rio, 40 Graus*. Brasil, 1955. De Nelson Pereira dos Santos.
- Rio, Zona Norte*. Brasil, 1957. De Nelson Pereira dos Santos.
- Também Somos Irmãos*. Brasil, 1949. De José Carlos Burle.
- Vidas Secas*. Brasil, 1963. De Nelson Pereira dos Santos.