



**Universidade de Brasília**

Faculdade de Comunicação

Programa de Pós-Graduação

JOSIANNE DINIZ GONÇALVES

**EM BUSCA DO PERSONAGEM COMPLEXO: AS IDENTIDADES  
NEGRA, INDÍGENA E NORDESTINA NO CINEMA BRASILEIRO**

Brasília  
2019



Faculdade de Comunicação

Programa de Pós-Graduação

JOSIANNE DINIZ GONÇALVES

**EM BUSCA DO PERSONAGEM COMPLEXO: AS IDENTIDADES  
NEGRA, INDÍGENA E NORDESTINA NO CINEMA BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UNB) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Linha de pesquisa: Imagem, Som e Escrita  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dra. Susana Madeira  
Dobal Jordan.

Brasília  
2019

JOSIANNE DINIZ GONÇALVES

**EM BUSCA DO PERSONAGEM COMPLEXO: AS IDENTIDADES  
NEGRA, INDÍGENA E NORDESTINA NO CINEMA BRASILEIRO**

Brasília, fevereiro de 2019

**Banca Examinadora:**

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Susana M. Dobal Jordan (presidenta)  
Programa da Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tânia S. Montoro (membro interno)  
Programa da Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília

---

Prof. Dr. Dante Flávio da Costa Reis Júnior (membro externo)  
Programa da Pós-graduação em Geografia da Universidade de Brasília

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rose May Carneiro (suplente)  
Programa da Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília

**Autorizo a reprodução e a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio físico ou eletrônico para fins de estudo e/ou pesquisa desde que citada a fonte.**

Cadastro Bibliográfico

DINIZ, Josianne. *Em Busca do Personagem Complexo: As Identidades Negra, Indígena e Nordestina no Cinema Brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília – UNB. Brasília, 2019.

**Contato: [josianne\\_diniz@hotmail.com](mailto:josianne_diniz@hotmail.com)**

*Uma produção humana é sempre um trabalho coletivo, ainda quando feito por uma única pessoa, pois os pensamentos trazidos nela são resultado das várias vivências ao longo da jornada da vida. E um trabalho somente se justifica quando pode em alguma medida retribuir a beleza dos momentos vividos nesse coletivo para além de si mesmo.*

*Não por acaso, esse trabalho é dedicado a todos aqueles e aquelas que caminharam antes de mim e que caminharão depois de mim pela história que não é linear, não tem apenas uma única versão e nem mesmo aceita um ponto final.*

*Agradeço, pois, a todas as oportunidades que me foram dadas pela Universidade de Brasília que espero que permaneça pública e cada vez mais coerente com a sua história de luta e resistência. A todas as professoras e professores que me foram tão caros ao longo dessa pesquisa, em especial a minha orientadora. Agradeço ainda a CAPES pelo incentivo nessa trajetória e a todas as políticas públicas inclusivas que permitem que sociedade se torne uma comunidade mais plural.*

*Por fim, agradeço a todas aquelas e aqueles que me acompanharam nessa trajetória, sem os quais essa jornada não faria sentido.*

*“E não há quem ponha um ponto final na história”*  
*Conceição Evaristo*

*“Não foi pedindo licença que eu cheguei até aqui”*  
*Baco Exu do Blues “Abre Caminho”*

## RESUMO

O cinema entendido como uma ferramenta de subversão e/ou reprodução de estereótipos evidencia por meio de suas narrativas e imagens os imaginários e representações presentes na sociedade a qual faz parte. As identidades negra, indígena e nordestina tiveram como marco fundante as dinâmicas presentes no colonialismo que acabaram por difundir estereótipos reducionistas, em geral eurocêntricos. Assim, a pesquisa se propôs a observar o diálogo entre o cinema brasileiro e as identidades negra, indígena e nordestina a fim de perceber em que medida imaginários e representações foram/são reproduzidos e/ou subvertidos pelo cinema. A pesquisa faz uma revisão histórica dessas identidades no cinema brasileiro até chegar a contemporaneidade, observando ora a reprodução de estereótipos por meio de categorias imagéticas reducionistas, ora a subversão delas por meio da construção de personagens complexos.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; personagem complexo; categorias imagéticas; negro; indígena; nordestino

## **ABSTRACT**

Cinema understood as a tool of subversion and/or reproduction of stereotypes makes evident through its narratives and images the representations and imaginaries present in the society to which it belongs. Black, indigenous and northeastern identities had as their founding milestone the dynamics present in colonialism that eventually disseminated reductionist stereotypes, generally Eurocentric. Thus, the research proposed to observe the dialogue between the Brazilian cinema and the black, indigenous and northeastern identities in order to understand to what extent imaginaries and representations were/are reproduced and/or subverted by the cinema. The research makes a historical revision of these identities in the Brazilian cinema until arriving at contemporaneity, sometimes observing the reproduction of stereotypes through reductionist imaging categories, or their subversion through the construction of complex characters.

Keywords: Brazilian cinema; complex character; imaging categories; black; indigenous; northeastern

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Benjamim de Oliveira.....	43
Imagem 2 - <i>Matar ou Correr</i> , de Carlos Manga (1954).....	49
Imagem 3 - Ruth de Souza em <i>Sinhá Moça</i> , de Tom Payne e Oswaldo Sampaio (1953).....	54
Imagem 4 – <i>Vidas Secas</i> , de Nelson Pereira dos Santos (1963).....	59
Imagem 5 - <i>Iracema, Uma Transa Amazônica</i> , de Jorge Bodanzky e Orlando Senna (1981)..	65
Imagem 6 - <i>Hora da Estrela</i> , de Suzana Amaral (1985).....	70
Imagem 7 - <i>O Auto da Compadecida</i> , de Guel Arraes (1999).....	77
Imagem 8 - <i>Compasso de Espera</i> , de Antunes Filho (1973).....	88
Imagem 9 - <i>O Quilombo</i> , de Cacá Diegues (1986).....	92
Imagem 10 - <i>Como é boa a nossa Empregada</i> , de Ismar Porto e Victor di Mello (1973).....	96
Imagem 11 - <i>Rio, 40 Graus</i> , de Nelson Pereira dos Santos (1955).....	99
Imagem 12 - Grande Otelo e Ankito em <i>Os Três Cangaceiros</i> , de Victor Lima (1959).....	103
Imagem 13 - <i>Orfeu Negro</i> , de Marcel Camus (1959).....	106
Imagem 14 - <i>O Guarani</i> , de Norma Bengel (1996).....	110
Imagem 15 - <i>Ajuricaba, O Rebelde da Amazônia</i> , de Oswaldo Caldeira (1979).....	113
Imagem 16 - <i>Iracema, A Virgem dos Lábios de Mel</i> , de Carlos Coimbra (1979).....	116
Imagem 17 - <i>Tarzan e o Grande Rio</i> , de Robert Day (1967).....	119
Imagem 18 - <i>Anchieta, José do Brasil</i> , de Paulo César Saraceni (1977).....	123
Imagem 19 - <i>O Pagador de Promessas</i> , de Anselmo Duarte (1962).....	126
Imagem 20 - <i>O Cangaceiro</i> , de Lima Barreto (1953).....	130
Imagem 21 - A atriz carioca Nancy Wanderley.....	133
Imagem 22 - <i>Gabriela, Cravo e Canela</i> , de Bruno Barreto (1983).....	136
Imagem 23 - <i>Café com Canela</i> , de Glenda Nicácio e Ary Rosa (2017).....	167
Imagem 24 - <i>As Boas Maneiras</i> , de Juliana Rojas e Marco Dutra (2018).....	170

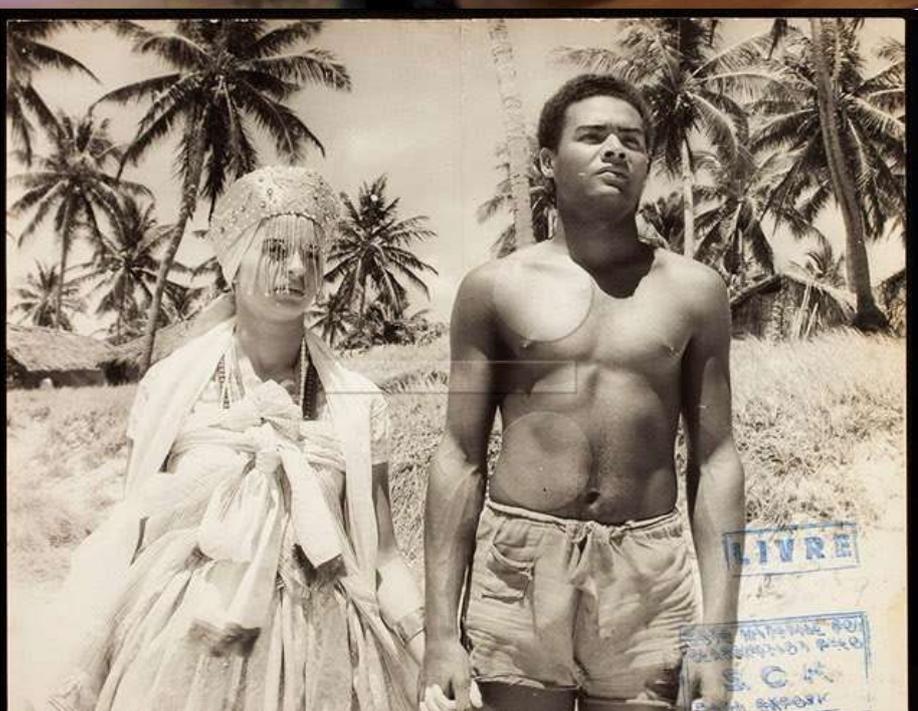
Imagem 25 - <i>Tainá – A Origem</i> , de Rosane Svartman (2013).....	175
Imagem 26 - <i>O Último Trago</i> , de Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, Luiz Pretti (2016).....	178
Imagem 27 - <i>Amor, Plástico e Barulho</i> , de Renata Pinheiro (2015).....	190
Imagem 28 - <i>O Som ao Redor</i> , de Kleber Mendonça Filho (2013).....	194

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

<b>CAPÍTULO 1. AS PRESENCAS E AS AUSÊNCIAS NEGRA, INDÍGENA E NORDESTINA NO CINEMA BRASILEIRO.....</b>	<b>19</b>
1.1. Identidade social.....	20
1.1.1. A identidade social negra no Brasil.....	24
1.1.2. A identidade social indígena no Brasil.....	30
1.1.3. A identidade social nordestina.....	35
1.1.4. A identidade social branca enquanto categoria relacional implícita/explicita.....	40
1.2. As identidades negra, indígena e nordestina ao longo da história do cinema brasileiro....	43
1.2.1. O cinema silencioso, os ciclos regionais e o domínio de Hollywood (1898-1932)....	43
1.2.2. A Chanchada, os anos 30 e os anos 40 (1933-1949).....	49
1.2.3. A Vera Cruz e a tentativa de industrialização do cinema brasileiro (1949-1954).....	54
1.2.4. O Cinema Novo, os anos 50 e os anos 60 (1953-1969).....	59
1.2.5. Os anos 70 (1970-1979).....	65
1.2.6. Os anos 80 e o ostracismo do cinema brasileiro (1980-1992).....	70
1.2.7. A retomada, os anos 90 e o pós retomada (1993–2003).....	77
<b>CAPÍTULO 2. AS CATEGORIAS IMAGÉTICAS E O PERSONAGEM COMPLEXO .....</b>	<b>84</b>
2.1. As categorias imagéticas e o personagem complexo: o pensamento binário e o pensamento complexo.....	85
2.2. As categorias imagéticas negra, indígena e nordestina na história do cinema brasileiro... 87	
2.2.1. Categorias imagéticas do negro.....	88
2.2.1.1. O negro de alma branca.....	88
2.2.1.2. O negro revoltado.....	92
2.2.1.3. A sexualização da negritude.....	96
2.2.1.4. O negro marginalizado ou atrelado à violência.....	99
2.2.1.5. A negritude como elemento cômico.....	103
2.2.1.6. A negritude enquanto exotismo.....	106
2.2.2. Categorias imagéticas do indígena.....	110
2.2.2.1. O indígena como bom selvagem.....	110
2.2.2.2. O indígena revoltado que não gosta de brancos.....	113
2.2.2.3. A sexualização do indígena e a erotização da floresta.....	116
2.2.2.4. A floresta como inferno verde e os indígenas como selvagens.....	119
2.2.2.5. O indígena e a floresta como paisagens para uma narrativa branca.....	123
2.2.3. Categorias imagéticas do nordestino.....	126
2.2.3.1. O Nordeste enquanto estigmas históricos.....	126
2.2.3.2. O Nordeste enquanto cangaço e violência.....	130
2.2.3.3. A cultura nordestina e os trejeitos nordestinos como elementos cômicos.....	133
2.2.3.4. O Nordeste e sua sexualização.....	136
2.3. Os personagens complexos negro, indígena e nordestino no cinema brasileiro.....	138
2.3.1. Os personagens complexos negros.....	139
2.3.2. Os personagens complexos indígenas.....	145
2.3.3. Os personagens complexos nordestinos.....	148

<b>CAPÍTULO 3. AS IDENTIDADES NEGRA, INDÍGENA E NORDESTINA NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO.....</b>	<b>156</b>
3.1. Cinema brasileiro contemporâneo (2013-2018).....	156
3.2. As identidades negra, indígena e nordestina no cinema brasileiro contemporâneo.....	159
3.2.1. A imagética negra na contemporaneidade.....	159
3.2.1.1. O negro de alma branca.....	161
3.2.1.2. O negro marginalizado ou atrelado à violência.....	163
3.2.1.3. O negro como paisagem para uma estória branca.....	166
3.2.1.4. Personagem complexo que não trabalha a questão racial.....	167
3.2.1.5. Personagem complexo que trabalha a questão racial.....	170
3.2.2. A imagética indígena na contemporaneidade.....	174
3.2.2.1. O indígena, a floresta e o realismo fantástico.....	175
3.2.2.2. O indígena e a floresta como paisagens para uma narrativa branca.....	177
3.2.2.3. Personagem complexo.....	178
3.2.3. A imagética nordestina na contemporaneidade.....	180
3.2.3.1. O Nordeste enquanto estigmas históricos.....	183
3.2.3.2. A cultura nordestina e os trejeitos nordestinos como elementos cômicos.....	185
3.2.3.3. O Nordeste e sua sexualização.....	187
3.2.3.4. O Nordeste como ambiente fantástico.....	188
3.2.3.5. Personagem complexo dentro do imaginário nordestino.....	190
3.2.3.6. Personagem complexo fora do imaginário nordestino.....	194
<b>CONCLUSÕES POSSÍVEIS.....</b>	<b>201</b>
<b>BIBLIOGRAFIA BÁSICA.....</b>	<b>208</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>218</b>



## INTRODUÇÃO

*“Essa é a história da América Latina, a história do subdesenvolvimento, uma história que tem sua origem no colonialismo. Ele é o evento que une várias dores de vários lugares em uma única genealogia. A alteridade latina nascida na resistência de um povo que tem em seu sangue a força de sua ancestralidade e por meio dela tenta construir o orgulho de ser o que é.”*

*Trecho de As Veias Abertas da América Latina, de Eduardo Galeano.*

Essa jornada teve início no impacto que o colonialismo me causou, desde as primeiras aulas de história até a leitura de *As Veias Abertas*, de Eduardo Galeano, passando pelos estudos pós-coloniais de Enrique Dussel e de Walter D Mignolo e pelos filmes de Glauber Rocha. O colonialismo sempre me despertou interesse por ter alterado inexoravelmente o curso histórico de muitos povos; ele intriga não somente pelos genocídios, pelas diásporas e pela miscigenação forçada, mas por toda uma racionalidade construída a partir do olhar do outro. Os eventos advindos com o colonialismo construíram imaginários, resistências, subserviências, em um processo que levou ao desenvolvimento de pertencimentos e similitudes entre identidades sociais aparentemente sem relação, mas que ganharam um paralelo histórico diante dos mecanismos de exploração que sofreram. O histórico de opressão e marginalização permeou as identidades negra, indígena e nordestina em razão da íntima relação dos imaginários construídos em torno delas com o passado brasileiro e suas imbricações modernas. Essas identidades foram selecionadas por terem como marco fundante o colonialismo, na medida em que somente com a chegada do colonizador, os povos primeiros que já habitavam o local foram denominados de indígenas; as populações trazidas do continente africano passaram a ser vistas como negras, não apenas enquanto cor, mas como status de marginalização; e o desenvolvimento regional baseado na reprodução do paradigma de desenvolvimento/atraso pautou a construção da região Nordeste. Junto a isso, o cinema aparece como uma possibilidade de consolidação ou subversão de imaginários, pois os alimenta com imagens e narrativas, podendo reforçar estereótipos ou trazer outras perspectivas a respeito dessas identidades. E o diálogo entre cinema, imaginários e representações acerca das identidades negra, indígena e nordestina ajuda a compreender a sociedade a qual estão inseridos.

O conceito de identidade social pensado pelos Estudos Culturais, sobretudo por Stuart Hall, a coloca como sentimento/noção de pertencimento a um determinado grupo, a princípio idiossincrático, mas transformado em categorias relacionais para atribuição de significados entre indivíduos (HALL, 1999). As identidades são ao mesmo tempo um mecanismo de inclusão, pois grupos sociais são formados a partir do sentimento de pertencimento, e, sob certo ponto de vista, exclusão, já que a aproximação com uma identidade significa o afastamento de muitas outras (HALL, 1999). O conceito de identidade social dialoga também com os Estudos Pós-Coloniais que abordam questões de classe, gênero e raça em relação ao colonialismo, analisando os efeitos políticos, sociais e principalmente identitários que os países colonizados sofreram nos processos de colonização, a fim de pensarem em métodos para minimizar as influências das nações imperialistas na contemporaneidade. As identidades negra, indígena e nordestina foram constituídas a partir do encontro com o colonizador, tendo seus imaginários e representações baseados no olhar do outro, em geral eurocêntrico. Para compreender a construção dessas identidades no cinema brasileiro, a dissertação elabora um histórico acerca dos movimentos de luta e resistência dessas identidades, a fim de perceber como o colonialismo reverberou em cada uma delas apontando semelhanças e singularidades, analisando o quanto esses movimentos ecoaram no cinema, implicando visibilidades e apagamentos.

A pesquisa parte da compreensão do cinema como produtor e reproduzidor de imaginários e representações, e que por isso traz consigo as conformidades e contradições envolvidas na sociedade a qual está inserido, ora chancelando, ora contrapondo percepções de mundo, pois a influencia, assim como é influenciado por ela. Nessa perspectiva, é possível entender dinâmicas sociais, imaginários, representações por meio dos quais o cinema se torna um importante reflexo da sociedade a qual faz parte. As ausências e as presenças estéticas e narrativas no cinema com seus protagonismos, apagamentos, inclusões e exclusões não são por acaso, mas escolhas e reflexos do contexto social/histórico em determinado momento. No desenvolvimento de narrativas, personagens e estéticas, os filmes trazem percepções de mundo que podem incorrer no pensamento binário, baseado em dualismos e na construção de personagens e narrativas unilaterais que acabam estratificando algumas identidades em categorias por sempre associá-las às mesmas características e/ou situações. Em outros momentos, porém, os filmes podem utilizar o pensamento complexo para o desenvolvimento de personagens e narrativas, construídos não apenas a partir de um único aspecto do indivíduo, mas em suas várias, ainda que contraditórias, nuances. Esse movimento entre binariedade e

complexidade é percebido de sobremaneira nas identidades negra, indígena e nordestina em que o imaginário e as representações a respeito delas foram construídos com base em perspectivas coloniais, geralmente limitadoras.

Chegou-se assim, à problemática central da pesquisa: como as imágéticas negra, indígena e nordestina foram exibidas/construídas no cinema brasileiro? A partir dessa proposta de reflexão, outros questionamentos/tensionamentos surgiram e contribuíram para a investigação aqui proposta:

- Quais paralelos podem ser traçados entre essas identidades, suas singularidades e semelhanças?
- Há um paralelo entre o histórico de luta dessas identidades e a forma através da qual elas são retratadas no cinema brasileiro?
- Os personagens aos quais essas identidades foram mais frequentemente vinculadas foram construídos dentro do pensamento binário ou complexo? Esses personagens podem ser condensados em categorias ou possuem singularidades relevantes?
- Há uma diferença entre as narrativas e personagens aos quais essas identidades vinham sendo vinculadas ao longo da história do cinema brasileiro e aos que eles vêm sendo atrelados na contemporaneidade?

No que se refere aos procedimentos metodológicos, o estudo tem início com uma pesquisa bibliográfica sobre conceitos-chave para essa dissertação, tais como identidades sociais, colonialismo, imaginário, representação, pensamento complexo, pensamento binário, movimentos de luta e resistência negro, indígena e nordestino. Em seguida, são apresentados dois levantamentos filmográficos, o primeiro deles voltado para o cinema brasileiro desde a sua consolidação até a Retomada, período iniciado pós-governo Collor, entre os anos de 1993 a 1998; enquanto o segundo foi voltado para o cinema brasileiro na contemporaneidade, com base nos dados condensados pela Ancine entre os anos de 2013 e 2018, a fim de traçar um paralelo entre as narrativas, personagens e estéticas encontrados ao longo da história do cinema brasileiro e as exibidas na contemporaneidade. Os levantamentos foram feitos com base em dados fornecidos pela Cinemateca Brasileira, por bibliografias especializadas, por pesquisadores e catálogos, em razão da pouca sistematização de dados acerca das obras filmicas produzidas no cinema brasileiro, sobretudo, em seus anos iniciais em que muitas obras se perderam ou mesmo não chegaram a ter um registro oficial por falta de um órgão responsável,

o que somente ocorreu em 1969 com a criação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A), extinta em 1990, e, posteriormente, em 2001, com a criação da Ancine (Agência Nacional do Cinema).

Os levantamentos se deram em torno de filmes de ficção que traziam personagens protagonistas negros, indígenas e nordestinos, sendo que o protagonismo foi entendido tanto em relação ao personagem, quanto à centralidade de contextos eminentemente pertencentes a estas identidades. Essa escolha deve-se ao fato de que muitos filmes trazem em suas narrativas e estéticas elementos negros, indígenas ou nordestinos de forma central sem, no entanto, os trazerem como personagens. Por esta razão, a pesquisa optou em considerar personagem protagonista para análise tanto a presença de personagens pertencentes a estas identidades, como a presença de contextos relacionados a elas determinantes para aquela narrativa. Para a reflexão da problemática central, a pesquisa se fixou no gênero ficcional por entendê-lo como um instrumento importante para a compreensão, não apenas da sociedade retratada, mas dos imaginários e representações que permeiam as identidades e as narrativas trazidas por ele. O aparente “descompromisso” da ficção em retratar a realidade concede a ela uma rica possibilidade de expressão do imaginário, aflorando conceitos e preconceitos sobre a imagem do personagem negro, indígena ou nordestino presentes nessas obras.

Após a investigação de conceitos e apuração para a pesquisa, o trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro deles, será feita uma revisão histórica a fim de tecer um relato das identidades negra, indígena e nordestina ao longo história brasileira com ênfase nos movimentos de luta e resistência de cada uma delas. Será analisada ainda a identidade branca enquanto categoria relacional implícita/explicita a partir da qual todas as outras foram pensadas. Em seguida, ainda no primeiro capítulo, será realizado um panorama do cinema brasileiro em todos os seus períodos, a fim de observar as ausências e presenças dessas identidades. Por meio dessa investigação será possível perceber semelhanças, continuidades, rompimentos, a fim de analisar como certas formas de perceber e projetar o mundo foram/são desenvolvidas e permeadas por meio de narrativas e personagens presentes no cinema brasileiro.

No segundo capítulo, será realizado um levantamento fílmico desde a consolidação do cinema brasileiro até o Cinema de Retomada, em que serão apontadas as categorias imagéticas e os personagens complexos aos quais as identidades negra, indígena e nordestina foram mais frequentemente vinculadas. O recorte muito limitado de personagens protagonistas pode ser entendido como uma categoria imagética, isto é, uma forma de trazer um personagem na narrativa dentro de caracterizações pré-moldadas apenas encaixadas dentro do filme. Em

relação a elas não houve, em geral, a construção de personagens plurais, fazendo com que o espectro de personagens existentes pudesse ser compartimentalizado em categorias muito específicas. Enquanto a recorrência de categorias imagéticas dentro das narrativas filmicas limita a forma através da qual essas identidades são exibidas, o desenvolvimento de personagens complexos subverte essas lógicas ao superar perspectivas reducionistas. Essas formas de complexidade, que também serão observadas no segundo capítulo, variam de acordo com cada identidade, pois são analisadas em relação às construções mais frequentemente associadas a cada uma delas. Isso se explica porque a complexidade, segundo a perspectiva de Edgar Morin que é a adotada nessa dissertação, é fluida e varia de acordo com os contextos imagéticos constituídos, fazendo com que ela somente possa ser verificada na medida em que subverte valores consolidados.

O terceiro capítulo tem seu foco no cinema brasileiro contemporâneo em que será traçado um paralelo entre as categorias imagéticas e os personagens complexos encontrados no capítulo anterior, a fim de perceber em que medida eles se repetiram, foram subvertidos, aglutinados ou excluídos. Pretende-se, com isso, investigar se as representações e os imaginários acerca dessas identidades sofreram modificações e, caso positivo, em que sentido essas modificações ocorreram. Para isso, a dissertação reuniu todos os filmes ficcionais realizados entre os anos de 2013 e 2018, segundo o cadastro da Ancine, que trouxeram o protagonismo das identidades negra, indígena e nordestina, entendido tanto em relação ao personagem quanto à centralidade de contextos eminentemente pertencentes a estas identidades.

Ao fim de toda a pesquisa, o trabalho pretende apontar reflexões possíveis acerca das presenças negra, indígena e nordestina no cinema brasileiro: como essas imagéticas foram construídas; quais imaginários e representações foram mais frequentemente vinculados a elas; se na contemporaneidade essas identidades vêm sendo exibidas de formas mais plurais; as possíveis repercussões da representatividade; a presença dessas identidades de forma simplista ou complexa na produção audiovisual. Espera-se, ao final, demonstrar indiretamente a importância do cinema como local de legitimação e questionamento de identidades sociais capaz de cancelar e subverter concepções sociais consolidadas.

## CAPÍTULO 1. AS PRESENCAS E AS AUSÊNCIAS NEGRA, INDÍGENA E NORDESTINA NO CINEMA BRASILEIRO

*“Persigo a voz inimiga que me ditou a ordem de estar triste. Às vezes, acontece de eu sentir que a alegria é um delito de alta traição, e que sou culpado do privilégio de continuar vivo e livre.*

*Então me faz bem recordar o que disse o cacique Huillca, no Peru, falando ante as ruínas: “aqui chegaram. Romperam até as pedras. Queriam fazer-nos desaparecer. Mas não conseguiram, porque estamos vivos e isso é o principal”. E penso que Huillca tinha razão. Estar vivos: uma pequena vitória. Estar vivos, ou seja: capazes de alegria, apesar dos adeuses, e dos crimes, para que o desterro seja a testemunha de outro país possível [...]*

*Requer mais coragem a alegria que a pena. À pena, afinal de contas, estamos acostumados”.*

*Eduardo Galeano em Guerra da Rua, Guerra da Alma*

As identidades negra, indígena e nordestina guardam em comum suas origens no colonialismo e podem ser reunidas para uma análise mais aprofundada das imbricações do pensamento colonial na sociedade brasileira. Esse contexto histórico se reflete em cada uma delas, por meio de suas lutas, pertencimentos e idiossincrasias. Não se trata de unificar identidades, mas de observar o movimento de cada uma diante dos imaginários limitadores que lhe foram impostos. Em que se aproximam e em que se distanciam na busca do reconhecimento de suas individualidades. O negro, o indígena e o nordestino serão pensados sob a perspectiva das identidades sociais enquanto noção/sentimento de pertencimento a um determinado grupo sobre os quais se desenvolvem representações e imaginários. Essas identidades foram reunidas pelas suas similitudes históricas que encontram no colonialismo seu marco fundante, no qual os vários indivíduos advindos das mais diversas etnias africanas foram denominados de negros; os povos originários da porção de terra conhecida hoje como Brasil foram chamados de “índios”; e a implementação das monoculturas desenvolveu o conceito de um Sul desenvolvido e um Norte miserável e seco.

O desenvolvimento de imaginários e representações relacionados a essas identidades sociais tão vinculadas ao passado colonial brasileiro não tem repercussão apenas histórica e se reflete na forma através da qual elas são exibidas imageticamente. O cinema se torna um produtor e reproduzidor de imaginários e representações, que podem subverter ou

chancelar certas percepções de mundo, pois não está descolado da sociedade e a influencia, como também é influenciado por ela. Claro que essas imbricações não são unilaterais nem apontam em um único sentido, mas os acontecimentos sociais influenciam também as produções filmicas, porquanto inseridos em um sistema social autopoiesico. As presenças e as ausências negra, indígena e nordestina no cinema brasileiro podem indicar movimentos de apagamento de determinados corpos e estéticas ou apontar tendências de subversão e luta. A fim de perceber as nuances entre conformidade e contestação, será traçado, na segunda parte desse capítulo, um panorama do cinema brasileiro em seus vários períodos, em que será possível perceber essas presenças e ausências e como elas têm paralelo nas lutas sociais de cada uma das identidades. As ausências e as presenças imagéticas dessas identidades não são estão para fora da política ou da história, e fazem parte de um conjunto complexo de visibilidades e silenciamentos de corpos, estéticas e narrativas. Essas reflexões serão iniciadas na primeira parte deste capítulo com uma ponderação acerca da abrangência do conceito de identidade social e como as identidades negra, indígena e nordestina podem ser melhor compreendidas por meio dessas definições. Em seguida, essas identidades serão estudadas junto a um breve histórico político e social, com foco nos movimentos de resistência, luta e representatividade promovido por cada uma delas. A identidade social branca será incluída na pesquisa enquanto categoria relacional, pois uma identidade somente é vista como secundária quando outra é tomada como paradigma a partir da qual todas as outras são pensadas.

### 1.1. Identidade social

A dissertação entende o conceito de identidade social enquanto sentimento/noção de pertencimento a um determinado grupo, sentimento este a princípio idiossincrático, mas transformado em categorias relacionais para atribuição de significados entre indivíduos, ocasionando em expectativas comportamentais. A formação/conservação das identidades é condicionada por processos sociais complexos, nem sempre ligados diretamente aos indivíduos, pois dependem da interação deles com o grupo social. As identidades são ao mesmo tempo um mecanismo de inclusão, pois grupos sociais são formados a partir do sentimento de pertencimento a determinada identidade, e, sob certo ponto de vista, exclusão, pois a aproximação com uma identidade significa o afastamento de muitas outras. A interação entre diferentes identidades sociais pode gerar problemáticas sejam elas simbólicas, políticas, culturais, levando inclusive, à legitimação ou à estigmatização de determinados grupos sem função de sua classificação identitária. Toda identificação social é uma diferenciação, uma

vontade de marcar os limites entre ‘eles’ e ‘nós’, estabelecer uma espécie de fronteira sempre oscilante entre o que o grupo pretende marcar e o que os outros indivíduos não atrelados ao grupo querem lhe designar (CUCHE,1999). As transformações na situação social, econômica ou política podem provocar deslocamentos de fronteiras, pois essa demarcação social é suscetível de renovação pelas trocas culturais, sociais e simbólicas (CUCHE,1999).

Estabelecer limites precisos acerca do conceito de identidade social é tarefa complexa, sobretudo, diante do dissenso entre os teóricos acerca do tema. Uma acepção possível é por meio dos estudos culturais, iniciados no Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) na Universidade de Birmingham. Stuart Hall, sociólogo e diretor do CCCS, foi um dos precursores do campo dos estudos culturais. Hall alertava que o sentimento de pertencimento a uma determinada identidade passava também por percepções subjetivas dos indivíduos, o que o transformava em um terreno complexo, pois os limites de pertencimento estariam em constante movimento influenciados pelos anseios do próprio sujeito (HALL, 1999). A imbricação do conceito de identidade social no contexto pós-moderno o tornou ainda mais fluido e o colocou em contato com categorias aparentemente externas a ele, tais como globalização e movimentos sociais. Essa fluidez característica das sociedades pós-modernas culminou em uma “crise de identidade”, pois outrora divididas em categorias mais estáveis, como gênero, etnia, nacionalidade, vão progressivamente se transformando em “paisagens culturais” mais fluidas e imprecisas (HALL, 1999).

O teórico indiano Homi Bhabha pesquisou as identidades sociais na perspectiva dos Estudos Pós-Coloniais, muito influenciado pelos Estudos Culturais e pelas leituras do teórico francês de ascendência africana Franz Fanon. Os Estudos Pós-Coloniais abordam questões de classe, gênero e raça em relação ao colonialismo, analisando os efeitos políticos, sociais e principalmente identitários que os países colonizados sofreram nos processos de colonização e decolonização, a fim de pensarem em métodos para minimizarem as influências das nações imperialistas na contemporaneidade. Na obra *O Local da Cultura* (2013), Bhabha problematiza a construção e a desconstrução da identidade dos povos colonizados, analisando como eles são/foram influenciados pelo discurso do colonialismo. Para Bhabha, a principal dificuldade enfrentada por sujeitos submetidos à colonização na construção de suas identidades sociais sempre esteve na mimese ao colonizador, pois ele se torna a maior referência do colonizado que ao invés de fortalecer suas próprias origem e cultura torna-se uma cópia do colonizador. Isso acontece não apenas por imposição, mas pela internalização de que a cultura do colonizador é superior e deve ser absorvida. Na busca pela inserção na cultura do colonizador,

o colonizado torna-se imitador, baseando-se nos valores culturais e sociais do outro para fazer a si mesmo. Essas mimeses se consolidam pela perpetuação do idioma alienígena, pelas políticas de branqueamento e pelo atrelamento do bom gosto ao gosto estrangeiro.

Albert Memmi, escritor tunisiano e ensaísta, alerta que outra grande marca da colonização foi a despersonalização do colonizado, com a consequente coletivização desses sujeitos pelo colonizador, em que eles não foram vistos como indivíduos, mas como um corpo coletivo. No caso latino-americano e consequentemente brasileiro, todos os habitantes desses territórios foram colocados sob o rótulo de “índios”, ignorando etnias, modos de ser e pertencimentos. Essa imagem acabou absorvida pelo colonizado, servindo de ferramenta para a legitimação de estereótipos (MEMMI, 2007, p.123). A colonização mudou drasticamente a composição do território brasileiro, que antes abrigava tão somente seus povos primeiros passou a abrigar também europeus e africanos, posteriormente integrados ao que se chamou de Brasil, que passou a ter como missão construir a si mesmo dentro dessas novas perspectivas. O encontro entre ameríndios e colonizadores na América do Sul produziu novas identidades sociais e redefiniu outras, transformando o espanhol e o português em europeus, os Yorubás e Bantus em africanos e Ianomâmis e Bororos em indígenas. As identidades raciais foram estabelecidas como parâmetro de classificação social básica da população e utilizadas como instrumentos constituidores de relações de dominação, pois baseadas na noção de inferioridade e de superioridade entre dominantes e dominados (MIGNOLO, 2008, p. 267).

Na América Latina dos anos 70, os estudos de cultura ganharam espaço e começaram a ser realizados por vários teóricos, tais como o argentino Néstor Garcia-Canclini e Jesús Martín-Barbero, nascido na Espanha, mas radicado na Colômbia. As pesquisas surgiram com a aplicação dos Estudos Culturais no contexto social da América Latina, priorizando temas como colonização exploratória, industrialização tardia, modernização acelerada, mestiçagem de povos. A principal diferença entre os Estudos Culturais Latinos e as vertentes culturais britânica e norte-americana estava no engajamento político e nas críticas às diversas formas de imposição histórica e cultural advindas com o processo de colonização (ESCOSTEGUY, 2001, p. 52). Martín-Barbero considerou a mestiçagem dos povos latino-americanos como um fato social particular da América Latina, pois os traços culturais de diferentes classes e culturas mediaram a formação das identidades latinas, tornando-as híbridas (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 259). As identidades latinas não poderiam ser explicadas apenas pelos critérios da raça, do território ou do patrimônio, pois elas seriam narrativas construídas e reconstruídas entre os diversos atores sociais, “na medida em que são híbridas e multiculturais” e incluiríamos

conflitos de nacionalidades, etnias e gêneros (CANCLINI, 2006, p. 151).

Enquanto Hall, Bhabha, Canclini e Martín-Barbero perceberam as identidades sociais dentro do campo cultural e sociológico, Antônio da Costa Ciampa, psicólogo brasileiro e pesquisador, as localiza dentro da psicologia social, voltando sua pesquisa para o indivíduo e seus contextos histórico e social. Ciampa acredita que a pergunta “Quem sou eu?” é a que revela a identidade social do indivíduo, pois concede a ele a narração de si mesmo, de modo a se tornar autor e personagem da história. Para o autor, a identidade seria constituída a cada momento e estaria em contínuo processo de mudança, visto não ser algo pronto, acabado e atemporal (CIAMPA, 1984, p.74). A identidade seria aquilo que faz o indivíduo ser quem é, o que o diferencia das outras pessoas. Ciampa acredita que o sujeito é formado por várias identidades e que elas são utilizadas separadamente em diferentes momentos. Uma pessoa seria a totalidade dessas identidades, ocorrendo a cada momento “a manifestação de uma parte da unidade, uma totalidade contraditória, múltipla e mutável, no entanto una” (CIAMPA, 1984, p.61). Há movimentos de tensão permanente entre aquilo que os outros dizem ao sujeito que ele é e aquilo que o sujeito se identifica. Enquanto a atribuição corresponde à identidade para o outro, a pertença indica a identidade para si, e o movimento de tensão se caracteriza, justamente, pela oposição entre o que esperam que o sujeito seja e o desejo do próprio sujeito em assumir determinadas identidades (CIAMPA, 1984).

Ao analisar as identidades negra, indígena e nordestina em conjunção com o cinema brasileiro, a dissertação se aproxima dos Estudos Culturais e dos Estudos Pós-Coloniais e se afasta, mas não se opõe às teorias da psicologia social, já que a perspectiva interior do indivíduo é sempre um fator importante em qualquer análise. No contexto identitário, o cinema é um agente influenciador, pois as obras cinematográficas têm a possibilidade de retratar o outro e exibir este retrato a um número indeterminado de pessoas, podendo inclusive fomentar distorções ou empatias em relação às identidades sociais mostradas por ele. Ao narrar imageticamente uma trama, o cinema produz conhecimento sobre as identidades sociais; cria uma realidade autônoma; solidifica ou desconstrói imaginários; coloca em contato identidades apartadas socialmente, tudo isso para os mais diversos públicos, sejam eles letrados ou não. Não raro, a representação imagética proposta pelo filme para determinado personagem vincula a identidade retratada como se aquele personagem fosse um recorte fiel daquela identidade. Ao explorar múltiplas identidades sociais, o cinema coloca o público em contato com outros indivíduos, lugares, costumes, hábitos e fornece material para construção de imaginários. A exibição de filmes também proporciona às pessoas o conhecimento de outras formas de

sociedade, contribuindo para a hibridação cultural, fator comum na contemporaneidade. O cinema não é o retrato da realidade, mas participa da construção das várias realidades possíveis, discutindo e dramatizando o mundo, mediado por crenças, ideologias, interesses, tanto do público, quanto dos realizadores da obra filmica (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 235).

#### 1.1.1. A identidade social negra no Brasil

Parte da construção da identidade social brasileira se deu com a diáspora dos povos negros vindos das mais diversas etnias do continente africano, cada um com seu idioma e cultura peculiares, que ao chegarem ao Brasil tiveram que se integralizar em uma nova identidade, a brasileira. Entende-se diáspora negra como a imigração forçada de grandes populações africanas para servirem de mão de obra escrava no continente americano. Os Estudos Pós-Coloniais analisam a identidade negra a partir de sua chegada à colônia, não como forma de ignorar suas raízes, mas por entender que a história dos povos africanos antes da chegada deles ao continente americano somente pode ser contada por eles enquanto pertencimento e ancestralidade. A pesquisa tem seu foco nas imbricações do colonialismo no Brasil, e em como a identidade negra se reconstruiu com o fim dele. A mistura de etnias advinda da colonização era vista pela elite e pelos intelectuais do Brasil pós independência como um empecilho à modernização, logo a mestiçagem era rejeitada entre estas camadas sociais, sobretudo, após a abolição da escravatura, considerada uma afronta aos valores tradicionais por colocar negros escravizados em regime de igualdade, ao menos formalmente, com brancos escravocratas (SILVA, 2000). A inserção de negros e de mestiços como parte integrante da nação passou por diversas teorizações, e muitas possíveis soluções vieram de teorias raciais europeias baseadas em modelos de explicação das ciências naturais, que utilizavam termos como “leis”, “organismo”, “função”, “seleção”, “raça”, para proporem modelos hierarquizadores das identidades sociais advindas do colonialismo. As teorias raciais de origem europeia eram eugênicas e foram utilizadas como ferramentas de controle social, destinadas a melhorar as futuras gerações seja física ou mentalmente por meio da exclusão de características advindas das raças consideradas como inferiores. Essas teorias se apropriaram de eventos históricos para embasarem a superioridade branca, utilizando como paradigma o grau civilizatório europeu. Instaurou-se o darwinismo social que defendia que certas raças estariam em grau evolutivo superior a outras, colocando algumas como primitivas e outras como civilizadas.

O Brasil, como produto da colonização e um dos últimos países a romper com o

regime escravagista, foi considerado um solo fértil para a comprovação das teorias raciais. Elas tiveram seu auge entre o final do século XIX e início do século XX, quando mostraram suas fragilidades e caíram em descrédito na Europa. Essas teorias reverberaram fortemente em solo brasileiro por vários anos, encontrando uma ampla acolhida e difusão entre os intelectuais do país, que as propagaram no sistema educacional ao longo de gerações em razão de sua credibilidade científica. A defesa da inferioridade da raça negra era calcada em uma inferioridade biológica, portanto, inalterável, levando à defesa de que ela deveria ser gradualmente expurgada da sociedade sob pena de prejudicar o desenvolvimento do povo brasileiro. Essa mentalidade se expandiu para além 1888, período em que foi abolida, ao menos formalmente, a escravatura, levando à defesa de políticas de branqueamento gradativo da população (SCHWARCZ, 1993). O imaginário que associava o negro à condição de escravo, portanto, inferior enquanto indivíduo, permaneceu, e, o ideário do branco livre, portador de valores morais/culturais superiores, também permaneceu. Essas visões, propagadas no início pelas elites, tiveram repercussão também dentro da comunidade negra, as principais vítimas desse discurso, sobretudo, entre aqueles que ansiavam ascender dentro da ordem estabelecida e acabavam introjetando as políticas de branqueamento. O “sangue branco” era visto como purificador e o “sangue negro” como mácula, a eliminação do último seria necessária para a formação gradativa de um povo homogêneo branco e civilizado. Esta crença fundamentou o incentivo aos movimentos imigratórios, nos quais a vinda de europeus ao país aceleraria o processo de branqueamento, que se tornou uma espécie de esperança nacional no momento de incerteza causado pela abolição da escravatura (SILVA, 2000).

Logo nos primeiros anos pós abolição, foram criados vários grêmios e associações de negros, os maiores foram o Grupo Dramático e Recreativo Kosmos e o Centro Cívico Palmares fundados em 1908 e 1926, respectivamente, ambos em São Paulo. De cunho eminentemente assistencialista, recreativo e cultural, as associações negras conseguiram agregar um número considerável de membros, fortalecendo os laços e o sentimento de pertencimento entre eles (DOMINGUES, 2007). Simultaneamente, apareceu o que foi denominado de imprensa negra: jornais publicados por negros, elaborados para tratar questões comuns entre eles. Um dos principais jornais desse período foi o *Clarim da Alvorada*, lançado em 1924, sob a direção de José Correia Leite e Jayme de Aguiar. Até 1930, contabilizou-se a existência de ao menos 31 desses jornais circulando em São Paulo. Eles enfocavam as mais diversas mazelas que afetavam a população negra no âmbito do trabalho, da habitação, da educação e da saúde, pensando soluções concretas para o problema do racismo na sociedade

brasileira (DOMINGUES, 2007). As páginas desses periódicos constituíram veículos de denúncia do regime de segregação racial que dominava várias cidades do país, impedindo negros de frequentarem determinados hotéis, clubes, cinemas, teatros, restaurantes, estabelecimentos comerciais e religiosos.

Em 1931, em São Paulo, foi fundada a Frente Negra Brasileira (FNB), considerada a sucessora do Centro Cívico Palmares. A FNB foi uma das primeiras organizações negras com reivindicações políticas mais deliberadas e chegou a superar o número de 20 mil associados. A entidade financiou escolas, grupos musicais e teatrais, times de futebol, departamento jurídico, além de serviços médico e odontológico, cursos de formação política, de artes e ofícios, assim como publicou um jornal chamado *A Voz da Raça* (1919). Posteriormente, a FNB transformou-se em partido político com intuito de capitalizar o voto da “população de cor”, mas influenciada pela conjuntura internacional de ascensão do nazifascismo, notabilizou-se por defender um programa político autoritário e ultranacionalista (DOMINGUES, 2007). Sua principal liderança, Arlindo Veiga dos Santos, elogiou publicamente o governo de Benedito Mussolini, na Itália, e Adolf Hitler, na Alemanha. Apesar das polêmicas, a entidade chegou a ser recebida em audiência pelo Presidente da República à época, Getúlio Vargas, e teve algumas de suas reivindicações atendidas, como o fim da proibição de ingresso de negros na Guarda Civil do estado de São Paulo (DOMINGUES, 2007). Além da Frente Negra Brasileira, outras entidades floresceram com o propósito de promover a integração do negro à sociedade, dentre as quais destacam-se o Clube Negro de Cultura Social (1932), a Frente Negra Socialista (1932), a Sociedade Flor do Abacate (1911), a Legião Negra (1934) e a Sociedade Henrique Dias (1937).

Em meados da década de 30, Gilberto Freyre elaborou um discurso relativamente positivo a respeito da miscigenação, mas que indiretamente apoiava o branqueamento da população e considerava a mistura de etnias um evento pacífico dentro do contexto brasileiro. Em seu livro *Casa Grande & Senzala* (1936) apresentou a miscigenação como resultado da mistura de três matrizes: a indígena, a negra e a branca, o que seria positivo, pois cada uma delas teria contribuído de uma forma específica para a formação do povo brasileiro. Embora criticada, a noção de democracia racial foi estruturante para a unificação do sentimento de nação brasileira, pois abandonou o antigo pessimismo em relação à mistura de raças. A identidade negra, embora permanecesse na subalternidade, foi diluída na ideia de um Brasil singularizado na convivência cultural e na superação de divisões raciais. A ideia da vivência racial democrática, entretanto, foi utilizada como dissimuladora do racismo, alimentando a crença da impossibilidade do preconceito dentro de um país miscigenado, ideia fundante do racismo

velado, escondido em discursos apenas formais de integração (SILVA, 2000). Com fundamento na democracia racial de Freyre, muitos indivíduos passaram a defender a questão étnico-racial como um falso problema sem maiores implicações práticas, o que dificultou a criação de políticas públicas fomentadoras de direitos, oportunidades e participação negras (SCHWARCZ, 1993).

Os anos de vigência do Estado Novo (1937-1945) foram caracterizados por violenta repressão política, inviabilizando quase qualquer movimento contestatório. Mas, com a queda da era Vargas, ressurgiram na cena política do país movimentos negros organizados. Dessa época, um dos principais agrupamentos foi a União dos Homens de Cor, também intitulada Uagacê ou simplesmente UHC (1943) e teve por finalidade central “elevar o nível econômico, e intelectual das pessoas de cor em todo o território nacional, para torná-las aptas a ingressarem na vida social e administrativa do país, em todos os setores de suas atividades” (DOMINGUES, 2007). Na segunda metade da década de 1940, a UHC já contava com representantes em pelo menos 10 Estados da Federação (Minas Gerais, Santa Catarina, Bahia, Maranhão, Ceará, Rio Grande do Sul, São Paulo, Espírito Santo, Piauí e Paraná), e sua atuação incluía a promoção de debates na imprensa local, publicação de jornais próprios, serviços de assistência jurídica e médica, aulas de alfabetização, ações de voluntariado e participação em campanhas eleitorais (DOMINGUES, 2007). Em 1944, foi fundado no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro (TEN), por Abdias do Nascimento, um dos líderes mais articulados de todo o movimento negro brasileiro. A proposta original era formar um grupo teatral constituído apenas por atrizes e atores negros, mas progressivamente o TEN adquiriu um caráter mais amplo e publicou o jornal *Quilombo* (1948). E passou a oferecer cursos de alfabetização e de corte e costura; fundou o Instituto Nacional do Negro (IpeAfro); inaugurou o Museu do Negro; organizou o I Congresso do Negro Brasileiro; promoveu a eleição da Rainha da Mulata e da Boneca de Pixe; e financiou o concurso de artes plásticas que teve como tema Cristo Negro, episódio esse de grande repercussão midiática. A instituição defendeu os direitos civis dos negros na qualidade de direitos humanos e lutou pela criação de uma legislação antidiscriminatória, mas com a instauração da Ditadura Militar em 1964, o TEN ficou desarticulado, sendo praticamente extinto em 1968, quando seu principal dirigente, Abdias do Nascimento, partiu para o exílio nos Estados Unidos.

O golpe militar de 1964 representou uma derrota, ainda que temporária, para a luta política dos negros, pois ele desarticulou uma coalizão de forças que fervilhavam no enfrentamento do “preconceito de cor” no país (DOMINGUES, 2007). Seus militantes foram

estigmatizados e acusados pelos militares de criar um problema que não existia: o racismo no Brasil. A reorganização política aconteceu apenas no final da década de 1970, junto aos movimentos populares, sindical e estudantil, muito inspirado, nas experiências estadunidenses na luta em favor dos direitos civis dos negros, onde se projetaram lideranças como Martin Luther King, Malcolm X e as organizações negras marxistas como os Panteras Negras (1966-1982). Todos eles foram decisivos para a criação do Movimento Negro Unificado (MNU) em 1976, inaugurado em um ato público nas escadarias do Teatro Municipal em São Paulo, reunindo cerca de 2 mil pessoas em protesto à discriminação racial sofrida por quatro jovens no Clube de Regatas Tietê e à morte de Robson Silveira da Luz, trabalhador e pai de família negro, torturado até a morte no 44º Distrito de Guainases (SP). O MNU, enquanto organização marxista, creditava que a luta antirracista tinha que ser combinada à luta anticapitalista, em uma política que conjugasse raça e classe. O movimento foi um dos grandes responsáveis por excluir o 13 de Maio, até então o dia de comemoração da abolição da escravidão, como uma data comemorativa e incluir o dia 20 de Novembro, dia em que se presume ser o da morte de Zumbi dos Palmares, como o Dia Nacional de Consciência Negra, símbolo da resistência à opressão racial.

Já nos anos 80, o movimento negro passou a intervir no terreno educacional, propondo a revisão dos conteúdos entendidos como preconceituosos nos livros didáticos e estimulando a capacitação de professores para desenvolverem uma pedagogia étnica, com a reavaliação do papel do negro na história do Brasil e com a inclusão do ensino da história da África nos currículos escolares (DOMINGUES, 2007). Reivindicava-se a emergência de literaturas negra e latina em detrimento às literaturas de base eurocêntrica. O movimento negro organizado africanizou-se no sentido de ter tomar para si a ancestralidade como uma qualidade, uma herança rica e bem-vinda. As lutas contra o racismo tinham como premissas: a promoção de uma identidade étnica específica do negro e o resgate das raízes ancestrais. Apenas na década de 1990, o Governo Federal reconheceu publicamente a existência de iniquidades raciais em relação aos negros, propondo a criação do Grupo de Trabalho Interministerial para a Valorização da População Negra (GTI), no âmbito da Secretaria Nacional dos Direitos Humanos (SNDH). A criação desse órgão foi um marco entre movimento negro e Estado, no qual começaram a ser discutidas políticas públicas envolvendo a questão racial (DOMINGUES, 2007). Surgiram importantes ONGs antirracismo, como a Geledés e a Fala Preta! No âmbito da SNDH foi produzido um relatório sobre as condições de vida dos negros brasileiros e das relações étnico-raciais no Brasil, apresentado na Conferência Regional das Américas, realizada

em Santiago do Chile (2000). O relatório enfatizava a existência de racismo e de preconceito em relação aos negros no Brasil, sugerindo a adoção de medidas de reparação e ações afirmativas para a população negra, por parte do poder público.

Na África do Sul, em 2001, governos nacionais, ONGs e movimentos sociais de todo o planeta se reuniram na Conferência de Durban para discutir as questões do racismo, da intolerância e da xenofobia na contemporaneidade. A conferência foi significativa, pois houve a redefinição de estratégias de ação política para os movimentos de antirracismo nacionais. A instauração de uma política de cotas passou a constituir ponto central das propostas de reparação histórica, o que influenciou a criação de ONGs e movimentos de mulheres negras, tornando o movimento negro mais heterogêneo. É também no contexto da conferência que se oficializou a utilização do termo “afrodescendente” no lugar de “negro”, pois de acordo com algumas lideranças da época o termo seria similar em outros idiomas tais como português, espanhol, inglês, francês, portanto, quase universal. Isso ajudaria a acabar as possibilidades de colorização e amenizaria a confusão no uso dos termos negro e preto com sentido pejorativo (DOMINGUES, 2007). Inauguraram-se também os movimentos afro-latino-americanos, colocando em primeiro plano noções de justiça baseadas nas experiências das diásporas na América Latina, que convergem temas como igualdade social e pluralismo cultural (DOMINGUES, 2007).

Na atualidade, o termo afrodescendente é empregado para denominar um grupo de origem ancestral africana, independente do fenótipo mais claro ou mais escuro, abrangendo as categorias do pardo, negro, mulato, moreno. Do ponto de vista histórico, o historiador e poeta Cunha Júnior argumenta que esse termo nasceu da necessidade de se relacionar o passado africano com a história do Brasil (CUNHA, 2005, p. 253). Para o autor, o conceito de “afrodescendente” não definiria a realidade brasileira, pois secundarizaria o ser brasileiro, pois as pessoas, quando se definem afrodescendentes, se imaginam primeiro como descendentes de africanos e só depois como brasileiros. O uso da nomenclatura afrodescendente não passaria de um simples eufemismo, uma forma de maquiagem a realidade que envolve as práticas racistas vinculadas ao termo negro, uma forma de neutralizar a resistência cultural, social e política dos movimentos sociais (CUNHA, 2005). Há grupos no Brasil, principalmente os ligados à causa negra, que entendem que a ideia de miscigenação brasileira precisa ser repensada e rediscutida. Muitos deles passaram a adotar a retórica birracial, pleiteando um rótulo único para os não-brancos num esquema similar ao estadunidense (RISÉRIO, 2007, p.39). Os indicadores socioeconômicos entre os não-brancos são bastante similares, e a formulação de uma categoria única facilitaria a implementação de políticas públicas de inclusão social. Assim, refutam a

ideia de pureza racial e dizem que o termo "negro" se refere também a uma classe social, e não apenas a uma raça nos moldes políticos convencionais. Por essa razão, o termo adotado na dissertação será o negro, por abarcar todos os espectros de cores dentro da ascendência africana, além de marcar uma diferença socioeconômica e política em relação ao branco.

Ao traçar um histórico negro no Brasil, são perceptíveis as diversas formas de resistência e luta travadas por essa identidade e sua crescente politização e mobilização, em que a tomada de consciência em relação a sua condição socioeconômica e política propiciou uma mudança de representações e imaginários. Claro que essas mudanças não foram rupturas totais, pois elas ainda estão em contato com estereótipos, teorias raciais e outras formas de pensamento que juntas formam um material complexo provedor de imaginários e de representações sociais. O cinema brasileiro dialoga com essas mudanças, podendo fomentar ou subverter imaginários e representações. Assim como o relato feito sobre a identidade negra dentro de uma perspectiva histórica e social evidenciou lutas e opressões, a observação das formas pelas quais essa identidade foi exibida imagetivamente ao longo da história do cinema brasileiro pode evidenciar apagamentos e visibilidade.

#### 1.1.2. A identidade social indígena no Brasil

A história indígena sempre foi vinculada ao encontro com o europeu, isto é, tem seu ponto central no “descobrimento”. É geralmente esquecido o fato de que quando os europeus chegaram às terras brasileiras, várias etnias originárias já estavam instauradas. De forma geral, a mentalidade construída pela sociedade brasileira, colocou o europeu como descobridor de forma fantástica de um paraíso ainda não habitado, ou pelo menos sem dono, pois os ameríndios não foram considerados como proprietários legítimos daquelas terras que já habitavam. A história oficial, isto é, a trazida nos livros de história e perpetuada por gerações, foi narrada na perspectiva do europeu, mesmo os livros feitos por autores brasileiros para escolas brasileiras adotaram apenas a versão europeia dos fatos, não adicionando nenhuma outra como contraponto, como se a história fosse algo dado, e não um processo de construção sob um determinado ponto de vista (SILVA, 2002). Criou-se o ideário do encontro entre europeus e indígenas como marco inicial da história brasileira, e, tudo antes disso, não precisaria ser contado por não ter relevância histórica. A organização de uma história indígena tornou-se praticamente inviável, pois poucas impressões sobre esses fatos foram deixadas por eles. A maior parte do imaginário em torno do indígena se deu pela literatura romântica, pelos registros feitos por missões indigenistas como a Comissão Rondon e pelos diários de viagem

de exploradores. Exterminados fisicamente ou quase dizimados por força do processo de integração e assimilação à identidade nacional, os indígenas foram drasticamente reduzidos, de mais de 1500 povos, quando da chegada dos primeiros colonizadores ao país, para cerca de 240 povos na atualidade (SILVA, 2002).

Embora o movimento indígena só possa ser pensado de forma sistemática a partir dos anos 70, quando toma consciência de luta social no sentido de resistência coletiva, desde a chegada dos europeus podem ser identificadas formas de resistência, tais como: lutas, revoltas, suicídios, fugas, assassinatos, todos empreendidos por indígenas na luta pela liberdade. Esses confrontos se iniciaram com a chegada dos europeus e existem até hoje, pois diferente da identidade negra, que encontrou como principal dificuldade a resistência branca na sua aceitação enquanto cidadão do povo brasileiro, o indígena lutou para poder desenvolver sua cultura em seus territórios tradicionais, nem sempre desejando se integrar à sociedade não indígena, o que gerou vários conflitos, sobretudo, por disputas de terras.

Apenas em 1910 foi criado o Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPI), subordinado ao Ministério da Agricultura tinha por objetivo acompanhar e auxiliar povos indígenas (BORGES, 2005). A criação desse serviço buscava na realidade adequar a questão indígena aos interesses de exploração de recursos naturais, fazendo uma espécie de reconhecimento estratégico, geográfico e econômico, de modo a recuperar aqueles que fossem considerados economicamente viáveis. A iniciativa em promover um diálogo com os povos indígenas se deu em razão do interesse em explorar economicamente alguns territórios, especialmente no interior de São Paulo, Paraná e Santa Catarina, solos em que se pretendia plantar café. Nesse período, o Brasil já sofria pressões internacionais de órgãos de direitos humanos, sobre a forma que vinha tratando seus conflitos agrários envolvendo indígenas, o que fez com que o Brasil adotasse o discurso da cidadania, evitando massacres, que não passariam despercebidos pela imprensa e órgãos institucionais. O SPI tinha a intenção de abrandar o discurso violento e convencer a sociedade que a desapropriação de terras dos brancos para a construção de reservas indígenas era necessária ao bem-estar coletivo (BORGES, 2005). Fato é que apenas 410 anos depois da chegada dos europeus é que foi criado um órgão que ao menos teoricamente se voltasse para a promoção do diálogo com lideranças indígenas. O regulamento advindo com a criação do órgão foi o que pela primeira vez colocou “o respeito pelas comunidades indígenas, como aos povos que tinham o direito de ser eles próprios, de professar crenças, de viver segundo o único modo que sabiam fazê-lo: aquele que aprenderam de seus antepassados” (BORGES, 2005). A legislação protegia o indígena e seus territórios

ancestrais, além de conceder plena garantia possessória de caráter coletivo e inalienável das terras que ocupavam como condição básica para a sua tranquilidade e desenvolvimento. Apesar das várias garantias dadas pela lei, o que por si só já se poderia considerar um avanço, raras vezes a legislação foi aplicada quando confrontada com interesses econômicos e latifundiários (BORGES, 2005).

Em meados da década de 1960, o SPI foi extinto e em seu lugar foi criada a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), que tinha como função precípua acelerar o processo de integração do indígena. O contato com os brancos trouxe subsídios para a luta indígena, pois fez com que eles entrassem em contato com a lógica da sociedade branca, dando-lhes a articulação necessária para exigirem seus direitos através da constituição de lideranças e das reelaborações culturais e políticas. Esse contato trouxe também a compreensão pelo povo indígena de que o garimpo, a invasão de terras, o alcoolismo, a prostituição, a degradação de seus territórios tradicionais são parte de um mesmo projeto de destruição para a apropriação de suas terras em benefício do desenvolvimento econômico, que nesse período ganhava força com a política desenvolvimentista adotada pela Ditadura Militar, financiada pelo capital estrangeiro (BORGES, 2005). Paralelamente à criação da FUNAI, a Conferência Geral do Episcopado Latino Americano (1968), vinculada à igreja católica, reconheceu publicamente sua participação ativa na colonização da América Latina com a opressão dos povos ameríndios. E em consequência dela foi criado o Conselho Indigenista Missionário (CIMI) em 1972, que passou a atuar junto aos povos indígenas como parceiro político em suas lutas pelos seus territórios tradicionais (BORGES, 2005). O CIMI promoveu muitos eventos, dentre eles a Assembleia de Líderes Indígenas em Diamantino (MT) que contou com a participação de 16 lideranças, tais como os povos Apiaká, Kayabi, Tapirapé, Rikbaktsa, Pareci, Nambikwara, Xavante e Bororo. Nela, os indígenas se firmaram como os únicos capacitados para resolver seus próprios problemas, promovendo a união entre diferentes etnias, enquanto sujeitos históricos, lutando contra um processo de espoliação e dominação. Na década de 1970, os povos indígenas iniciaram um período de recuperações demográfica e de autoestima. Os descendentes de indígenas secularmente oprimidos começaram a se afirmar como proprietários tradicionais e legítimos de suas terras e a demandarem por seus direitos. Momento em que o Estado brasileiro passou a exigir dos indígenas uma prova de pureza quanto as suas raízes para a concessão de direitos. Eles deveriam ser um “índio autêntico”, com uma cultura íntegra, apartada do branco, tanto territorial, quanto culturalmente (BORGES, 2005). Os não indígenas novamente ditaram as regras e determinaram aqueles que poderiam ser denominados de

indígenas e quais requisitos deveriam ser cumpridos para terem seus direitos reconhecidos.

Nos anos 80, foi fundada a União das Nações Indígenas (UNI), que reuniu antropólogos e autoridades vinculadas à causa indígena, ela tinha como objetivo unificar as reivindicações de vários povos em uma única instituição. Devido à imensa extensão territorial e à diversidade dos povos, a UNI teve sérias dificuldades em articular um movimento de representação nacional. Na metade da década, o movimento indígena diluiu-se em organizações locais e regionais como a União das Nações Indígenas do Acre (UNI/AC), instituição que reuniu 11 povos indígenas entre o Acre e o sul do Amazonas. A década de 80 também foi simbólica para o movimento indígena com a eleição de Mário Juruna, o primeiro indígena eleito para um cargo público, nesse caso o de deputado federal. De nacionalidade xavante, Juruna viveu até os 17 anos sem contato com a população branca. Foi eleito cacique da comunidade de Namunjá, em Barra do Garças, Mato Grosso. Defensor dos direitos indígenas desde os anos 1970, Juruna percorria os gabinetes da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) para reivindicar a demarcação de terras dos xavantes. Ficou conhecido por carregar um gravador no qual registrava conversas e promessas de políticos, a fim de comprovar que as autoridades, na maioria das vezes, não cumpriam a palavra. Posteriormente, publicou o livro *O Gravador do Juruna* (1983), contando as histórias desse período. Criou a Comissão Permanente do Índio na Câmara dos Deputados. Organizou também o 1º Encontro de Lideranças dos Povos Indígenas do Brasil (1989), que reuniu 644 caciques. Mário Juruna tentou a reeleição em 1990 e 1994, mas não conseguiu se reeleger.

A eleição de Juruna embora tenha durado apenas uma legislatura significou uma ampliação do imaginário acerca do indígena que até aquele momento dependia de governantes brancos para a implementação de políticas públicas que os beneficiasse. Juruna significou a possibilidade real dos próprios indígenas elegerem seus líderes, pautarem suas demandas e alterarem suas formas de representatividade. No dia 3 de fevereiro de 2018, Sônia Guajajara foi lançada como pré-candidata a vice-presidência da república na chapa liderada por Guilherme Boulos, líder do Movimento dos Trabalhadores sem Teto (MTST), tornando-se a primeira pré-candidata de origem indígena à vice-presidência da república. Sônia Guajajara nasceu na Terra Indígena Arariboia, no Maranhão. Filha de pais analfabetos, deixou sua comunidade pela primeira vez aos 15 anos, quando recebeu ajuda da FUNAI para cursar o ensino médio em Minas Gerais. De volta ao Maranhão, formou-se em Letras e em Enfermagem. Sua militância indígena e ambiental começou ainda na juventude e depois alcançou o Congresso Nacional, opondo-se a projetos que ameaçavam o meio ambiente. Em poucos anos, ela ganhou projeção

internacional pela luta travada em nome dos direitos dos povos originários. A escolha de uma mulher indígena para compor uma chapa para a presidência da república é simbólica, não apenas por colocar uma representante dos povos originários no poder, mas por alterar os imaginários possíveis em relação aos indígenas.

Nos anos 90, foi criado o Conselho de Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (CAPOIB), que tinha por objetivo promover o diálogo entre brancos e indígenas (BORGES, 2005). Com isso, os povos indígenas se aproximaram dos partidos políticos e adotaram formas mais organizadas de manifestação, atreladas aos conflitos de terra e aos vários impasses com latifundiários. Grande parte da população brasileira teve dificuldade em compreender as demandas dos povos indígenas, por não terem conhecimento de suas dinâmicas culturais e suas ligações com a terra enquanto território tradicional. Os indígenas foram colocados pela sociedade de forma geral como indivíduos que precisavam de tutela e proteção, de maneira a lhes retirar o direito de determinar o que era melhor para si mesmos. Mesmo no início do século XXI a retratação do indígena brasileiro nos suportes iconográficos, literários, fotográficos e cinematográficos incorreu, em geral, nos mesmos erros, idealizações da imagem e reprodução de estereótipos. A generalização dos tipos físicos, hábitos e cultura remetem ao indígena ao tempo do encontro com o europeu. O indígena brasileiro ainda é retratado em muitos momentos como uma entidade genérica, um ser imaginário, que varia entre habitantes de um paraíso perdido, e, selvagens antropófagos. Os imaginários do guerreiro, da aldeia, da natureza, do artesanato e da floresta reforçam a ideia de uma cultura não apenas diferente, mas distante, oposta. O indígena está colocado em oposição aos não indígenas, caracterizando-o como um ser natural (no sentido de pertencente à natureza), muito próximo ou mesmo inserido (completamente) na floresta como um povo separado do brasileiro, uma etnia apartada, vivendo no país, mas sem de fato pertencer a ele (SILVA, 2002).

No pós anos 2000, os indígenas começaram a realizar performances como forma de militância em que rituais, danças e cantos eram reproduzidos de forma quase caricata para chamar atenção do público branco à causa indígena. A esta prática deu-se o nome de “índio hiper-real”, termo cunhado por Alcida Rita Ramos (RAMOS, 1995), que traduz a autoficcionalização da cultura indígena como forma de atrair olhares e sensibilizar pessoas para as suas causas. O termo foi inspirado em Jean Baudrillard no que ele chamou de "simulacro" em que a simulação fabrica objetos sem referência no real, pois é feito para ser uma forma aperfeiçoada daquilo que existe de fato, feito com o objetivo de agradar o sujeito (BAUDRILLARD, 1991, p. 8). No caso do indígena hiperreal, seria a simulação do "índio de

verdade", um modelo que toma o lugar da experiência vivida com os indígenas. Ele seria o indígena-modelo, o indígena perfeito, aquele que por suas virtudes e vicissitudes pode mobilizar a população em favor de suas causas, aquele indígena que é mais real que o real, o indígena hiper-real (RAMOS, 1995). A partir de 2004, foram iniciados anualmente os Acampamentos Terra Livre (ATL) na Esplanada dos Ministérios em Brasília. O primeiro deles teve por objetivo pressionar o governo para a homologação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol (RO). Houve manifestações com passeatas, audiências na presidência da república e no Supremo Tribunal Federal, palestras na UnB, além de cantos e danças em línguas nativas e uma música composta especialmente para a homologação daquela terra indígena. Em todos estes acontecimentos os indígenas se mantiveram vestidos e pintados a caráter, com lanças, flechas e arcos em punho, em especial na presença dos meios de comunicação, coisa que assumidamente não faziam no seu cotidiano (BORGES, 2005). De forma similar, a “Marcha dos 500 anos”, em memória aos 500 anos de “descobrimento” do Brasil, realizada em Porto Seguro nos anos 2000, teve grande visibilidade. Em especial quando a polícia reprimiu as manifestações dos indígenas, pois a visibilidade foi favorecida pela encenação de práticas culturais como pintura corporal, cantos e danças de guerra, especialmente para a mídia e o público não indígena (BORGES, 2005). Em todos esses eventos, os indígenas decidiram utilizar os estereótipos impostos a eles em favor de suas causas, para chamar atenção e sensibilizar a sociedade sobre suas demandas.

### 1.1.3. A identidade social nordestina

Não existiu, durante todo o período colonial, a ideia de região tal como se impôs no final do século XIX. A divisão territorial vigente no Brasil-colônia era das capitânias hereditárias, inicialmente governadas pelos capitães donatários. Aquilo que hoje se identifica como região Nordeste é uma noção relativamente recente: até o começo da República, essa parte mais alta do mapa era chamada, sem distinção, de Norte. Assim que aportaram em solo brasileiro, os portugueses deram início ao ciclo de exploração da cana de açúcar, principalmente nas capitânias de Pernambuco, Bahia e São Vicente. Essa exploração foi intensa e trouxe desenvolvimento às áreas através do comércio de mercadorias e escravos (BERNARDES, 2007). Em 1548, foi instituído um governo-geral e no ano seguinte, Tomé de Sousa, o primeiro governador, desembarcou na Vila do Pereira, povoado na Baía de Todos os Santos, para fundar o centro administrativo da colônia, surgia assim Salvador.

Após mais de dois séculos da fundação do governo geral, a coroa portuguesa criou uma companhia de comércio denominada Companhia Geral de Comércio de Pernambuco e

Paraíba (1759-1780), formando uma espécie de comércio comum na área, que depois viria a se denominar como Nordeste, sendo essa uma das primeiras iniciativas de demarcação regional de território ainda que apenas econômico. Um fator importante na formação de solidariedade e identidade regional foi a criação da Diocese de Olinda (1676), cuja jurisdição ia do Ceará até parte do território de Minas Gerais. O Seminário de Olinda atraiu estudantes de capitânicas vizinhas e criou uma rede de sociabilidade na região (BERNARDES, 2007). Embora o cultivo de cana de açúcar tenha sido o eixo econômico central do Nordeste durante os primeiros séculos do Brasil colônia, outros produtos cultivados na região também desempenharam papel importante na sociedade colonial. O fumo, cuja cultura era predominante feita no Recôncavo Baiano, foi muito usado como moeda de troca na costa da África por traficantes de escravos. A pecuária, que impulsionou a ocupação do sertão nordestino, como do Piauí, único estado cujo povoamento se deu do interior para o litoral, por vaqueiros vindos da Bahia e resultou na “sociedade do couro” (BERNARDES, 2007).

O declínio do ciclo da cana-de-açúcar ocorreu em virtude da concorrência antilhana, e com ele o desabrochar da seca, originada no empobrecimento do solo desgastado por longos séculos de monocultura. Com o fim do ciclo do açúcar, os colonizadores investiram com mais afinco no Sul do país, seja por meio do ciclo do ouro, do café ou da industrialização, deixando o norte do Brasil em uma espécie de ostracismo econômico (BERNARDES, 2007). A descoberta de ouro em Minas Gerais deslocou gradualmente o eixo econômico para o Sudeste, enquanto várias revoltas refletiram a situação de instabilidade no Nordeste. Em 1684, no Maranhão, a Revolta dos Beckman foi um dos primeiros conflitos da época e girava em torno de colonos que discordavam de políticas da Coroa, sobretudo, com relação à forma de comércio imposta pela Companhia de Comércio do Maranhão (1667-1706), acusada de implementar o monopólio na região. Entre 1710 e 1712, a crise do açúcar resultou na chamada Guerra dos Mascates, conflito entre a endividada aristocracia rural, representada pelos senhores de terra de Olinda, e os comerciantes, os mascates de Recife, a maior parte de origem portuguesa (BERNARDES, 2007). Na segunda metade do século XVIII, começaram a circular na colônia os ideais liberais e republicanos que resultariam na independência norte-americana e na Revolução Francesa. Nessa atmosfera, em 1798, deflagrou-se na Bahia a Conjuração dos Alfaiates, movimento que contou com a participação de setores populares, e, pela primeira vez, reivindicações sociais somaram-se a anseios de independência. Em 1817, a Revolução Pernambucana estendeu-se de Recife até o Rio Grande do Norte, adentrando pelos sertões e congregando grupos de interesses distintos, como proprietários rurais, comerciantes, militares,

juizes e padres, que defendiam a independência do Nordeste. A própria independência, aliás, não foi pacífica na Bahia, onde só se consolidou um ano depois, com a derrota das tropas portuguesas que ainda resistiam no Recôncavo. Ainda hoje, uma das datas comemorativas no calendário do estado é o Dois de Julho, dia da vitória de combatentes brasileiros sobre as últimas tropas portuguesas que ainda resistiam naquele local a despeito da declaração de independência já realizada em sete de setembro. Houve ainda, um sangrento conflito envolvendo piauienses, maranhenses e cearenses que se opuseram à independência na Batalha do Jenipapo, em 1823. A Guerra dos Cabanos, em Pernambuco (1832-35), reuniu pequenos proprietários rurais, indígenas e escravos em um movimento de fundo religioso que pedia a volta do imperador Dom Pedro I, que retornara a Portugal em 1830. Ainda tiveram os conflitos da Revolta dos Malês (1835) no Recôncavo Baiano; da Sabinada (1837-38) em Salvador; da Balaiada no Maranhão (1838-41); a Revolução Praieira, em Pernambuco (1848) (BERNARDES, 2007). Todos esses conflitos refletiram as instabilidades políticas do Brasil e as insatisfações dos diversos segmentos da sociedade. Opondo-se à ideia de que os nordestinos são conformados e aceitam as mais diversas formas de opressão sem lutarem por seus direitos.

O discurso da seca unificou as decadentes elites nordestinas, em oposição aos avanços econômicos e culturais experimentados pela parte sul do país. A percepção compartilhada entre as províncias dependentes da economia açucareira era de que a crise se devia ao descaso do governo central em favor das províncias do Sul. Um discurso regionalista começou a se configurar, pois as elites nordestinas evocavam o passado glorioso açucareiro para resgatar os traços positivos de identificação. Ao mesmo tempo em que se afastavam do Sul, agregador dos valores de progresso e desenvolvimento, na dicotomia entre Nordeste e Sudeste, enquanto regiões e projetos de desenvolvimento. O Sul foi retratado como o centro da vida escolarizada e cultural do país, local em que o trabalho intelectual passa a ser mais valorizado que o braçal (BERNARDES, 2007). Na Primeira República, cristalizou-se no país o coronelismo, prática política apoiada no poder dos grandes latifundiários, os coronéis. Sempre cercados por guarda-costas, os jagunços, os coronéis impunham sua vontade pela força e por uma complexa rede de favores em que trocavam proteção, cargos públicos, escolas, remédios, por votos aos representantes de seu interesse, política que permanece até os dias atuais. Foi durante a Primeira República que se efetivou a primeira iniciativa institucional de enfrentamento do problema das secas, questão que tinha um claro recorte regional. Ela se deu com a criação da Inspeção de Obras Contra as Secas (IOCS), em 1909, no governo Nilo Peçanha (BERNARDES, 2007). Também no início do século XX, começou a aparecer na

literatura geográfica e nos textos políticos o termo Nordeste para designar uma área que já não mais se confundia com o Norte. Ciclos de seca constantes, ausência do Estado, bolsões de miséria, condições naturais árduas fizeram com que a região Nordeste passasse por contínuos fluxos migratórios ao longo de todo o século passado. Parte deles se deu para o ciclo de exploração da borracha na Amazônia, sobretudo nas grandes secas de 1877 e 1915. E parte se deu para os centros do Sudeste, à procura de vagas na indústria, e para o Centro-Oeste, em virtude da construção de Brasília (1960).

Foi a partir de 1930 que o Nordeste se constituiu formalmente como uma região com delimitação oficial, encerrando um processo que havia iniciado no período colonial. Em 1934, houve a delimitação do chamado Polígono das Secas com o artigo 177 da Constituição que exigência a definição da área compreendida pelas secas, na qual seria aplicada a verba destinada ao seu combate. Neste momento, também há a consagração de uma literatura regional com nomes como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Américo de Almeida, José Lins do Rego, concedendo ao Nordeste não apenas uma divisão territorial, mas uma geografia cultural. Essas autoras e autores foram denominados de sertanistas por terem o foco de suas histórias no sertão, que se torna o símbolo do autêntico brasileiro, alheio às influências da Europa. Uma obra regional não é somente aquela localizada numa região determinada, “mas a que retira a sua “substância real” das particularidades deste lugar, quer dizer, do clima, da topografia, da flora, da fauna e das peculiaridades daquela sociedade humana que a fizeram distinta de qualquer outra” (COUTINHO, 1955, p. 146). O regionalismo figurava ora como aceitação, ora como recusa das transformações sociais deste período e do processo de modernização do país. Ele tentou buscar na figura tradicional do habitante interiorano o representante de feições perdidas com o progresso. Desde o seu surgimento, o regionalismo operou uma valorização tanto estética quanto social das tradições populares e fez crescer o debate sobre as identidades regionais e inclusive sobre a identidade nacional.

Com o fim do Estado Novo em 1945, voltam as atividades partidárias e os movimentos sociais, assim como a questão regional vinculada, especialmente, à miséria da população rural e à exploração do latifúndio. Durante o segundo governo Vargas (1950-1954), a criação do Banco do Nordeste do Brasil (BNB) trouxe a ideia de uma atuação diferenciada do Estado no enfrentamento da questão regional, pois por meio do BNB o governo promovia políticas públicas de desenvolvimento social para a região Nordeste. Em 1955, reuniu-se no Recife o Congresso de Salvação do Nordeste, congregando as mais diversas forças políticas, sociais e econômicas, para a implementação de novas diretrizes para a região. No ano seguinte,

a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, realizou um encontro em Campina Grande, na Paraíba, no qual a questão regional era o foco, indicando em suas conclusões a necessidade de um outro tratamento para a região. A eleição de Juscelino Kubitschek trouxe um enfoque desenvolvimentista, propiciando a criação do Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste, do qual resultou a criação da Sudene (1959). A instituição significava uma nova forma de intervenção do Estado na região e o rompimento da política até então feita para o combate às secas, mas que acabou por beneficiar apenas o latifúndio tradicional e fortalecer a burguesia industrial.

A Ditadura Militar (1964-1985) encontrou no Nordeste uma grande base de apoio, entre parte da classe política e a quase totalidade dos proprietários de terra, empresários, clero e classe média. Várias promessas de desenvolvimento, de fim da miséria, de um novo Nordeste foram feitas. Parte da agroindústria modernizou-se, sem que se alterasse, todavia, a estrutura da propriedade da terra. Foram criados novos empreendimentos industriais, grandes complexos turísticos e moderna agricultura irrigada, a despeito da expansão da miséria nos grandes aglomerados urbanos e de um processo de favelização das capitais (BERNARDES, 2007). O Nordeste composto por nove estados resultou da divisão estabelecida pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 1970. Após o fim da Ditadura Militar, a região conseguiu investimentos para a criação de indústrias próprias em setores de bens intermediários, como papel e celulose, minerais não-metálicos e petroquímicos, o que atenuou a ocorrência de novos êxodos, movimento que vem diminuindo progressivamente a cada ano. A política do governo pernambucano pós anos 80, pautada em uma proposta de revitalização da cidade, destruiu centros históricos, aterrou o mangue e higienizou a cidade, atraindo a população rica, expulsando do centro a parte pobre. Todas essas mudanças econômicas e de favelização fomentaram movimentos culturais de crítica social, a exemplo do *Manguebeat* desenvolvido em Recife, capital do estado de Pernambuco, a partir de 1991, que consistiu em uma cena cultural, especialmente musical, que misturava elementos da cultura regional, como o maracatu rural, com a cultura pop, sobretudo o *rock'nroll* e o *hip-hop*. O *Manguebeat* enquanto movimento cultural foi resultado da confluência de diversas experiências estéticas/sociais de um grupo de jovens que através da música se posicionou politicamente em uma sociedade marcada por uma forte exclusão social.

Nos anos 2000, com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva muitos projetos foram desenvolvidos no Nordeste, visando o combate à fome e à pobreza, que foi diminuída drasticamente naquela região. Embora os problemas enfrentados sejam de responsabilidade

nacional, parte da população ainda enxerga o Nordeste com um peso, uma parte atrasada do país que deveria ser superada, sem, no entanto, compreender seu passado colonial. O discurso predominante tende a folclorizar o nordestino, não em um sentido positivo, de valorização da cultura, mas de uma forma caricata, indiretamente depreciativa (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999). As constantes ondas migratórias do Nordeste para o Sudeste foram interpretadas como uma demonstração da inferioridade de uma região em relação à outra e a falta de investimento secular na região, ainda decorrente da decadência dos ciclos de monocultura, jogou sobre o nordestino o fardo do fracasso. Os índices de desenvolvimento, de analfabetismo, de natalidade, de industrialização são utilizados para justificar estereótipos de atraso, miséria e seca. Tem-se a ideia ainda hoje de que a globalização e a modernidade não fazem parte da realidade do povo nordestino, direcionando o olhar para um Nordeste marcado pelas ausências, seja de comida, de água, de escolas, de desenvolvimento, na qual só existe o sertão, a terra batida e a fome (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999). Diferente do negro e do indígena que precisaram lutar por uma posição de pertencimento ao povo brasileiro, o nordestino sempre foi visto como parte integrante da nação, mas como uma parte maculada de um passado colonial ainda muito presente.

#### 1.1.4. A identidade social branca enquanto categoria relacional implícita/explicita

A identidade social branca somente pode ser compreendida no contexto brasileiro por meio do resgate de sua construção sócio-histórica que também tem como marco fundante o colonialismo e suas imbricações modernas. Por conseguinte, compreender o espaço que a população branca ocupa nas relações raciais requer um olhar sobre a trajetória histórica dela e os contextos que possibilitaram sua consolidação enquanto identidade social relacional por meio da qual todas as outras são pensadas. A identidade “branca” para o senso comum dimensiona uma aparência física em função da coloração da pele de um indivíduo e seus respectivos traços fenotípicos de ascendência europeia, tais como nariz afilado, cabelos lisos e claros, olhos também claros, entre outros (MUNANGA, 1999). Ainda que a percepção da diferença se dê no campo do visível, a ideia de cor da pele compreende uma categoria cognitiva de cunho ideológico herdada do processo de colonização, a qual afetou profundamente a constituição das identidades dos diferentes grupos. A ideia de cor da pele sofreu um processo de apropriação pela ciência, tanto pela biologia como pela genética e pela medicina social ao longo dos séculos XIX e XX, transformando-se em um critério essencialista de exclusão e ideologia da qual se apropriou o colonialismo europeu. Os povos que hoje são reconhecidos

como brancos, porquanto oriundos da Europa, não se identificavam até então como europeus, mas situavam suas identidades no país de origem, como portugueses, espanhóis, ingleses (ROSSATO; GESSER, 2001). A pele branca só passou a ser entendida como um traço comum entre as diferentes ascendências quando grupos de colonizadores – portugueses, espanhóis, ingleses – passaram e empregaram o mesmo argumento legitimador dos interesses de exploração e dominação sobre os demais grupos, os quais foram classificados posteriormente como “não brancos”, tais como os indígenas, os povos de origem africana.

Embora os europeus já tivessem tido contato com os africanos desde os tempos do Império Romano, não se havia pensado em uma codificação geográfica das diferenças antes da conquista da América. O paradigma de inclusão ou exclusão antes do colonialismo não se encontrava pautado na cor, mas sim na aceitação religiosa, ou seja, no “pertencimento ou não à cristandade”, critério esse estabelecido pelos europeus (HOFBAUER, 2006, p.85). Apenas com a chegada na América, os espanhóis e os portugueses tornaram-se europeus e os povos nativos tornaram-se indígenas ou africanos. No encontro marcado pela ausência de alteridade, os colonizadores ignoraram as especificidades dos vários povos que habitavam a “nova terra”, e sintetizaram a diversidade em uma única categoria identitária, denominando-os simplesmente como “índios” (MUNANGA, 1999). As diferenças que separavam os europeus dos nativos foram utilizadas pelos primeiros para categorizar os povos da América como selvagens e primitivos, a fim de justificarem o uso desses povos como mão-de-obra escrava na exploração de riquezas. O genocídio praticado contra os indígenas nos primeiros anos da colonização, somados às epidemias instauradas a partir do contato com os colonizadores terminaram por dizimar a força de trabalho americana. Por consequência, outras populações foram impelidas ao trabalho escravo, como os povos africanos, cujo tráfico se tornou fonte de lucro para os europeus. Embora a escravidão seja um fenômeno antigo na história da humanidade, a forma como essa prática foi introduzida na América foi inigualável, tanto pela quantidade de pessoas escravizadas, como pela crueldade empregada no método. O uso quase exclusivo da mão de obra africana suscitou uma linha de cor que diferenciava indivíduos livres de escravos, o que mais tarde se codificou na distribuição de privilégios e estigmas entre indivíduos categorizados como “brancos” e “não brancos” (HOFBAUER, 2006). Os colonizadores, que antes haviam justificado a escravização valendo-se de pressupostos bíblicos, missões de cristianização e civilização, lançam mão da ideia de raça, a fim de tecerem uma justificativa aparentemente coerente com a ciência para a subalternização dos grupos colonizados (QUIJANO, 1992). O equívoco do pensamento racista, advindo do escalonamento dos indivíduos em raças está em

afirmar que a opressão surge por causa da raça, quando na verdade a opressão é anterior ao conceito de raça, que somente surge para justificar a opressão entre povos (MUNANGA, 2009, p.81).

A ascendência europeia ainda é utilizada como um triunfo para muitos brasileiros, que ao mesmo tempo em que identificam a mistura de raças como elemento formador da nação, utilizam esse ideal de mistura para identificar em suas origens traços que lhes deixam praticamente de fora desta miscigenação. Em geral, evitam o termo “branco” para identificar sua cor, mas resgatam em sua árvore genealógica europeus que justificam a ausência de características que lhes aproximam da cultura negra. O termo branquitude é utilizado para nomear o comportamento do indivíduo branco que cria políticas antirracistas, reconhecendo os privilégios que sempre teve, colocando-se contrário a eles. Enquanto a branquitude abrange as práticas realizadas com o objetivo de manter o privilégio branco nas sociedades estruturadas na hierarquia racial. Da mesma forma, o termo negritude, que somente chega aos dicionários brasileiros em 1976, está em oposição ao vocábulo negridade, em que o primeiro se refere a práticas conscientizadoras pelos povos negros. Enquanto o segundo, faz referência aos negros que acreditam no processo de branqueamento como a única forma de integração social (FERREIRA, 2006, p. 173). A negritude surge como um movimento de reparação aos valores culturais e individuais do negro, com a afirmação da identidade cultural e histórica negra e com o combate ao racismo. No silenciamento da negritude, enquanto orgulho negro, e da branquitude, enquanto alteridade branca reconhecedora de seus próprios privilégios, é que a branquitude mantém-se hegemônica, exigindo a manifestação da negridade como única forma de aceitação, refletida nas políticas de branqueamento da população negra.

A reconstrução histórica da identidade social branca evidencia como ela se tornou uma categoria relacional explícita/implícita, na qual todas as outras identidades foram pensadas. O colonialismo foi o marco fundante para o escalonamento de raças, pois somente com a chegada do europeu à Ameríndia é que os povos originários se tornaram indígenas e os povos africanos trazidos como escravos se tornaram negros. Embora a história não seja linear e tenha sido modificada por vários movimentos de resistência, essas identidades sociais permanecem imbricadas em conceitos advindos do período colonial que reverberam até os dias atuais, mantendo a identidade branca como categoria relacional na qual todas as outras são pensadas. É recente a discussão que problematiza o papel da identidade branca nas relações raciais, embora o tema já tenha sido abordado na primeira metade do século XX por pesquisadores da temática racial, como o já citado Frantz Fanon. Os estudos sobre a branquitude só ganham

destaque a partir dos anos 90, momento em que os privilégios brancos passam a ser identificados de forma mais direta inclusive na sua permeabilidade estrutural dentro de toda sociedade brasileira.

## 1.2. As identidades negra, indígena e nordestina ao longo da história do cinema brasileiro

As identidades negra, indígena e nordestina compartilham um passado colonial e isso pode ser percebido nos contextos históricos e sociais que as envolvem, como narrado acima, bem como nas ausências e nas presenças delas no cinema brasileiro. Nessa segunda parte do capítulo, será traçado um panorama da história do cinema brasileiro em seus vários períodos, a fim de perceber essas ausências e presenças e como elas têm paralelo nas lutas sociais de cada uma das identidades. As ausências e as presenças imagéticas dessas identidades não foram movimentos despolitizados ou aleatórios, mas parte de um conjunto complexo de estéticas, narrativas, apagamentos e visibilidades.

### 1.2.1. O cinema silencioso, os ciclos regionais e o domínio de Hollywood (1898-1932)



**Imagem 1** - Benjamim de Oliveira, em 1908, protagonizou no papel de Peri que foi filmado no circo Spinelli e lançado sob o nome *Os Guaranis*, baseado na obra de José de Alencar. O filme foi lançado pela produtora Photo-Cinematographica Brasileira, sendo considerado o primeiro filme de ficção brasileiro

A história pode ser melhor compreendida quando afastada de concepções lineares e definitivas, pois ela é um organismo vivo no qual cabem várias perspectivas e realidades. O

cinema teve início entre os últimos anos do século XIX e o começo do século XX. Inicialmente silencioso e em preto e branco, os primeiros vinte anos de invenção do cinema foram conhecidos como a Bela Época do cinema brasileiro, tendo maior concentração em obras locais, fazendo com que essa primeira leva de filmes nacionais recebesse o nome de ciclos regionais. Pouco material restou deste momento histórico do cinema brasileiro, sobretudo, em razão de problemas de conservação, pois não havia à época um local apropriado para o armazenamento das obras cinematográficas e muitas delas foram perdidas em incêndios ou em virtude da corrosão do tempo. A maioria do material referente a este período está em forma de artigos científicos, reportagens de jornais e acervos pessoais.

No período silencioso, a presença negra se deu, sobretudo, em filmes documentais temáticos sobre danças e carnaval, a exemplo de *Dança de um Baiano* (de Afonso Segreto, 1899), *Dança de Capoeira* (de Afonso Segreto, 1905), *Carnaval na Avenida Central* (de Paschoal Segreto, 1906), *Pela Vitória dos Clubes Carnavalescos* (de Antônio Serra, 1909), *O Carnaval Cantado* (de Vital Ramos, 1918). À época os jornais chegaram a anunciar a presença de “pierrôs negros” no documentário paulista *Os Três Dias do Carnaval Paulista* (de Antônio Campos, 1915). Inicialmente esses documentários tinham como função registrar eventos realizados por autoridades políticas, como inaugurações de obras, festas, desfiles (CARVALHO, 2003). Ao que se sabe, o ator e artista de circo Benjamim de Oliveira foi o primeiro ator negro a participar de um filme de ficção no Brasil. Filho de escravos, aos 12 anos fugiu de casa com o circo e dedicou-se por toda a vida à arte. Benjamim pintou seu corpo de vermelho e encarnou o indígena Peri no filme *Os Guaranis* (1908), em uma espécie de pantomima elaborada e dirigida por ele, feita a partir da adaptação da obra do romancista brasileiro José de Alencar. Destaca-se ainda o ator, compositor, cantor e palhaço negro Eduardo das Neves. Sua carreira teve início após ser expulso do Corpo de Bombeiros, passando a trabalhar em circos no Rio de Janeiro. Eduardo das Neves trabalhou em filmes cantantes como *O Pronto e Sangue Espanhol*, ambos de 1914 de autoria desconhecida. A estética documental e a identidade negra estiveram presentes ainda no filme *A Revolta da Esquadra* (de William Auler, 1910), que narrou o conflito histórico conhecido como Revolta da Chibata (1910), um motim feito por marinheiros em resposta ao uso de chibatas por oficiais navais brancos para punir marinheiros negros e mulatos por supostas insubordinações. Além da obra citada, ao menos outros quatro filmes foram realizados para retratar esse mesmo conflito, e, em todos eles, há a presença de um ator negro, a fim de retratar João Cândido, o marinheiro negro, líder da revolta (CARVALHO, 2003). Ainda com perspectivas documentais, em 1909 Antônio Serra

dirige *A Cabana do Pai Tomás*, filme que homenageava os abolicionistas José do Patrocínio e Visconde de Rio Branco, sendo o primeiro um líder negro filho de mãe escrava, fundador da Confederação Abolicionista (1883), responsável por articular intelectuais em torno da causa negra para o fim da escravidão.

Deste período também datam as primeiras aparições do arquétipo do malandro em *A Quadrilha do Esqueleto* (de Eduardo Arouca, 1917) e *Capadócios da Cidade Nova* (de Antônio Leal, 1908). No último, a trama se passava no Rio de Janeiro e era “recheada de seresteiros, malandros, capoeiras e valentões” (CARVALHO, 2003). Segundo a sinopse, publicada no *Jornal do Brasil* de 03 de julho de 1908, a exibição do filme seria acompanhada por um “afamado trovador, que cantaria ao violão as mais populares modinhas”, tendo em vista que no cinema silencioso grande parte dos filmes era exibida junto a uma pequena orquestra que cuidava da parte musical da obra (CARVALHO, 2003). A participação negra nessa época se deu também por meio de apresentações musicais, a exemplo do cantor Pixinguinha, que relatava procedimentos segregatórios nesses eventos. Segundo ele, os músicos negros tinham a autorização para se apresentarem na segunda orquestra, aquela que recebia o público na entrada, entretanto, não eram aceitos na primeira orquestra, aquela que acompanhava a exibição do filme (STAM, 2008). Em geral, os personagens negros no período silencioso tinham apenas a função de fornecer uma “comicidade imediata, pitoresca e tosca à trama” sem ocuparem papel de destaque (GOMES, 1980).

Uma das obras de maior repercussão da época certamente foi *A Escrava Isaura* (de Antônio Marques Costa Filho, 1929), adaptada do romance literário do escritor Bernardo Guimarães, exibiu o universo escravagista negro, por meio do olhar de uma escrava paradoxalmente branca, que despertava a empatia do público por meio de seu romance com o rico abolicionista Álvaro. Isaura (Elisa Betty) era portadora de uma dignidade intrínseca à pele branca, herdada de sua origem miscigenada, que a impediria essencialmente de ser escrava. O destaque da obra está na presença da atriz negra Maria Lúcia no papel de Rosa, vindo a aparecer inclusive nos cartazes do filme (CARVALHO, 2003). O cinema brasileiro desejava ganhar respeitabilidade e para isso preferiu adotar temas palatáveis à elite burguesa, mantendo-se em geral distante de polêmicas raciais para se aproximar da estética europeia com pretensões universalistas (STAM, 2008). A abordagem da escravidão pela obra *A Escrava Isaura* foi por um viés branco, que espelha o pensamento dominante à época. Quanto à exibição de filmes no período silencioso, havia uma forte presença negra na plateia, sobretudo, de homens, trabalhadores industriais, metalúrgicos, que lotavam as praças a fim de acompanharem as

atrações cinematográficas. Conforme o cinema saiu das ruas e ocupou as salas de cinema, por uma estratégia dos exibidores para atrair o público mais abastado que não se sentia à vontade em participar de eventos públicos na companhia do proletariado, houve uma diminuição drástica do público negro, chegando a números insignificantes, pois neste momento os ingressos ficaram caros e os locais hostis as suas presenças, uma transição que se pode observar nas fotos da época (RODRIGUES, 2001).

Embora no período silencioso não houvesse obras com personagens negros de destaque, que em geral eram trazidos como figuras exóticas e cômicas coadjuvantes à trama, este foi um período em que diversos filmes deram destaque a personagens indígenas, por influência da literatura romântica da época, que enaltecia as paisagens brasileiras e seu povo originário considerando-os como dotados de dignidade, resistência e pureza (SCHVARZMAN, 2012). Foram realizadas várias versões filmicas de obras literárias de José de Alencar, ao menos oito adaptações em longas-metragens de *O Guarani*: em 1907 por Giuseppe Labanca e Antonio Leal, em 1908 por William Auler, em 1908 por Benjamim de Oliveira, em 1911 por Salvatore Lazzaro, em 1920 por João de Deus, em 1916 e 1926 por Vittorio Capellaro; uma versão de *Iracema*, em 1919 por Vittorio Capellaro; e uma versão de *Ubirajara*, em 1919 por Luiz de Barros. Para a representação de personagens indígenas eram selecionados atores e atrizes mulatos ou brancos, mulatos quando coadjuvantes, e brancos, quando se tratavam de personagens protagonistas. Isso acontecia tanto porque os indígenas juridicamente não tinham autorização para assinarem contratos e figurarem como atores; quanto porque os realizadores acreditavam que a estética indígena não agradava ao olhar do público, sobretudo, quando se tratava de pares românticos, pois mesmo após a existência de autorização jurídica para os indígenas atuarem, as obras continuaram a exibir atrizes e atores brancos para seus papéis.

A estética documental também esteve fortemente presente na representação do indígena, sobretudo, com a criação em 1912, por Marechal Rondon, da Secção de Cinematographia e Photographia sob a responsabilidade do então tenente Thomaz Luiz Reis, que atuava como diretor e operador de câmera dos filmes realizados pela companhia. A Comissão Rondon (1890) produziu um vasto material cinematográfico durante as primeiras expedições da "Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso e Amazonas", entre elas destacam-se *Os Sertões de Mato Grosso* (1912) e *Expedição Roosevelt ao Mato Grosso* (1914), ambos lançados comercialmente em 1915, além de *Rituais e Festas Bororo* (1916), todas dirigidas e filmadas por Luiz Thomaz Reis. Essas produções foram importantes como formas de documentar e divulgar imagens sobre essas populações até então pouco

conhecidas (TACCA, 2002). Tem-se ainda o trabalho de Silvino Santos, pioneiro do cinema na Amazônia, que no início do século, financiado pelos coronéis da borracha, realizou 9 longas-metragens, 57 documentários, todos com vários elementos do mundo amazônico. Ele iniciou seus trabalhos na Amazônia como contratado da empresa Peruvian Amazon Co, grande seringalista daquela região, que por meio do cinema pretendia sensibilizar alguns acionistas, que estavam indignados com as acusações feitas por missionários de que a empresa escravizava e assassinava nativos (BUENO, 2003). Em 1921 filmou *No Paiz das Amazonas* (sic) (1921), de cunho documental retratava a fauna e a flora locais, além das populações indígenas tradicionais. Foi exibido no Cinema Pathé do Boulevarddes Italiens, em Paris, e nos principais centros da Europa. O lançamento comercial se deu no Rio de Janeiro, em 1923 no cinema Palais, momento em que o jornal “O Paiz” (sic) comentou: “Paisagens, maravilhas físicas, riquezas naturais, progressos econômicos, tipos, costumes, cidades, tudo se projeta nessa empolgante película, que o Sr. Presidente da República teve ensejo de admirar, com todos os Ministros de Estado” (ALENCAR, 1973). Silvino acabou por ser um dos maiores responsáveis por levar imagens da Amazônia aos mais diversos públicos, influenciando na construção de representações e imaginários sobre ela.

As obras cinematográficas que trouxeram o indígena em suas tramas foram realizadas por brancos dentro do paradigma do indígena bravo e guerreiro, uma imagem positiva, mas romanticamente criada com fundamento na colonização, já que os indígenas, apesar de explorados, não foram escravizados de forma maciça, pois muitos deles foram imediatamente exterminados, fato considerado à época uma demonstração de dignidade diante da servidão africana, que teriam sucumbido à escravidão (SILVA, 2002). Os negros foram alforriados, ao menos formalmente, apenas dez anos antes da chegada do cinema ao Brasil, e outro efeito pernicioso da escravidão foi a culpabilização das vítimas, em que a resistência indígena foi um sinal de força de caráter, enquanto a escravidão negra um sinal de fraqueza (STAM, 2008). O movimento modernista (1922) valorizava o ideal indianista e o retratava dentro da perspectiva do canibal, um representante da contracultura, devorador de europeus, um ser antropofágico e superior, que não precisava de polícia, de repressão, de distúrbios nervosos, da vergonha de estar nu, da luta de classes, da escravidão. Assim, a figura do indígena passou a ser respeitada e valorizada por parte da sociedade, inclusive por parte da elite burguesa, que comungava com os valores culturais disseminados pelos modernistas; enquanto isto o negro continuava marginalizado, pois não se construía imaginários que os colocassem como membros importantes e pertencentes à identidade nacional ou dotados de algum valor moral ou

estético intrínseco a eles.

A identidade social nordestina nos primeiros trinta anos de cinema brasileiro pouco apareceu, talvez porque a construção identitária regional ainda estivesse em formação e os maiores movimentos de imigração para o Sudeste, em razão da seca, ainda estivessem muito recentes, faltando conhecimento e interesse por parte dos cineastas sobre aquela região, pois quase a totalidade deles vinha do Sudeste brasileiro e não via no Nordeste um tema agradável a suas películas. Na maioria das vezes, os cineastas eram filhos de empresários da indústria ou do agronegócio, afastados do contexto da seca e do êxodo rural. Faltavam cineastas nordestinos vindos de outros contextos para relatarem suas experiências, como aconteceu na literatura, ou ainda aparato técnico para produzirem obras no sertão nordestino, que era um terreno pouco receptivo a qualquer empreitada. As aparições nordestinas mais contundentes se deram em razão dos ciclos regionais de cinema, tais como Rio de Janeiro e Recife (SILVA, 2002). Os primeiros filmes a trazerem personagens nordestinos de destaque foram: *Filho sem Mãe* (de Tancredo Seabra, 1925), *Sangue de Irmão* (de Jota Soares, 1927), *Lampião: o Banditismo no Nordeste* (autoria desconhecida, 1927) e *Lampião, a Fera do Nordeste* (de José Nelli, 1930). A maioria destas obras está perdida e pouco se sabe a respeito de seus conteúdos, sendo difícil fazer uma avaliação de suas propostas, para além daquilo que o próprio título faz presumir. Entretanto, já é possível perceber a aproximação do nordestino a signos até hoje associados a ele, como o cangaço e a seca (SILVA, 2002). O cinema dito de cavação também foi importante para a aparição do Nordeste no cinema brasileiro, ele era chamado assim por se tratar de documentários feitos sob encomenda, geralmente a pedido de políticos e grandes fazendeiros, mediante pagamento de altos valores. Além da relevância histórica desse cinema, ele foi importante para o financiamento de obras autorais, pois por meio do dinheiro recebido com o cinema de cavação muitos cineastas puderam financiar suas próprias películas (HOLANDA, 2008). A exemplo dos filmes: *Grandezas de Pernambuco* (de Chagas Ribeiro, 1925), *A Inauguração da Ponte de Cimento em Victória* (de Guilherme Rogato, 1921), *A Visita do Dr. Washington Luís ao Ceará* (1926), *O Juazeiro de Padre Cícero* (1925), *O Nordeste Brasileiro* (1925), todos de autoria de Adhemar de Albuquerque e *Sob o Céu Nordestino* (de Walfredo Rodriguez, 1928) – todos são documentários institucionais e retratam eventos públicos, tais como visitas de políticos, inauguração de obras, ou as belezas naturais de algum estado da federação (HOLANDA, 2008).

### 1.2.2. A Chanchada, os anos 30 e os anos 40 (1933-1949)



**Imagem 2** - *Matar ou Correr*, de Carlos Manga (1954). A Chanchada é considerada um gênero tipicamente brasileiro, mas acabou por fortalecer estereótipos ao pautar seus enredos em aspectos reducionistas, sobretudo, de negros e nordestinos, sendo Otelo um dos maiores referenciais na utilização de seu fenótipo negro em narrativas limitantes

A Bela Época do cinema entra em declínio com a ascensão do cinema hollywoodiano, que impôs uma nova forma de pensar o cinema, agora visto como indústria. O cinema nacional incorporou rapidamente tais perspectivas e a maior repercussão dos valores hollywoodianos no cinema brasileiro foi a criação da revista Cinearte (1926). Financiada em sua maior parte por anúncios de filmes estadunidenses, adotava o modelo *star system* estadunidense, que consistia na glamourização da vida de atores e atrizes de cinema, a fim de impulsionar a formação e a consolidação de públicos por meio da aura que envolvia essas pessoas (STAM, 2008). Enquanto o cinema silencioso foi predominantemente branco, a comédia musical brasileira, gênero que mais se destacou nesse período, foi morena, o ideal dentro da democracia racial descrita por Freyre. A comédia musical brasileira ficou nacionalmente conhecida como Chanchada, embora essa denominação seja percebida como preconceituosa por alguns teóricos que consideram esse termo depreciativo do movimento. A Chanchada teve apelo popular e arrebatou um grande público. Ela foi alvo de duras críticas pela sua pouca preocupação estética e pelo uso de temas rasos e piadas preconceituosas em suas narrativas. Apesar disso, ela resgatou a produção fílmica brasileira do período de domínio cinematográfico estadunidense. Algumas críticas foram baseadas em visões excludentes em

relação aos gêneros populares e do humor pastelão, mas parte delas serviu como reflexão sobre um gênero apoiado em estereótipos (HIRANO, 2013). O estúdio Atlântida (1941) foi o maior produtor da Chanchada, realizou ao todo 62 filmes entre os anos de 1942 e 1961. Neles, a presença negra foi inicialmente discreta e se restringia à participação em intrigas utilizadas como pano de fundo para os romances das estrelas brancas. Do negro havia, sobretudo, a incorporação de músicas e danças de origem africana, enquanto a presença imagética dele ficava à margem da trama principal.

Filmes musicais como *Alô Alô Brasil* (de Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro, 1935), *Alô Alô Carnaval* (de Adhemar Gonzaga, 1936), *Carnaval de Fogo* (1949) e *Aviso aos Navegantes* (1950) ambos de Watson Macedo, e *Carnaval Atlântida* (de José Carlos Burle, 1952) adotaram um hibridismo entre cinema e rádio, refletindo uma tendência da época ao misturar divas da música com enredos de comédia em um ambiente carnavalesco, aproximando-se da cultura popular brasileira. Embora o carnaval fosse um evento popular simbolicamente importante, por ter sido criado pelas camadas mais pobres da população, esses filmes trouxeram para os papéis de destaque atrizes e atores brancos (HIRANO, 2013). Acontecia uma estetização da festa carnavalesca, sob o argumento de que isso agradaria o olhar dos espectadores da película, por meio da inserção do protagonismo branco em uma festa essencialmente negra e mulata (HIRANO, 2013). Não raro, nos gêneros carnavalescos os negros desempenhavam papéis secundários, tais como tocadores de tambor e violonistas; poucos foram aqueles que encenaram personagens complexos, pois estes eram geralmente restritos aos atores e atrizes brancos. Um exemplo emblemático foi Carmem Miranda, atriz que misturava o desejo popular de branqueamento com a exuberância do movimento negro em sua roupa de baiana, aliados ao samba e à sensualidade latina (STAM, 2008). Esse aparente sincretismo escondia a ausência do negro, virtualmente representado por ela em seus patuás e tecidos, mas verdadeiramente esquecido enquanto a cantora branca era exposta nas telas. Carmem nasceu em Portugal, mas criou-se no Brasil, trajetória que tem paralelo nos elementos culturais que foram incorporados por ela e levados ao público estrangeiro, sobretudo, estadunidense como forma de exotismo e foram incorporados como um retrato das mulheres latinas, que de forma caricata carregavam bananas empilhadas na cabeça. Parte da imprensa e da elite a atacava, muitos a olhavam como "uma vergonha e uma afronta à sua herança cultural", como aponta o documentário de Helena Solberg: *Banana is my Business* (1995). O filme sugere que a imagem de Carmen Miranda foi explorada e utilizada pelo governo dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial como parte de sua "política de boa vizinhança" para

a América Latina, o que incluiu também a criação do personagem Zé Carioca pelos estúdios Walt Disney. Essa política foi implementada durante os governos de Roosevelt como estratégia de relacionamento com a América Latina. Adotou-se a negociação diplomática e a colaboração econômica e militar com o objetivo de impedir a influência soviética na região e manter a estabilidade política no continente, a fim de assegurar a hegemonia estadunidense. Havia ainda, a necessidade de garantir a saída dos produtos estadunidense, que se recuperavam da crise de 1929, juntamente com o fornecimento de matéria-prima latino-americana.

Na Chanchada, o grande representante da imagem negra foi Sebastião Bernardes de Souza Prata, o Grande Otelo. Antes de estrear no cinema ele se apresentava em casas de shows, nelas era permitida a apresentação de negros como artistas, embora não permitissem a entrada deles enquanto clientes. Otelo fez seu primeiro filme, *Noites Cariocas* (de Enrique Cadicamo, 1935), na condição de coadjuvante, assim como todos os posteriores por quase dez anos após sua estreia no cinema. Apenas em *Moleque Tião* (de José Carlos Burle, 1943), filme inspirado na vida do próprio Grande Otelo, desempenhou papel central na trama, sendo o primeiro filme protagonizado por um negro no cinema brasileiro. O ineditismo do protagonismo negro foi importante para o cinema nacional, mas os papéis desempenhados por negros nesta nova condição se limitaram à figura do malandro cômico, não afeito ao trabalho ou não praticante de atividades lícitas (HIRANO, 2013). Uma exceção a estes lugares comuns foi a obra *Também Somos Irmãos* (de José Carlos Burle, 1949), filme que debateu as problemáticas sociais do preconceito por meio da estória de um viúvo negro, que não pode ter filhos e por isso adota quatro crianças: duas brancas e duas negras. Embora o pai trate todos os filhos da mesma forma, com o tempo as disparidades entre eles vão se acentuando, tanto em razão do preconceito da sociedade, como por exclusões feitas pelos próprios irmãos. O filme ganhou prêmios e foi considerado o melhor daquele ano, entretanto, não agradou muito ao público, pois tanto o branco não se sentia confortável em ver-se criticado nas telas, quanto o negro não era esclarecido o suficiente para compreender as críticas trazidas na obra. Grande Otelo formava frequentemente dupla com o ator Oscarito, e em geral, seu personagem era coadjuvante ao daquele. Apesar disso, Otelo, conseguia se destacar de seu par em narrativas que exploravam sua comicidade nas diferenças sociais vivenciadas entre negros e brancos (HIRANO, 2013). Embora ambos tivessem o mesmo apelo junto ao público, o salário de Otelo era consideravelmente inferior ao de seu parceiro branco, enquanto Oscarito recebia 3 milhões de cruzeiros, moeda à época, Otelo recebia 1,5 milhões de cruzeiros, o que frequentemente lhe gerava revolta (NIKITA, 2001, p.48).

Outro destaque negro da Chanchada foi José Rodrigues Cajado Filho, considerado pela maior parte dos críticos como o primeiro cineasta negro brasileiro, pois, embora Benjamim de Oliveira tenha dirigido algumas obras antes de Cajado Filho, elas tinham um cunho mais improvisado baseadas em pantomimas, diferentemente das obras de Cajado Filho que se desenvolveram em uma produção mais elaborada e similar aos filmes de hoje. Nascido no Rio de Janeiro em 1912, Cajado desenvolveu uma carreira contínua como cenógrafo e roteirista até falecer em 1966. Seu primeiro trabalho foi no filme musical, *Astros em Desfile*, dirigido por José Carlos Burle em 1942, no qual fez a cenografia. Trabalhou em mais de quarenta produções, contabilizando uma média de mais de dois filmes por ano. Nas décadas de 40 e 50 fez cenografia e roteiro para os principais diretores da Chanchada, entre eles, José Carlos Burle, Watson Macedo, Carlos Manga e Moacyr Fenelon. Para a Atlântida dirigiu mais dois títulos: *E o Espetáculo Continua* (1958) e *Aí Vem Alegria* (1959). Em 1948 escreveu, fez cenografia e dirigiu seu primeiro filme *Estou Ai*, e em seguida também dirigiu: *Todos por Um* (1948) e *O Falso Detetive* (1950), ambos produzidos por Fenelon. Seus filmes estão perdidos, portanto, pouco se sabe sobre suas temáticas ou sobre a presença negra neles.

Na Chanchada, a identidade social indígena foi praticamente esquecida, talvez porque a sociedade brasileira ainda enxergasse o indígena dentro das características absorvidas da literatura romântica, o que fez com que os produtores não achassem interessante a adoção desta identidade social em suas comédias. Embora entre o final da década de 30 e o final da década de 40 alguns filmes tenham trazido indígenas ou a atmosfera da floresta como pano de fundo para suas tramas, nenhum deles pertencia à Chanchada. As obras ficcionais desse período tinham como tema central expedições à Floresta Amazônica em busca de pedras preciosas, em uma estética quase documental tal como em *Caçador de Diamantes* (de Vittorio Capellaro, 1933), *Os Bandeirantes* (de Humberto Mauro, 1940) e *Sedução do Garimpo* (de Luiz de Barros, 1941). No filme *Descobrimento do Brasil* (de Humberto Mauro 1937), a temática indígena girava em torno do descobrimento do Brasil – também com um ar documental, a obra era utilizada com cunho educativo e tratou o descobrimento como um evento quase festivo entre europeus e ameríndios (SILVA, 2002). Outras películas trouxeram romances entre indígenas e brancos como nas releituras da obra *Iracema*, de Jorge S. Konchin em 1931 e de Vittorio Cardinale e Gino Talamo em 1949, e no filme *Anchieta entre o Amor e a Religião* (de Arturo Carrari, 1931). Ambas trabalharam os amores e a miscigenação advindos com o colonialismo.

Na era da Chanchada a identidade nordestina ganha papel de destaque, sobretudo, por meio de personagens atrelados a certos padrões profissionais, psicológicos, culturais e

econômicos. Os personagens baseados em estereótipos funcionam como uma “personagem-síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato” daquilo que é vivido de fato pelas pessoas e aquilo que elas não conhecem e é imediatamente preenchido pelo que é mostrado nas telas (LOBO, 2012). A Chanchada consagrou a mulher nordestina como destemida, desaforada e valente. Esse tipo, denominado popularmente como “paraíba”, marcou a carreira da atriz carioca Nancy Wanderley, nome artístico de Stelita de Souza. Ela representou mulheres valentes em praticamente todos os filmes em que atuou na Chanchada, que embora preenchessem o estereótipo “paraíba”, se diziam provenientes de Pernambuco. A exemplo de *Aviso aos Navegantes* (1950), em que a personagem de Nancy recebe como trilha sonora a música *Paraíba* (1946) de Humberto Teixeira e Luís Gonzaga, que consagrava o estereótipo da mulher paraibana valente em sua letra nos dizeres: “Paraíba masculina, muié macho, sim, sinhô!”, apesar de sua personagem ser pernambucana. A expressão “paraíba” passou, posteriormente, a ser estendida nos estados do Sudeste, para todo e qualquer imigrante nortista ou nordestino, de qualquer sexo e idade, demonstrando a ausência de preocupação em conhecer os estados do Nordeste, bem como a falta de interesse em perceber as nuances entre os sotaques e os traços culturais dos indivíduos de cada lugar, negando a eles suas idiossincrasias e pertencimentos (LOBO, 2012).

Nancy em *O Petróleo é Nosso* (de Watson Macedo, 1954), representou uma personagem que proliferava expressões como “avexada”, “vixe”, “enxerido”, “sem-vergonha”, além do uso incorreto da ortografia, como em puliça (polícia) e vorta (volta) – aqui fica clara outra característica associada aos nordestinos, a baixa escolarização (LOBO, 2012). A comédia *No Mundo da Lua* (de Roberto Farias, 1958) é o quarto filme de Nancy Wanderley, nele, a primeira imagem exibida é a do para-choque dianteiro de um caminhão, no qual está escrito em letras garrafais “cabeça-chata”. Trata-se de uma expressão depreciativa acerca de uma característica física atrelada ao nordestino, facilmente identificável pelo formato de sua cabeça que seria achatada na parte superior (LOBO, 2012). Outra expressão pejorativa é “pau-de-arara” e tem sua origem no final dos anos 40, quando o Nordeste passou a ter uma via de integração com o Sudeste, a BR-167. Viajando em um pau-de-arara, muitos nordestinos imigraram para o Sul do país em busca de melhores condições de trabalho, devido ao abandono daquela região e à decadência econômica causada pela seca. No filme *O Camelô da Rua Larga* (de Eurides Ramos, 1958), Nancy namora um nordestino que adota constantemente um discurso de valentia associado a sua origem regional: “Num baiano decidido, ninguém bota a mão; vai tudo virar mungunzá”, alimentando a crença de que o homem nordestino é bronco, pouco passível ao

diálogo e à resolução pacífica de conflitos (LOBO, 2012).Essas personagens compõem o imaginário da mulher nordestina, eternizada nas Chanchadas, e apareceram em filmes tais como: *O Primo do Cangaceiro* (de Mário Brasini, 1955), *O Batedor de Carteiras* (de Aluizio T. de Carvalho, 1958), *Eu Sou o Tal* (de Eurides, 1960), *Samba em Brasília* (de Watson Macedo, 1960).

O filme *É Fogo na Roupa* (Watson Macedo, 1952) foi a primeira obra ficcional a trazer uma personagem nordestina como protagonista, e não se tratava de uma imigrante pobre, nem mesmo de uma personagem de origem rural, mas da socialite Madame Pau-Pereira (Violeta Ferraz). Ela entra em cena vestida de paletó e gravata, saia, cabelos amarrados para cima quase escondidos por uma boina, fumando um charuto com gestos grosseiros, configurando o estereótipo atribuído a uma homossexual. As características atribuídas à mulher nordestina, enquanto fisicamente masculinizada e psicologicamente valente são utilizadas como referências ao suposto homossexualismo da personagem. Outras tantas comédias foram produzidas nessa época tendo com centralidade o nordestino, tais como *Titio não é Sopa* (de Eurides Ramos, 1960), *Mulheres à Vista* (de Tanko, J. B., 1959), *Marido de Mulher Boa* (de Tanko, J. B., 1960), *Virou Bagunça* (de Watson Macedo, 1961), e *O Lamparina* (de Glauco Mirko Laurelli, 1964). Interessante perceber que na Chanchada os personagens nordestinos não têm a sua origem especificada, como se na verdade houvesse um grande estado chamado Nordeste, pois não há uma preocupação em caracterizá-los como baianos, pernambucanos, paraibanos. Não havia por parte dos cineastas, um cuidado maior na construção dos personagens nordestinos para da regionalidade genérica, eles serviam na maioria das vezes apenas de alívio cômico para a trama em razão de seus trejeitos supostamente exagerados e inadequados ao refinamento do Sul.

### 1.2.3. A Vera Cruz e a tentativa de industrialização do cinema brasileiro (1949-1954)



**Imagem 3** - Ruth de Souza em *Sinhá Moça*, de Tom Payne e Oswaldo Sampaio (1953). Apesar de uma formação e de sua capacidade interpretativa, Ruth, encarnou apenas personagens secundárias em todo período que trabalhou em filmes da Vera Cruz

O período após a Segunda Guerra Mundial foi marcado pelo repúdio às teorias científicas racistas e trouxe algumas novidades no enfrentamento das disparidades raciais. O governo brasileiro aprovou a lei Afonso Arinos em 1951, proibindo a discriminação racial no país depois que a atriz negra estadunidense Katherine Dunham foi barrada na entrada do hotel Serrador no Rio de Janeiro, sob o pretexto de que a presença dela poderia incomodar alguns hóspedes (STAM, 2008). Em contrapartida, houve a intensificação da tentativa de refinamento pela burguesia brasileira, o que implicava na adoção de hábitos e na assimilação de gostos tipicamente europeus, levando à construção do Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947, e à criação da produtora Vera Cruz em 1949, unindo a experiência de industrialização da Chanchada com o refinamento desejado pela elite do país.

A Vera Cruz montou um sistema complexo de diretores, atrizes e atores contratados com altos salários, aliados a grandes estúdios e superproduções. A inspiração da produtora era toda europeia, vinda da ampla experiência do diretor Alberto Cavalcanti nesse continente, logo, não havia muito espaço para rostos negros, indígenas e nordestinos nesta estética. Em geral, as obras da Vera Cruz adotavam atores brancos, automóveis luxuosos e vegetação distante da tipicamente tropical, pois o objetivo do estúdio era produzir obras universais, que pudessem ser vistas em qualquer lugar do mundo. Excepcionalmente, os negros apareciam nos filmes, mas sempre de forma estereotipada e ocasional, como em *Caiçara* (de Adolfo Celi, 1950), em que uma senhora negra era representada como uma espécie de feiticeira vinculada a religiões de matriz africana. A maioria dos personagens negros se limitava a empregadas, servindo, assim como os nordestinos nas chanchadas, de alívio cômico à trama, geralmente representadas por Ruth de Souza (ARAÚJO, 2008). A exceção deste padrão foi *Sinhá Moça* (de Tom Payne, 1953), película que trabalhou os problemas pós-abolição da escravidão, incluindo também as revoltas de escravos e os embates entre escravagistas e abolicionistas. O filme foi inspirado na obra literária homônima de Maria Dezonne Pacheco, escritora e esposa de um dos banqueiros acionistas da Companhia Vera Cruz, a obra chegou inclusive a ser comparada a *E o Vento levou...* (1936), livro também escrito por uma mulher, Margaret Mitchell. O tema escravidão foi trabalhado no filme de Dezonne junto a problemáticas até então inéditas no cinema, como a exploração entre os próprios negros através de figuras controversas como capitães do mato, negros que gozavam de maior confiança do senhor de escravos e por isso agiam contra os

próprios negros (STAM, 2008). Embora o filme tenha trazido avanços no tratamento do tema, ele exibiu uma protagonista branca, pois o foco da trama não eram os negros nem as suas lutas, mas os personagens brancos e os romances que os permeavam. *Sinhá Moça* concede mais importância à luta branca em favor dos escravos, que ao mérito deles em suas próprias emancipações, como se os brancos abolicionistas fossem os responsáveis exclusivos pelo fim da escravidão, em detrimento da luta dos próprios negros, ignorando abolicionistas negros como José do Patrocínio e Luís Gama. Os personagens brancos detêm o monopólio da fala, enquanto os negros ficam em silêncio na maior parte do filme. A mensagem em *Sinhá Moça* era de que os negros, enquanto símbolo do arcaico, deveriam ser treinados e preparados para o trabalho planejado e disciplinado que a liberdade advinda com o capitalismo exigiria

A maior parte das personagens negras trazidas pela companhia foram interpretadas por Ruth de Souza, a grande estrela negra da Vera Cruz. Ruth fez parte do Teatro Experimental Negro e estudou em Harvard (EUA), antes de ingressar na Vera Cruz, e, mesmo tendo uma excelente performance em todas as obras das quais participou nunca conseguiu papel de protagonismo nos filmes (ARAÚJO, 2008). Na Vera Cruz ela atuou ainda nas obras *Terra é Sempre Terra* (1951) e *Ângela* (1952), ambas de Tom Payne e Abílio Pereira, *Candinho* (de Abílio de Almeida, 1953), *Osso, Amor e Papagaios* (de César Memolo e Carlos Barros, 1956) e *Ravina* (de Rubem Biafora, 1958). Em *Sinhá Moça* ela representou Sabina, uma escrava que aguenta vários abusos, enquanto tenta conduzir seus irmãos à liberdade e ao fim dos maus-tratos. Embora seu papel não tenha sido de protagonismo, ela foi indicada ao prêmio de melhor atriz no Festival de Veneza em 1954 por esta atuação. Nas demais obras Ruth atuou em papéis de empregada, ora concedendo comicidade, ora concedendo dramaticidade à trama.

Assim como aconteceu na Chanchada, a identidade indígena continuou relegada ao ostracismo na Vera Cruz, pois ela não cabia nem nas obras esteticamente europeias, na sua primeira fase mais estetizada, nem nas obras de apelo popular, na sua segunda fase mais cômica e comercial. A única obra assinada pela companhia que trouxe um personagem indígena foi *Pindorama* (de Arnaldo Jabor, 1970), filme feito no auge da Ditadura Militar, contava a história de uma cidade fictícia localizada no século XVI, onde se desenrolam constantes disputas pelo poder entre D. Sebastião, fundador da cidade e aliado da Igreja Católica e Gregório, um líder defensor da autonomia popular. D. Sebastião é alegórico e faz menção a todos os desbravadores europeus reduzidos a traços mais gerais, o mesmo acontece com os demais personagens, que remontam a formação do país e sua mistura étnica. A crítica, no entanto, apontou que a obra utilizou uma estética de difícil compreensão e uma produção financeiramente cara, não obtendo

o sucesso esperado. No filme, o indígena não é individualizado em personagens e acaba aparecendo pouco, pois o foco da narrativa está nos conflitos portugueses. Outra tentativa da Vera Cruz com a identidade indígena foi *Curucu, O Terror do Amazonas* (de Curt Siodmak, 1956) um filme ficcional realizado em parceria Brasil/Estados Unidos. Embora a companhia tenha participado da produção da obra, ela não assina os créditos, não sendo considerada propriamente uma obra da Vera Cruz. O filme traz personagens estadunidenses brancos em meio à floresta Amazônica, a fim de combaterem uma criatura assassina. Na obra, os indígenas foram retratados como primitivos e a caracterização deles se aproximava muito mais dos indígenas norte-americanos, demonstrando que não houve uma pesquisa mais aprofundada sobre o indígena brasileiro antes de se realizar a trama (SILVA, 2002).

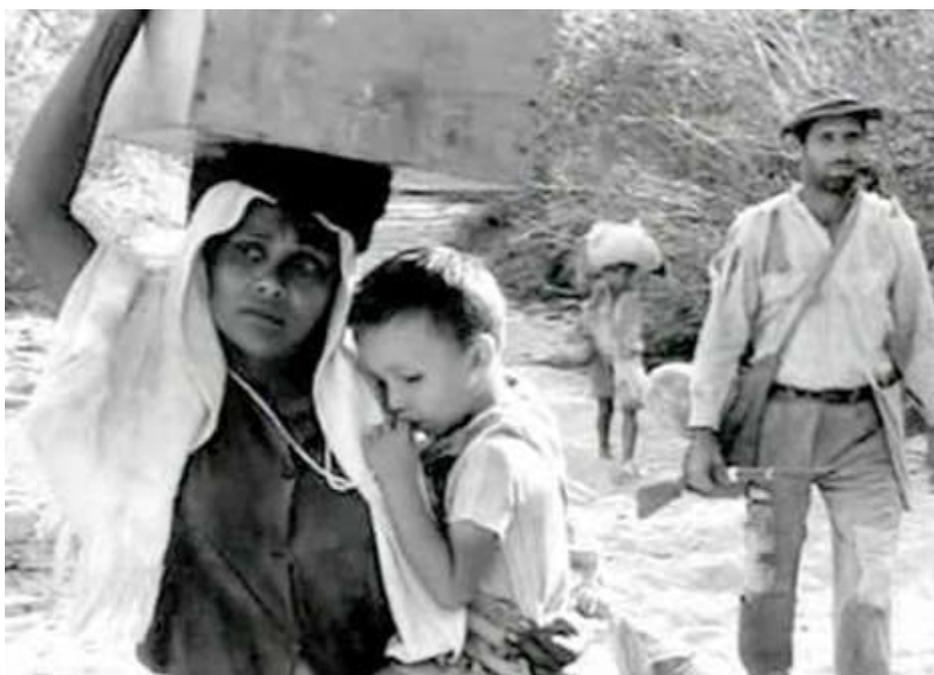
O nordestino também teve pouco espaço nos empreendimentos da Vera Cruz, ele apareceu em apenas duas obras da produtora, em *O Cangaceiro* (de Lima Barreto, 1953) e *Grandes Sertões Veredas* (de Geraldo dos Santos, 1965). Apesar do número quase insignificante de obras com a presença nordestina, a companhia deu início a uma perspectiva até então pouco explorada, o Nordeste a partir do cangaço, em uma espécie de faroeste americano, denominado como *Nordestern*. Neologismo criado pelo pesquisador Salvyano Cavalcanti de Paiva para designar os diversos filmes sobre o cangaço que faziam um hibridismo entre o *western*, filmes de faroeste norte-americano, e o cangaço brasileiro (SANTOS, 2014). Muitos filmes desse gênero foram produzidos por cineastas sulistas aos quais, na maioria das vezes, faltava uma visão histórica para uma abordagem social e geográfica mais coerentes com a realidade. Glauber Rocha criticava a visão reducionista de alguns diretores que traziam a figura do cangaceiro de forma descolada de seus contextos político e social. Isso se deu porque a maior parte deles tinha apenas preocupações comerciais, em detrimento de uma compreensão mais aprofundada dos temas trabalhados (ROCHA, 2003). É o que ocorre especialmente no filme *O Cangaceiro* em que “Lima Barreto criou um drama de aventuras convencional e psicologicamente primário, ilustrado pelas místicas figuras de chapéu de couro, estrelas de prata e crueldades cômicas” (ROCHA, 2003). Apesar das críticas posteriores ao seu lançamento, sobretudo, por ter inserido um ator gaúcho no interior paulista para representar um cangaceiro em meio à caatinga, o filme inovou ao utilizar figurantes nordestinos, conseguindo indicação ao prêmio de melhor filme de aventura em Cannes. A obra foi um grande sucesso de público, pois diferentemente do esperado pela Vera Cruz, a brasilidade trazida no filme agradou tanto os brasileiros, que se identificaram com a trama, quanto os estrangeiros, por verem algo considerado como exótico nas telas.

Em *Grandes Sertões Veredas*, filme inspirado na obra literária homônima de Guimarães Rosa, lançada em 1956, os diretores decidiram centrar a trama prioritariamente na guerra entre jagunços, determinados a exercer o controle sobre o sertão-mundo, transformando o filme em uma espécie de *western* à brasileira, em que a trilha musical chega quase a ser sufocada pela sucessão interminável de tiros. Tal escolha evidencia-se já na abertura, por meio da epígrafe, extraída do romance: “Sertão, o senhor sabe, é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (ROSA, 1984). Na transição da literatura para o cinema foram suprimidas e condensadas várias passagens, de modo a transformar uma narrativa de quase 800 páginas em um filme de combates de 90 minutos. Ao eleger um viés popular como temática central e investir prioritariamente na ação, o filme deixou de discutir as complexas questões exploradas pela obra literária, opção escolhida pelos realizadores para que ela se tornasse palatável às mais diversas plateias formadas por camadas sociais e públicos heterogêneos.

O projeto de cinema industrial da Vera Cruz não prosperou por razões diversas, que vão desde a rejeição do público a uma estética tão estrangeira, até a falta de uma estrutura consolidada para sustentar um projeto tão ambicioso (STAM, 2008). A Vera Cruz acabou sucumbindo diante dos altos gastos de suas produções e das más estratégias traçadas para a distribuição de suas obras, levando à falência a empresa e seu ideal de industrializar o cinema brasileiro. Após o seu encerramento, ela cedeu os direitos de distribuição de seus filmes à *Universal* e à *Columbia Pictures*, ambas norte-americanas atuando no Brasil. O diretor Alberto Cavalcanti empenhou-se na realização de películas com cunho nacionalista, filmando o *Canto do Mar* (1953), obra de grande importância histórica por ter sido o primeiro filme ambientado no Nordeste. Ele retratou a questão nordestina, mesclando temas como o êxodo sertanejo em razão da seca, a pobreza, a fome e adotou uma estética quase documental ao exibir de forma realista manifestações culturais como o frevo, o maracatu, os caboclos de lança, a cantoria e o bumba-meu-boi, além de um ritual de Xangô, trazendo elementos também negros à narrativa. O filme foi considerado acadêmico demais por críticos como o cineasta Glauber Rocha, que se recusava a aceitá-lo como um antecessor do Cinema Novo por ter uma perspectiva estrangeira manifestada principalmente na narrativa presente no prólogo. Nele, a partir de um mapa do Brasil desenhado na tela, a imagem se aproxima das curvas referentes ao estado de Pernambuco e se transfigura, por fusão, no chão batido e seco do sertão. A voz em *off* repete insistentemente “Não chove”, enquanto a narração acompanha a saída de uma família para o litoral, na ânsia pela embarcação que a levará a São Paulo. (ROCHA, 2004). Nessa mesma época houve o

lançamento do filme *João Negrinho* (de Oswaldo Censoni, 1958), obra inicialmente gravada nos estúdios da Vera Cruz, abordou a vida de um ex-escravo já idoso através de suas próprias recordações. A obra inovou ao adotar a perspectiva do negro João em primeira pessoa como ponto central da trama, tornando-a subjetiva, algo revolucionário para o período. O discurso adotado por ele é mais coerente com o histórico da escravidão, do que aquele usualmente trazido pelo cinema nacional. No filme, praticamente não existem brancos bonzinhos lutando para libertar negros escravos e passivos. A obra privilegiou a visão da escravidão como algo ontologicamente pernicioso e defendeu que negros podem, inclusive, ser superiores intelectualmente aos seus senhores brancos. No entanto, o filme mais uma vez retratou o movimento branco abolicionista como o grande responsável pela abolição da escravatura, acabando por retirar dos negros o mérito de sua própria liberdade.

#### 1.2.4. O Cinema Novo, os anos 50 e os anos 60 (1953-1969)



**Imagem 4** - *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963). O Cinema Novo tem por característica central a abordagem de narrativas e estéticas tipicamente brasileiras, alidas a temáticas de crítica social. Nesse período, as identidades negra, indígena e nordestina foram problematizadas em diversas obras

O Cinema Novo desenvolveu-se pela articulação de críticos de cinema de esquerda, aliados a um discurso socialmente engajado de união entre o cinema e as tradições culturais brasileiras. Esses intelectuais criticavam os cinemas feitos até então, ou por exibirem temáticas ligadas à elite brasileira como no caso da Vera Cruz, ou, por produzirem comédias rasteiras

como no caso da Chanchada (BERNARDET, 1986). Os cinemanovistas viam como positiva a repercussão da Chanchada entre o grande público, mas lamentavam os temas alienados tratados por ela, como também valorizavam a qualidade da produção filmica da Vera Cruz, mas entendiam como necessários os cenários tradicionalmente brasileiros. Esses cineastas aspiravam filmes produzidos por brasileiros para brasileiros, dentro de contextos socialmente relevantes, os principais cineastas deste movimento foram Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni e Cacá Diegues (BERNARDET, 1986). Entre a derrocada da proposta de industrialização do cinema brasileiro e a consolidação do Cinema Novo enquanto movimento vanguardista houve um período de transição entre os anos de 1954 e 1959, em que as películas se concentraram em temas tais como a pobreza, as periferias, a seca no Nordeste e os movimentos históricos de libertação, em uma tentativa de se aproximarem esteticamente do povo brasileiro. Uma grande influência para o cinemanovismo foi o Neorealismo-Italiano (1944), movimento cinematográfico vanguardista detentor de uma proposta avessa à industrialização do cinema, priorizando obras independentes, de baixo orçamento, com atores não profissionais, iniciando o que posteriormente passou a se chamar de estética/cosmética da fome (BENTES, 2007). O filme *Agulha no Palheiro* (Alex Vianny, 1953) foi considerado o primeiro filme brasileiro inspirado explicitamente nas técnicas e nos temas do Neorealismo-Italiano, incluindo a produção de baixo orçamento, o uso de atores não profissionais e a adoção de cenários reais nas gravações.

Quem mais se destaca neste período é Nelson Pereira dos Santos com *Rio 40 Graus* (1954) e *Rio, Zona Norte* (1957). As duas obras exibiram um dia comum naquela cidade, focando nos negros que perambulavam pelos mais diversos pontos turísticos em busca da sobrevivência em subempregos. Nelson foi o diretor desse período que mais trouxe a identidade negra em papéis de centralidade, além de tê-los associado a características positivas, tanto culturais como de caráter. O filme *Orfeu Negro* (1959), dirigido pelo francês, Marcel Camus, já apontava o apelo comercial das identidades sociais brasileiras no mercado internacional. A negritude e o carnaval ganharam repercussões inimagináveis, ambos trabalhados dentro de uma cultura brasileira exótica, sexualizada, aliada às religiões de matriz africana. A obra serviu para demonstrar aos cineastas e ao público brasileiros as potencialidades da estética nacional, angariando a Palma de Ouro em Cannes, embora como um filme francês. Em contraponto, a obra foi acusada por Vinícius de Moraes, autor da peça inspiradora da película, de ter usado a negritude apenas para trazer exotismo ao filme.

Os filmes *Barravento* (de Glauber Rocha, 1961) e *Cinco Vezes Favela* (de Marcos

Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, 1962) deram início formal à vanguarda cinemanovista. O segundo filme é composto por cinco curtas-metragens de ficção de diferentes diretores, ambientados na periferia, enquanto o primeiro é o longa-metragem inaugural da carreira de Glauber Rocha e tecia críticas ao conformismo social fomentado pelas religiões. Nele, o candomblé não é utilizado como exotismo, comum no imaginário turístico sobre a Bahia, mas exibido como parte integrante da visão de mundo daquela comunidade, ultrapassando as leituras reducionistas da época, quando da retratação das tradições religiosas afro-brasileiras. *Barravento* marca o início do movimento do Cinema Novo, trazendo às telas a questão negra, sobretudo, no embate do moderno e do conservador, no limite entre crença e fatalismo. *Ganga Zumba* (1964) foi o primeiro longa-metragem de Cacá Diegues, um dos primeiros a ser feito com um elenco exclusivamente negro no Brasil. O cineasta mostrou as vozes sociais dos negros africanos que foram escravizados por mais de três séculos no país, narrando os caminhos percorridos por um grupo de escravos em busca do Quilombo dos Palmares. No filme, o escravo não é visto como sujeito passivo em seu processo de libertação, pois Cacá Diegues construiu a imagem do herói Ganga Zumba e sua condição de vida em um engenho de açúcar com um sentido político (AGUIAR DE, 2016, p.244). A obra tentou construir a identidade do Brasil, mostrando a história de seu povo e seu cotidiano, apresentando um conjunto de ideias e imagens que falavam de liberdade, participação e igualdade social. Embora os cinemanovistas tenham trazido a questão negra de uma forma até então inédita no cinema brasileiro ao tecerem críticas sociais e buscarem a paisagem e os personagens negros para além do exotismo, fato é que todos os cineastas deste movimento eram brancos, e, talvez por esse motivo tenham tratado as temáticas sociais ligadas aos negros, tais como a desigualdade e a violência, como questões essencialmente de luta de classes, resultado da pobreza vivenciada pelo povo negro, concedendo menos importância às relações interraciais e as suas imbricações socialmente perniciosas, como estereótipos e preconceito, fazendo com que muitas de suas obras sejam vistas com ressalvas pelos movimentos negros.

O Cinema Novo consolidou-se como vanguarda e deu início a sua segunda fase, considerada mais articulada com uma proposta decolonizadora. Essa segunda fase era mais autocrítica, pois apontava as incongruências da própria esquerda, vista como isolada e incoerente diante de uma ditadura cada vez mais opressora. *Terra em Transe* (de Glauber Rocha, 1967) foi um marco dessa segunda fase do Cinema Novo por ter trazido às telas as contrariedades que levaram o país a um governo de exceção diante de intelectuais pouco articulados (XAVIER, 2012). O grande marco negro/indígena desta segunda fase foi

*Macunaíma* (de Joaquim Pedro de Andrade, 1969), filme adaptado da obra homônima do escritor negro Mário de Andrade, publicada em 1928. A película trouxe os conceitos de antropofagia, em uma crítica à ideia de miscigenação pacífica no Brasil. O Cinema Novo assimilou a concepção de antropofagia pensada pelo modernista Oswald de Andrade, exaltando a figura do canibal e de sua capacidade de se alimentar do outro e retirar dele a sua força. Outro marco indígena cinemanovista foi *Como Era Gostoso o Meu Francês* (de Nelson Pereira dos Santos, 1971), filme que questionou o dilema do “quem é o selvagem? ”, indagando quais paradigmas foram utilizados para se construir a história oficial, denunciando o canibalismo econômico e o etnocentrismo. Nessas obras, o indígena aparece mais como uma figura alegórica do que como um personagem imerso na vida cotidiana ou em seus próprios dramas e nos da comunidade a qual pertence.

Algumas obras não pertencentes ao movimento do Cinema Novo colocaram o personagem indígena ou a paisagem da floresta Amazônica em suas tramas. Grande parte desses filmes foram centrados ora na busca de tesouros incalculáveis, em que o enfrentamento do ambiente hostil da floresta seria o maior obstáculo, ora no romance entre famosos sertanistas com indígenas brasileiras, a exemplo das obras *Fernão Dias* (de Alfredo Roberto Alves, 1957), *Os Bandeirantes* (de Marcel Camus, 1960), *Os Selvagens* (de Franz Eichhorn, 1965) e *Amorna Selva* (de Konstantin Tkaczenko; Ruy Santos, 1965). A obra *Brasil Ano 2000* (de Walter Lima Júnior, 1969) suscitou a discussão sobre o que é ser indígena no Brasil, a abrangência desta identidade no contexto social, e o dilema entre integrar-se à sociedade branca ou preservar suas raízes indígenas. E na estética documental, o filme *Além do Rio das Mortes* (de Duílio Mastroianni, 1957) retratou a vida dos indígenas da família dos Carajás, em uma atmosfera de mistérios envolvendo a flora e a fauna da região da Ilha do Bananal, no estado do Tocantins. Ainda no final dos anos 50 e início dos anos 60, intensifica-se a associação da mulher indígena a uma sensualidade ingênua, a um ser naturalmente libidinoso, levando à produção de obras com o fim quase exclusivo de exibir mulheres nuas nas telas. Em quase a totalidade das vezes, os indígenas eram representados por atores e atrizes brancos, e suas caracterizações culturais e estéticas retratadas como um grupo africano ou como indígenas norte-americanos, a exemplo dos filmes *Escravos do Amor das Amazonas* (de Curt Siodmak, 1957), *Na Garganta do Diabo* (de Walter Hugo Khouri, 1960) e *Lana, Rainha das Amazonas* (de Cyll Farney, 1965).

No Cinema Novo, a região Nordeste serviu de inspiração e não foi limitada ao cômico da Chanchada ou ao cangaço da Vera Cruz, já que os cinemanovistas trouxeram o semiárido, a pobreza, a seca e a fome como nunca antes visto no cinema nacional. Sobretudo,

na obra do baiano Glauber Rocha que trouxe o Nordeste com um viés mais crítico e menos caricato em suas narrativas e estéticas. Os clássicos: *Vidas Secas* (de Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os Fuzis* (de Ruy Guerra, 1964) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (de Glauber Rocha, 1964) compuseram a Trilogia do Sertão Nordestino. Filmes que tiveram por objetivo um processo de tomada de consciência e desalienação por meio da reafirmação de origens, ressignificação do subdesenvolvimento e evocação do espírito de rebeldia das revoltas populares. Os cinemanovistas buscaram no Nordeste as raízes da sociedade brasileira e a consciência de luta diante da dominação e opressão iniciadas com a colonização (ALBUQUERQUE JR., 1994, p.343). *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) resgatou ícones e símbolos da região através de alegorias, Glauber Rocha adaptou a tradição do cordel e dos cantadores de feira para o cinema para além do exotismo, pois o objetivo era a provocação do discurso político contestador (GUTEMBERG, 2014, p.160). Em que mostrou a opressão que o nordestino sofreu com o latifúndio e com o beatismo, dando a ele no final a libertação dessas opressões. Nessa mesma toada, Glauber fez *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969) em uma alegoria das muitas disputas latifundiárias existentes no país, denunciando questões como coronelismo/latifúndio, liderando a bandeira da reforma agrária. O filme propôs uma pantomima de um combate místico entre a tradição e a exploração, e trouxe uma visão otimista do futuro, no qual o negro transita entre a figura do solitário, do trágico profeta, do passivo e do negro vitorioso, como uma lenda do santo guerreiro, libertador do sertão.

Ainda quanto à identidade nordestina, foi realizado o filme *O Pagador de Promessas* (1962). O diretor Anselmo Duarte conseguiu reunir no filme três aspectos aparentemente contraditórios: o humor das Chanchadas, a ambição da produção da Vera Cruz e as preocupações políticas e sociais do Cinema Novo, combinação que lhe rendeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes. O personagem principal era nordestino, da Bahia, branco, católico, mas que acaba se envolvendo com o candomblé ao fazer uma promessa a Iansã, que seria Santa Bárbara na religião católica, isso ocorre porque Zé do Burro vive mais próximo de um terreiro que de uma igreja, por isso fez o pedido a Iansã, acreditando que seria o mesmo que Santa Bárbara. Embora existam pessoas brancas adeptas ao candomblé na Bahia, percebe-se uma intenção branqueadora no filme, pois os negros/pardos representam cerca de 80% da população baiana, segundo o último censo do IBGE, e quando se trata daqueles que são adeptos a religiões de matriz africana esse número é ainda maior. Logo, a escolha de um personagem branco para esse contexto social acaba sendo incoerente. O filme tece críticas à intolerância religiosa, entretanto, situa sua crítica mais a favor de uma igreja católica liberal, que na defesa das

religiões de matriz africana. Zé do Burro (Leonardo Villar), protagonista da trama, é retratado como uma pessoa extremamente ingênua que não consegue nem mesmo identificar as opressões que sofre. A narrativa não concede a ele ferramentas para críticas ou subversões, seguindo um viés bastante associado ao nordestino: o conformismo e a falta de senso crítico. Ademais, entre os anos 50 e 60, o *Nordestern* e consagrou enquanto gênero cinematográfico. Nele, a figura do nordestino foi associada ao homem violento, cruel, sempre envolvido em revoltas, e em grandes duelos em meio ao sol e à terra seca. Diferente da abordagem social dada ao nordestino pelo Cinema Novo, o *Nordestern* cria uma figura lendária, ao mesmo tempo em que fortalece alguns estereótipos já vinculados ao nordestino, como um ser rústico e violento. O filme *A Morte Comanda o Cangaço* (de Carlos Coimbra, 1960) foi o grande representante daquilo que seria chamado de *Nordestern*: uma trama recheada de tiros, mocinhas, heróis, bandidos, terra batida e sangue.

Embora o Cinema Novo tenha sido o movimento cinematográfico mais significativos dos anos 60, outras abordagens estéticas foram desenvolvidas. O Cinema Marginal também fez história e apresentou uma alternativa cinematográfica ao cinemanovismo, que teve suas forças diminuídas conforme o poder de repressão do Estado crescia. A censura prévia interditava filmes e os cineastas dependiam do mesmo governo que os censurava para o financiamento de suas películas através de leis de incentivo. Assim, uma nova safra de diretores, como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, João Silvério Trevisan e Ozualdo Candeias propuseram um radicalismo: o desencantamento com a realidade, o culto ao sujo, ao lixo. Apesar da existência de uma rivalidade entre Cinema Marginal e Cinema Novo, que chegou a ser apelidado de “udigrudi” por Glauber Rocha, ambos possuem muitos pontos em comum: os baixos orçamentos na produção das películas, a noção de autor, introduzida no Brasil pelo Cinema Novo e herdada pelo Cinema Marginal, além de personagens comuns e desesperançosos quanto ao futuro deles e do país de forma geral (BERNARDET, 1986). O movimento teve seu auge em obras como *O Bandido da Luz Vermelha* (de Rogério Sganzerla, 1968), *Matou a Família e Foi ao Cinema* (de Júlio Bressane, 1969), *A Mulher de Todos* (de Rogério Sganzerla, 1969) e o *O Anjo Nasceu* (de Júlio Bressane, 1969). Embora tenha produzido muitas obras em um breve espaço de tempo, o Cinema Marginal não trouxe as identidades negra, indígena e nordestina às suas tramas de forma relevante, pois ainda que os filmes fossem feitos com baixo orçamento e nos centros de exclusão das cidades grandes, as narrativas estavam mais preocupadas em chocar o moralismo de uma sociedade conservadora controlada pela Ditadura Militar, que propriamente debater temas sociais ou políticos.

### 1.2.5. Os anos 70 (1970-1979)



**Imagem 5** - *Iracema, Uma Transa Amazônica*, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna (1981). O filme foi o primeiro a problematizar os reais dilemas das populações indígenas, tais como o garimpo, a violência, a prostituição, retirando-as das narrativas românticas que até então elas eram trazidas. Essa tendência mais problematizadora foi característica da década de 1970 e reverberou também na identidade negra

Apenas nos anos 70, um negro voltou a assinar a direção de um filme: *Um é Pouco, Dois é Bom* (de Odilon Lopez, 1970). A última vez que isso aconteceu foi nos anos 40 com Cajado Filho e seu *Estou Aí* (1948). Odilon constrói seu roteiro com base em diálogos escritos por Luiz Fernando Veríssimo e narra acontecimentos que se passavam no centro do Rio Grande do Sul, em sua parte mais urbana, uma novidade à época, pois as obras rio-grandenses daquele período traziam, em geral, temáticas rurais. A pobreza, a marginalização e o racismo são alguns dos assuntos abordados, incluindo a atuação do próprio diretor no filme. O período trouxe também as primeiras obras dedicadas totalmente à cultura afro e o lançamento dos primeiros diretores negros com obras integralmente referentes ao universo negro, como em *Deusa Negra* (de Ola Balogun, 1978), filme feito em uma parceria entre Brasil e Nigéria. A película conta o resgate da ancestralidade por meio de um personagem de origem africana que vem ao Brasil em busca de seus parentes que foram levados como escravos, a fim de reunir sua família muitos séculos depois da diáspora africana. Enquanto o Cinema Novo trabalhou sua narrativa sob a ótica da desigualdade social pautada na pobreza e nos abismos sociais, os anos 70 trouxeram com maior intensidade os conflitos advindos da discriminação racial para além de fatores sociais como a pobreza, com intuito de demonstrar que a questão racial é por si só um problema

independentemente de outras questões sociais.

Os anos 70 também foram marcados por intensa repressão, a exemplo do discurso a favor da causa negra compulsoriamente retirado do filme *América do Sexo* (de Luiz Rosenberg Filho e Flávio M. Costa, 1969) pelo governo ditatorial. Além de uma emissora de televisão, que foi proibida de exibir o documentário alemão *O Despertar de um Sonho* (de Christa Gottmann-Elter, 1971), filme que discutiu a repercussão mundial de *O Quarto de Despejo* (1960), obra literária escrita por Carolina Maria de Jesus, uma mãe solteira negra, trabalhadora do lixo, que relatou a marginalização dos moradores dos subúrbios, livro em que a periferia se tornava o grande quarto de despejo do centro, lugar para o qual tudo que é rejeitado era enviado, inclusive pessoas pobres. Nesse mesmo período, foi vetada a realização de um evento de integração entre o movimento *black* brasileiro e o estadunidense, tudo isso porque o governo ditatorial temia o crescimento dessas manifestações no Brasil (DOMINGUES, 2007).

O papel subalterno impellido ao negro na sociedade tornou-se tão naturalizado a ponto desse discurso ser defendido pelos próprios negros em algumas tramas. Esse é o caso do filme *Diamante Bruto* (de Orlando Senna, 1977) em que José de Castro, interpretado por José Wilker, um homem branco que retorna à sua terra natal depois de 20 anos e reencontra Rita, representada por Conceição Senna, seu amor de infância, uma garota negra e pobre que nunca se esquecera dele. Os dois se amam, mas ela recusa compromissos, expondo as diferenças e obstáculos, pois além de ela já ser casada, José é um homem branco e famoso, o que a coloca como não merecedora dele. Rita é a que mais se opõe a um possível casamento com José, pois na opinião dela, ele sendo loiro, branco e famoso não deveria se relacionar com uma “negra, feia, pobre e burra”. Ao longo da trama ela tenta convencê-lo a não ficar com ela, como se ele não tivesse discernimento das implicações dessa união e ela o protegesse de si mesmo, pois sabia que os dois eram socialmente incompatíveis. A submissão da mulher negra fica nítida quando Rita se percebe como inferior a José pelo fato de ser negra, acreditando que não mereceria o posto de esposa.

Os anos 70 são polêmicos e contraditórios feitos não apenas de propostas avançadas no campo racial, mas de disputas ideológicas entre diferentes formas de compreender esta questão. Um gênero cinematográfico trouxe vários estigmas na esfera racial, atrelando os negros ainda mais à sexualidade e à servidão. A Pornochanchada exibiu nas telas mulatas sensualizadas como objetos de desejo e colocou o homem branco de classe média como personagem central dessas narrativas (ALVES, 2009). Esses filmes exibiram as religiões de matriz africana como o candomblé e os rituais ligados aos orixás como naturalmente sensuais,

a exemplo de *Belinda dos Orixás na Praia dos Desejos* (de Antônio Bonacin Thomé, 1979). O filme *Tarzann: O Bonitão Sexy* (de Nilo Machado, 1977) trabalhou questões sexuais e raciais, pois o *Tarzann* além de ser negro era gay e essas duas características foram usadas na película como um demérito ao personagem, sendo motivo de chacota ao longo da narrativa. Outras obras de referência desse período são: *Como era Boa Nossa Empregada* (de Victor di Mello e Ismar Porto, 1973) e as *Histórias que Nossas Babás não Contavam* (de Oswaldo de Oliveira, de 1979) – todas exibiram a identidade social negra como objeto de satisfação sexual para brancos. Apesar de nem todas as películas da Pornochanchada terem trazido personagens negros, isto é, a objetificação sexual não se dava apenas com pessoas negras, mas com os mais diversos tipos de pessoas, quando se tratavam de personagens negras a forma que essa objetificação se dava era muito específica, geralmente relacionada a profissões de baixa qualificação e a uma sexualidade quase instintiva, um contraponto diante de toda luta experimentada nesta década (ALVES, 2009).

O indígena no cinema dos anos 70 ganhou destaque, foi o período em que mais filmes foram realizados com esta identidade. Uma explicação possível está nos padrões estipulados pela política cultural do governo da década de 70, que estimulava temas relativos à identidade nacional, nos quais o indígena se encaixava. Evidentemente que eles deveriam ser apresentados de maneira inofensiva ao sistema e não poderiam questionar a política estabelecida, criando discursos que propiciassem o reforço ao pensamento repressivo dominante à época (SILVA, 2002). Os filmes pertenciam na maioria das vezes ao gênero ficcional e traziam a Amazônia como ambiente selvagem e os indígenas apenas como paisagem para alguma narrativa branca, a exemplo de *As Confissões do Frei Abóbora* (de Braz Chediak, 1971) e *Anchieta, José do Brasil* (de Paulo César Saraceni, 1977). Ou ainda colocaram a Floresta Amazônica como um local hostil, habitado por indivíduos selvagens, que guardam grandes tesouros, tais como em *As Aventuras de Robinson Crusóe* (de Mozael Silveira, 1978), *O Caçador de Esmeraldas* (de Oswaldo de Oliveira, 1979), *Batalha de Guararapes* (de Paulo Thiago, 1978).

Apesar do grande número de filmes com a identidade indígena, poucos trouxeram novidades quanto à forma que o tema já vinha sendo representado no cinema brasileiro. O filme *Iracema, A Virgem dos Lábios de Mel* (de Carlos Coimbra, 1979) trouxe às telas mais uma adaptação da obra de José de Alencar. Coimbra optou por uma atriz branca, Helena Ramos, famosa à época por ter realizado alguns filmes do gênero Pornochanchada, para representar a indígena Iracema, já com o intuito de exibi-la nua ao longo da narrativa, nudez justificada pelo

fato de ela ser indígena. A caracterização dos personagens indígenas que permeavam a narrativa se assemelhava mais aos indígenas norte-americanos que aos brasileiros. O filme acaba por ser uma referência da associação entre a nudez sexualizada e os indígenas, inclusive ele foi pensado com o fito de trazer a erotização da atriz Helena Ramos, como dito acima, algo esperado pelo público (GOTTWALD JUNIOR, 2015). Uma das exceções entre as várias Iracemas feitas foi *Iracema, uma Transa Amazônica* (de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1976). A Iracema de Bodanzky se distingue da de José de Alencar, pois era baixinha, de voz estridente, troncuda e de nariz grosso. Iracema vai a Belém com a família pagar uma promessa no Sítio de Nazaré e lá acaba caindo na prostituição. Em um cabaré, conhece Tião, um homem branco; a relação dos dois ocorre por um jogo de interesses, no caso dele sexual, no caso dela, uma possibilidade de sair de sua cidade e migrar para o Sudeste. Iracema, vestida com um *short* da Coca-Cola, desmonta completamente a idealização do indígena como afirmação do povo brasileiro, já que ela mesma se define como branca. A Iracema como uma indígena que se prostitui às margens da rodovia transamazônica é uma clara alusão à exploração sofrida pelos povos primeiros desde a chegada do colonizador (GOTTWALD JUNIOR, 2015).

Os anos 70 foram bastante influenciados pelo gênero *Nordestern*, desenvolvido entre as décadas de 50 e 60, bem como por variações eróticas dele dentro da Pornochanchada. Como as narrativas do cangaço haviam sido responsáveis por levar ao cinema um grande público, as produtoras continuaram investindo nesse tipo de narrativa, a exemplo de *A Vingança dos Doze* (de Marcos Farias, 1970), *O Último Cangaceiro* (de Carlos Mergulhão, 1970), *As Cangaceiras Eróticas* (de Roberto Mauro, 1974), *A Ilha das Cangaceiras Virgens* (de Roberto Mauro, 1976). Na esfera documental, duas obras tentaram desconstruir o cangaço por meio da história de seus membros, contada de forma a não exaltar a violência, mas a vida como um todo de cada um deles: são os filmes *O Último Dia de Lampião* (de Maurice Capovilla, 1975) e *A Mulher no Cangaço* (de Hermano Penna, 1976). O primeiro é uma reconstituição da morte de Lampião, Maria Bonita e mais onze cangaceiros, na fazenda de Angicos, sertão do Sergipe, baseando-se no depoimento de ex-cangaceiros, soldados da Volante e habitantes que estavam presentes no momento e participaram do ocorrido. O segundo fala sobre algumas das mais de 50 mulheres que estiveram no cangaço, com destaque para Dadá (esposa de Corisco), Cila (esposa de Zé Sereno) e Adília (esposa de Canário), todas relatando a dificuldade de ser mulher naquele ambiente machista e árido.

Ao longo da década foram várias as adaptações de Jorge Amado para o cinema. O escritor teve projeção internacional, sobretudo, por trazer em suas obras a atmosfera tropical e

mística da Bahia, envolto a uma atmosfera sensual, e isso despertou interesse dos cineastas brasileiros (SANTANA, 2009). *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976) foi uma das obras adaptadas, dirigida nessa versão pelo cineasta carioca Bruno Barreto. A estória se passava no início da década de 1940, com Dona Flor (Sônia Braga), professora de culinária em Salvador, casada com Vadinho (José Wilker), que dedicava grande parte de sua vida a farras e jogos de azar. A vida de abusos e noites em claro acaba por acarretar na sua morte precoce num domingo de Carnaval de 1943, deixando Dona Flor viúva. Um tempo depois, ela se casa de novo, com o recatado farmacêutico da cidade, mas ainda sim ela permanece com saudades do antigo marido, o que acaba causando o retorno dele em espírito, que só ela vê. Isso deixa a mulher em dúvida sobre o que fazer com os dois maridos que passam a dividir o seu leito. A personagem tem sua sensualidade e libido ressaltados ao longo de toda obra, além da culinária e das paisagens baianas, que são utilizadas como forma de trazer exotismo à obra. Embora o filme possa parecer um avanço na questão feminina por colocar a mulher como protagonista e como um ser dotado de vontade sexual, ele o faz com o objetivo de sexualizá-la para o olhar masculino (SANTANA, 2009). Esta é uma característica marcante nas obras feitas a partir dos anos 70 com a mulher nordestina, em que ela passa a ser retratada como um ser sensual em razão do bronzeado de sua pele, de seus temperos e de seus hábitos singelos. Nitidamente influenciada pela Pornochanchada, essa corrente resultou em muitas adaptações de Jorge Amado para o cinema com suas muitas baianas sensuais.

Muitos cineastas do Cinema Novo continuaram a realizar filmes mesmo após o fim da vanguarda, como é o caso de *São Bernardo* (de Leon Hirszman, 1972) e de *Fogo Morto* (de Marcos Farias, 1976), intensificando um movimento que fica cada vez maior: o uso de obras literárias como roteiro para o cinema. Ele foi iniciado com adaptações de José de Alencar, mas ganha força, sobretudo, com adaptações de obras de escritores regionalistas nordestinos. Ambos os filmes foram inspirados em livros sertanistas homônimos, o primeiro de Graciliano Ramos; o segundo de José Lins do Rêgo. Marcos Farias construiu sua narrativa tendo como protagonista o capitão Vitorino (Rafael de Carvalho). A partir dele, o filme que se passa no início do século XX, trabalha a oligarquia. Vitorino defendia o fim da ditadura e dos grandes latifúndios, tão comuns à Primeira República, época em que os engenhos começavam a entrar em decadência no Nordeste e que se consolidava com o Governo Vargas uma onda nacionalista e industrializante. O romance lida com a decadência de uma ordem antiga, representada por Lula de Hollanda, o coronel "Lula" (Othon Bastos) e com a ascensão de um pensamento mais moderno, representado por Vitorino e como esses pensamentos diferentes conviviam em meio

ao sertão. O que se destaca em *Fogo Morto* é a agonia política pela qual passava o Nordeste. Leon Hirszman, por sua vez, trouxe o protagonista Paulo Honório (Othon Bastos), personagem que narra as memórias de sua vida. Hirszman desenvolve o protagonista desde o começo como um homem com grande talento para os negócios, que sabe se defender de forma violenta ou não. No meio da trama, Honório se casa com Madalena (Isabela Ribeiro), o casamento mais parece um negócio favorável a ambos: ele precisa de uma professora em sua fazenda, e ela de segurança financeira. Passam-se dois anos sem que haja qualquer conflito entre os dois; depois desse prazo, o ciúme e o sentimento de inferioridade que Paulo Honório sente em relação à sua mulher, afloram. Na trama, Honório com uma personalidade avarenta representa o capitalismo e Madalena representa o socialismo com sua personalidade sensível aos dramas dos trabalhadores rurais de Honório. Ele é dominado por um apego excessivo tanto ao dinheiro quanto à sua mulher. Acaba sendo destruído por isso. Madalena é o oposto, generosa, se preocupa com os pobres e com aqueles que estão em uma posição inferior a sua. O filme narra a destruição do espírito humano pela avareza, sendo uma alegoria para uma disputa ideológica do capitalismo *versus* socialismo.

#### 1.2.6. Os anos 80 e o ostracismo do cinema brasileiro (1980-1992)



**Imagem 6** - *Hora da Estrela*, de Suzana Amaral (1985). Traz o sentimento de inadequação do nordestino diante da pouca receptividade das grandes cidades do Sudeste que tornam seus sotaques e cultura características reprováveis

A Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (1969-1990) foi

uma empresa criada com o objetivo de produzir e distribuir filmes nacionais, controlada por Roberto Farias entre 1974 e 1979. O cineasta que pretendia consolidar o cinema brasileiro, dando estabilidade à cinematografia do país por meio da conquista do mercado. Para isso, procurou a concessão de financiamentos públicos de películas nacionais, mas quase a totalidade dos financiamentos eram destinados a diretores já consagrados, acarretando em poucos incentivos para cineastas estreados e na conseqüente dificuldade de renovação do cinema brasileiro (JORGE, 2003). Grande parte dos filmes realizados neste período se aproximavam muito das estéticas europeia e americana, pois os cineastas acreditavam que suas obras seriam melhor aceitas pelo público se adotassem uma estética estrangeira, privilegiando atores não brasileiros e o próprio idioma alienígena em suas obras. As produções tinham preços muito acima dos habitualmente realizados no país e suas temáticas inspiradas nos temas romanceados aos moldes do cinema hollywoodiano (JORGE, 2003). A escolha de uma estética estrangeira fez parte também de uma opção do governo militar, que pretendia reacender as propostas de higienização do cinema nacional com temas e narrativas palatáveis aos gostos estrangeiro e burguês. Houve extrema intervenção na Embrafilme pelo governo de exceção e os cineastas estabeleceram relações dinâmicas com ele, oscilando entre o conflito e a conformidade (GUEDES, 2014).

O governo militar permitiu em certa medida que os cineastas tivessem relativo controle sobre suas produções, financiamentos e distribuição, no entanto, foi repressor no tocante ao conteúdo possivelmente subversivo dos filmes. Mesmo com toda repressão, alguns filmes críticos conseguiram passar pela censura, a exemplo de *Eles não Usam Black-Tie* (de Leon Hirszman, 1981), que tratava da temática sindical e *Pra Frente Brasil* (de Roberto Farias, 1982), que chegou a ser censurado por um tempo e falava sobre os presos políticos e as torturas realizadas pela Ditadura Militar brasileira. Roberto narrou a estória de Jofre (Reginaldo Faria), cidadão de classe média que, tido por terrorista, é sequestrado por um grupo de extrema-direita que passa a torturá-lo enquanto sua família busca notícias de seu paradeiro. O pano de fundo é a Copa do Mundo de futebol de 1970 e a população embalada pelas sucessivas vitórias da seleção — Roberto Farias apresenta, assim, um povo alienado e manipulado por seus governantes, muito mais preocupado com futebol do que com a situação política do país. O uso do título *Pra frente, Brasil* é sintomático, já que se refere tanto ao ufanismo das propagandas do regime militar quanto à música-tema da seleção de futebol no campeonato de 1970 (GUEDES, 2014). No letreiro inicial do filme, tem-se entre outros dizeres a frase: “Sequestros, mortes, excessos. Momentos de dor e aflição. Hoje, uma página virada na história de um país

que não pode perder a perspectiva do futuro. *Pra frente, Brasil* é um libelo contra a violência.” (GUEDES, 2014). O letreiro apontava que os fatos trazidos no filme pertenciam a um passado já superado, sugerindo que a sociedade brasileira o esquecesse e seguisse seu caminho. Fato é que o letreiro não constava no roteiro original de *Pra Frente, Brasil* e provavelmente não estava nos planos de Roberto Farias que o colocou por imposição da censura. Ao longo de toda a Ditadura Militar, que durou 21 anos, os cineastas travaram relações ambíguas com o regime, de apoio e repulsa, algo totalmente compreensível diante da imensa censura existente à época que os forçava a ceder em vários momentos para que obras de teor crítico conseguissem manter minimamente suas pautas (GUEDES, 2014).

Na década de 1980, foi cunhado o termo *Neon-Realismo* pelo jornalista Matinas Suzuki, como forma de chacota e oposição à vanguarda cinematográfica do *Neorealismo-Italiano*, simbolizando o rompimento da produção de obras com temáticas sociais, pois o *Neon-Realismo*, enquanto movimento, interessava-se pelo neon, uma luz que sugere efemeridade e artificialismo, características que, nessa perspectiva, seriam desejáveis ao cinema. Para ele, a preocupação com a tragédia social brasileira havia se tornado fora de moda (JORGE, 2003). Ao apresentar o longa-metragem *Anjos da Noite* (de Wilson Barros, 1987) no Festival de Brasília em 1988, Suzuki afirmou que “quem gosta de raiz é mandioca”, pois para ele o país deveria fazer um cinema que pouco ou nada tivesse a ver com o Cinema Novo e suas preocupações com as causas do subdesenvolvimento, com as más condições de vida no campo, com a desigualdade nas periferias das grandes cidades ou com o seu projeto de decolonização do olhar. O *Neon-Realismo* ou *Neon-Onirismo* foi estruturado sobre a metalinguagem, ele ocupava-se mais do universo onírico do próprio cinema que da realidade que os circundava. Os filmes mais emblemáticos desse período foram *Cidade Oculta* (de Chico Botelho, 1986), *A Dama do Cine Shangai* (de Guilherme de Almeida Prado, 1987) e *Brasa Adormecida* (de Djalma Limongi Batista, 1987). Em regra, a geração de 80 era formada na ECA-USP e produziu filmes que, embora fossem diversos entre si, tendiam a um certo rigor formal, que proporcionava um maior espaço de criação para o realizador quanto ao universo estético-narrativo, mas acabava por vezes na exclusão de temas sociais ou críticas em suas produções. O formalismo uspiano é característico em produções como no curta *Caramujo-Flor* (de Joel Pizzini, 1988), e nas experiências iniciais de Sergio Bianchi e Tata Amaral.

A estética dos anos 80 ligou-se ao urbano e contemporâneo cheio de produções multicoloridas aliadas à decadência *pós-punk*. O cinema jovem carioca dessa época trouxe uma forte influência televisiva para suas obras e teve Antônio Calmon como seu principal cineasta.

Com figurino contemporâneo, misturando música e comédia, produziu filmes que exaltaram o novo rock brasileiro, a vida ao ar livre e o universo do surfe, tais como em *Menino do Rio* (1981) e *Garota Dourada* (1984). Além dos filmes de Calmon, foram produzidos os musicais de Lael Rodrigues, como *Bete Balanço* (1984) e *Rádio Pirata* (1987), todos exaltavam o ambiente urbano carioca. Em virtude da política adotada pela Embrafilme, quase todos os filmes desse período foram feitos por realizadores que já estavam na ativa há mais de 20 ou 30 anos, havia poucas produções feitas por diretores iniciantes nessa década. A exceção foi *Vera* (1987) de Sérgio Toledo, um filme que discutiu a homossexualidade feminina, com a atuação premiada com o Urso de Prata em Berlim para Ana Beatriz Nogueira. E mais para o final da década, foi realizado o curta-metragem também internacionalmente premiado do gaúcho Jorge Furtado, *Ilha das Flores* (1989). Essas restrições estatais em financiar películas dirigidas por cineastas jovens influenciaram muito na renovação observada na década de 80, que ficou reservada a acadêmicos e a cineastas já reconhecidos. Desde o final dos anos 70, a Ditadura Militar apresentava sinais de desgaste, quando se iniciou um processo de democratização cada vez mais intenso, culminando no início dos anos 80 no movimento de Diretas Já (1983). Mesmo com essa abertura maior, sobretudo, em relação à censura, essa década ainda reproduziu no cinema os modelos eróticos e cômicos característicos dos anos 70, modelos somente alterados, em geral, em tentativas de reprodução das estéticas americana e europeia (JORGE, 2003).

Os anos 80 não concederam, de forma geral, muito espaço à identidade social negra, poucas obras trouxeram o negro com algum destaque. O filme *O Quilombo* (de Cacá Diegues, 1984), no entanto, abordou a identidade social negra sob a ótica histórica, narrando uma revolta ocorrida no Quilombo dos Palmares, impulsionada por escravos fugidos. A obra foi considerada original por exibir os levantes negros como parte da construção da história mundial (SILVA, 2013). Na trama, por volta de 1650, alguns escravos se revoltaram e promoveram uma batalha na qual saíram vitoriosos. Depois do embate, fugiram para as montanhas nordestinas, onde estaria instalado o Quilombo dos Palmares. O líder dos escravos era Ganga Zumba (Tony Tornado), príncipe africano que em pouco tempo tornou-se o Rei dos Palmares, com a ajuda de sua mulher Dandara (Zezé Motta) e de seu melhor amigo Acaiúba (Antônio Pitanga). A religião permeava a narrativa e foi um ponto marcante na obra que mostrou a reverência que os povos africanos tinham por seus deuses e orixás, visto que em algumas cenas é possível associar o surgimento do quilombo às experiências religiosas dos descendentes de africanos. No filme, os escravos são retratados como dotados de uma força heroica e guerreira, uma vez que lutavam e se organizavam para montar e manter o quilombo, defendendo sua cultura, negritude e liberdade.

Esse é considerado o primeiro filme épico negro do cinema brasileiro (SILVA, 2013).

Outro filme que também adotou o estilo épico foi *Chico Rei* (de Walter Lima Jr., 1985), o enredo se passava em meados do século XVIII, quando era intenso o tráfico de negros de vários países do continente africano para o Brasil colonial. Arrancados de suas comunidades, eram amontoados em navios negreiros e mantidos aqui como mão de obra escrava. Entre eles estava Chico Rei (Severino d'Acelino), que sempre teve por objetivo libertar seu povo das correntes da escravidão. O personagem trabalha em Vila Rica, atual Ouro Preto, e descobriu uma grande reserva de ouro que o permitiu comprar sua carta de alforria e, tempos depois, a própria mina do senhor escravagista endividado, tornando-se o primeiro negro proprietário de minas. O filme situa a questão da liberdade na escolha entre a resistência violenta ou a paciência em aproveitar as brechas da própria sociedade escravagista. No primeiro caso, se ganha com a rapidez da ação, mas sempre se corre risco ao atacar o senhor de escravos e fugir rumo a um quilombo, situação representada na sequência de abertura do filme. No segundo caso, o escravo deveria aceitar momentaneamente a escravidão, para assim se beneficiar de um tratamento menos agressivo até o ponto de conseguir comprar sua alforria, ou seja, a liberdade jurídica. Os dois filmes têm sua importância histórica ao trazerem a escravidão sob o ponto de vista do escravo e a tratarem como um épico e darem relevância histórica àqueles acontecimentos.

Uma personalidade negra de destaque foi Zózimo Bulbul, que iniciou sua carreira em meados dos anos 60 e despontou como ator nos anos áureos do Cinema Novo, trabalhando em aproximadamente 30 filmes. Zózimo foi o primeiro protagonista negro de uma telenovela brasileira, fazendo par romântico interracial com Leila Diniz em *Vidas em Conflito* (1969). Insatisfeito com a condição reservada aos negros nas telas, decidiu escrever e dirigir seus próprios filmes. Em 1974, dirige o curta-metragem em preto e branco *Alma no Olho*, premiado com o troféu Humberto Mauro na Jornada Brasileira de Curta-Metragem em Salvador. Foi considerado uma das melhores obras da cinematografia negra, totalmente filmado em estúdio, com fundo branco e câmera parada, as imagens são extremamente dinamizadas por cortes de edição. No filme, o corpo negro de Zózimo se desloca através dos séculos: desde a inocência da vida livre e feliz nos rincões africanos à mendicância nas grandes cidades, imposta pela exclusão dos negros no Brasil, passando pelos porões dos navios negreiros. Não há falas ou diálogos, pois o ator usa somente expressões faciais e corporais, sem quaisquer artifícios cenográficos, há apenas o apoio pontual da música de John Coltrane. Em 1988, ele lança o seu primeiro longa-metragem: *Abolição*, que propõe uma reflexão crítica sobre a então comemoração dos 100 anos da abolição da escravatura. Em 2007, fundou o Centro Afro Carioca

de Cinema, onde desenvolveu um trabalho de referência para a cinematografia afro-brasileira de conscientização, memória e incentivo por meio da arte cinematográfica e da questão negra.

A identidade indígena já havia ganhado centralidade no Cinema Novo, mas a maior parte dos filmes feita nessa vanguarda abordava as dicotomias entre primitivo e civilizado, bem como problematizavam o evento do “descobrimento”. A década de 80 passou a trazer a identidade indígena enquanto crítica social para além do contexto da floresta. Nesse período, foram produzidos os primeiros filmes que trabalharam as problemáticas da integração dos indígenas nos centros urbanos e os dilemas que envolvem o sentimento de pertencimento e a ancestralidade. Em *Índia, A Filha do Sol* (de Fábio Barreto, 1982), o relacionamento entre uma indígena e um soldado é utilizado como alegoria para o choque cultural vivenciado por vários indígenas no processo de integração à sociedade branca. O filme *Avaeté, Semente da Vingança* (de Zelito Viana, 1985) faz referência ao massacre dos indígenas Cintas-Largas ocorrido na região de Fontanillas (MT). O acontecimento fez com que o indígena Avaeté fosse forçosamente integrado, pois toda a sua comunidade foi dizimada em um ataque de madeireiros. O filme traz as dificuldades envolvidas nesse processo, em que Avaeté oscila entre as duas culturas. Essa perspectiva pode ser considerada como um rompimento, pois nunca antes o cinema brasileiro havia trabalhado o viés da integração, afastando-se de abordagens romantizadas, inspiradas em obras alencarianas. Pois ainda que o Cinema Novo tenha exibido subversões ao criticar o domínio europeu e exaltar a figura antropofágica do indígena, ele o trouxe ainda dentro do paradigma da floresta, o que nos anos 80 foi modificado.

O nordestino foi trazido às telas, sobretudo, em adaptações de obras literárias, tendência iniciada na década anterior e intensificada nesse período. O filme *Sargento Getúlio* (de Hermanno Penna, 1983) foi adaptado da obra homônima do escritor João Ubaldo Ribeiro, publicada em 1970, e tem Lima Duarte como intérprete do personagem-título. O filme debate o coronelismo e a obediência irrefletida, que transforma o sargento em um cumpridor de ordens sem senso crítico. A violência diária vivida por Getúlio tanto em relação ao ambiente que vive, quanto em relação à hierárquica a qual está submetido, retira do indivíduo sua autoconsciência. O filme *A Hora da Estrela* (de Suzana Amaral, 1985), foi adaptado do romance homônimo de Clarice Lispector e contou a estória de Macabéa, interpretada por Marcélia Cartaxo, uma nordestina que mora no Rio de Janeiro. Macabéa era muito magra e pálida, pois não se alimentava direito, basicamente vivia de cachorro-quente e Coca-Cola. Seus luxos se resumiam a pintar as unhas de vermelho, comprar uma rosa e ir ao cinema, o que a fazia sonhar em ser famosa. O cerne da obra é a inadaptação da protagonista ao ritmo da cidade grande, local em

que não consegue se encaixar. *Memórias do Cárcere* (de Nelson Pereira dos Santos, 1984) foi inspirado na obra literária de mesmo nome escrita por Graciliano Ramos e publicada em 1953. O filme foi premiado no Festival de Havana e constituiu um novo marco na adaptação da literatura ao cinema em razão de sua qualidade narrativa. Ele contava a história do próprio Graciliano na época em que esteve encarcerado pelo governo Vargas em razão do evento que ficou conhecido como Intentona Comunista (1935).

Jorge Amado continuou a ser muito adaptado para o cinema, como no filme *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987) que se passa na Bahia e aborda as identidades negra e nordestina. A obra conta a estória de Balduíno (Grande Otelo), um menino negro e pobre que é recebido na casa de uma família rica e branca. Embora tenham trajetórias sociais parecidas, ele não é bem visto pela empregada da casa que faz de tudo para que o garoto abandone o lugar, o que de fato acontece, impelindo Balduíno a tentar várias formas de sobrevivência, de mendigo a lutador de boxe. O rapaz se apaixona por Lindinalva, filha da família rica que o recebeu, momento em que é rejeitado como genro não só pelo fato de ser pobre, mas, sobretudo, por ser negro. O universo nordestino e negro aparece na trilha sonora, nas paisagens, nas referências às religiões de matriz africana e no coronelismo. Na estética documental, o filme *Cabra Marcado para Morrer* (de Eduardo Coutinho, 1984) foi considerado um dos documentários mais importantes da época por ter retratado a luta camponesa do Brasil pré-golpe militar. Quando iniciou as gravações em 1964, Eduardo Coutinho tinha 30 anos. O projeto era contar a vida de João Pedro Teixeira, importante líder das Ligas Camponesas da Paraíba, que lutava pela reforma agrária e por melhores condições de vida para os trabalhadores do campo, mas que fora assassinado numa emboscada. Elizabeth Teixeira, a viúva de João Pedro, faria o seu próprio papel. Os outros atores seriam escolhidos entre os moradores do engenho. Mas em 1964, o trabalho foi interrompido pelo golpe militar. O exército invadiu a cidade, ameaçou a população, prendeu os líderes camponeses e os membros da equipe da filmagem, além de terem apreendido todo o equipamento. A maior parte do negativo filmado, no entanto, foi salva. Dezessete anos depois, aos 47 anos de idade, Eduardo Coutinho volta à cidade para completar o filme. Iniciou, então, uma longa peregrinação a fim de reencontrar todos os camponeses que tinham trabalhado em *Cabra Marcado Pra Morrer*. Elizabeth Teixeira foi obrigada a fugir, abandonar os filhos e a esconder-se em outra cidade. Ela viveu quase vinte anos na clandestinidade, sob o nome de Marta Maria da Costa. O documentário reflete as disputas rurais no interior do país com a morte maciça de líderes de comunidades.

### 1.2.7. A retomada, os anos 90 e o pós-retomada (1993–2003)



**Imagem 7** - *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes (1999). Filme adaptado da peça teatral de Ariano Suassuna, acabou por atenuar a crítica social trazida no original, priorizando alguns estereótipos já há muito associados aos nordestinos, tais como a ingenuidade e a miséria

O cinema brasileiro viveu na primeira metade dos anos 90 sua crise mais profunda. A produção nacional, que chegou na década de 1970 a ocupar 35% do mercado interno, diminuiu para apenas 0,4% na fase mais aguda da crise (1991-1993). Os anos difíceis tiveram início com a posse de Fernando Collor de Mello, presidente que extinguiu os organismos estatais de fomento ao cinema brasileiro, tais como a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), a Fundação do cinema brasileiro e o Concine (Conselho Nacional de Cinema). A situação imposta por Collor começa a mudar apenas com a sanção da Lei do Audiovisual, já no governo do presidente Itamar Franco, substituto de Collor pós-*impeachment* (BORGES, 2007). A emblemática retomada do cinema brasileiro se deu com a estreia da comédia histórica *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (de Carla Camurati, 1995) e com a comédia romântica *O Quatrilho* (de Fábio Barreto, 1995). Ao retomar seu curso a partir de 1995-1996, com o sucesso de público de *Carlota Joaquina* e a indicação de *O Quatrilho* ao Oscar de melhor filme estrangeiro, o cinema nacional mostrou que havia superado seu momento mais crítico (BORGES, 2007). O movimento de retomada surgiu com a urgência de impulsionar o cinema nacional dentro de padrões possíveis tanto econômicos, quanto estéticos. Com esse propósito, cineastas paulistas se reuniram, a fim de compatibilizarem o filme de Baixo Orçamento para o contexto brasileiro, como na TRAUMA – Tentativa de Realizar Algo Minimamente Audacioso

(1999). Idealizada por Alexandre Stockler, um jovem cineasta paulistano, essa proposta reverberou e muitos cineastas passaram a realizar filmes baratos, com poucas locações, elencos sem grandes salários e, principalmente, vinculados às tragédias sociais brasileiras.

A identidade social negra foi permeada por muitas incongruências, pois a ideia de democracia racial acabou se solidificando na sociedade brasileira sob a forma de estereótipos e reducionismos, geralmente mascarados em discursos de miscigenação. Por outro lado, o cineasta Jeferson De, na 11ª edição do Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo, apresentou seu manifesto intitulado de Dogma Feijoada. Inspirado no Dogma 95 de cineastas dinamarqueses, o Dogma brasileiro consistia em sete regras para que um filme fosse considerado cinema negro brasileiro: 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível, filmes-urgentes; 5) Os personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados (DE, 2005). Uma das consequências do Dogma Feijoada foi a criação do grupo Cinema Feijoada, formado por cineastas e realizadores negros que se reuniam constantemente e promoviam debates, exposições de filmes e mostras temáticas, dando contornos ao movimento negro no cinema brasileiro. “Foi a primeira afirmação pública de diretores negros, o que é de uma maior importância uma vez que o modelo de produção brasileiro concentra o poder de decisão nos diretores (DE, 2005). Os debates sobre a representação do negro no cinema foram reascendidos e no ano seguinte, em 2002, durante a 5ª edição do Festival de Cinema de Recife, atores, atrizes e realizadores negros e negras colocaram em discussão a diversidade étnica no campo audiovisual brasileiro. O evento culminou na elaboração Manifesto de Recife, entre os que assinaram o Manifesto estavam: Antônio Pitanga, Antônio Pompeu, Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pillar, Maria Ceiza, Maurício Gonçalves, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Thalma de Freitas e Zózimo Bulbul. Diferentemente do manifesto anterior, este possuía caráter mais político, pois problematizava a representação do negro não somente no cinema, mas em outras plataformas audiovisuais como em novelas, na publicidade e no jornalismo, e também reivindicava um fundo de incentivos à produção audiovisual multirracial e à ampliação do mercado de trabalho para os profissionais afrobrasileiros.

O cinema pós-retomada caracterizou-se por abordar a realidade de brasileiros que sobreviviam em condições sub-humanas nas periferias e prisões. Nesse cinema, que tentava retratar a tragédia da exclusão social brasileira, as periferias e comunidades foram vistas ora

como território de criminosos, ora como espaço de gente comum em busca da sobrevivência. A identidade negra foi vinculada intensamente a esse tipo de narrativa que reacendeu uma corrente iniciada com Nelson Pereira dos Santos: a produção de filmes que atrelam negros ao ambiente periférico e à violência. Isso ocorreu em obras ficcionais tais como *Carandiru* (de Hector Babenco, 2003) e *De Passagem* (de Ricardo Elias, 2003). O primeiro conta a história do massacre de presos do extinto presídio Carandiru, feito pela polícia de São Paulo. O fio condutor da narrativa é a experiência do médico Dráuzio Varella (Luiz Carlos Vasconcelos), que se oferece para realizar um trabalho de prevenção à AIDS no local. No filme, embora muitos negros apareçam, sobretudo como presidiários, as questões raciais não foram abordadas, pois os dilemas trazidos se relacionam muito mais com questões sociais e até sexuais, que propriamente de cor, que não são apontadas na trama. O segundo filme, *De Passagem*, conta a estória de Jeferson (Sílvio Guindane), que prestes a concluir o colégio militar no Rio de Janeiro volta às pressas para São Paulo quando recebe a notícia da morte de seu irmão, envolvido no crime. Jeferson precisa atravessar a cidade de metrô para fazer o reconhecimento do corpo junto com Kennedy (Fábio Nepo), amigo de infância e parceiro de seu irmão no crime. Enquanto a viagem acontece, Jeferson rememora o dia em que ele, seu irmão e Kenedy, ainda pequenos, são escalados por um traficante para fazerem uma entrega do outro lado da cidade. Assim como aconteceu em *Carandiru*, as questões raciais também não foram trabalhadas com profundidade, perdendo lugar, quase por completo, para problemáticas sociais de bolsões de pobreza, que apesar de serem importantes acabam por excluir completamente os dilemas raciais. Essa tendência se intensificou, sobretudo, após o filme *Cidade de Deus* (de Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002). Inspirado na obra literária homônima de Paulo Lins, o filme retratou o crescimento do crime organizado na comunidade de mesmo nome, que começou a ser construída nos anos 60 e se tornou um dos lugares mais perigosos do Brasil no começo dos anos 80. Apesar da distância cronológica de quase 50 anos, o filme se aproxima muito de várias obras de Nelson Pereira dos Santos, que trouxeram o negro vinculado às comunidades, à violência e à pobreza; *Cidade de Deus* fez sucesso no exterior e impulsionou muitas outras obras a trazerem negros dentro dessas mesmas representações. Essas produções foram criticadas dentro dos movimentos negros por trazerem a negritude apenas dentro de contextos periféricos e violentos. E, sobretudo, por não debaterem o porquê da vinculação negra nesses ambientes, naturalizando processos de marginalização e apagamento.

O documentário *A Negação do Brasil* (de Joel Zito Araújo, 2000) exibiu uma ampla investigação sobre a presença negra na telenovela brasileira. O cineasta Joel Zito Araújo trouxe

para a linguagem cinematográfica o material de seu livro de mesmo nome; uma obra referência nos estudos sobre os movimentos intelectuais negros, fruto de sua tese de doutorado, em que debateu o racismo que dominou as telenovelas brasileiras ao longo da história. O filme trouxe o depoimento de várias atrizes e atores negros que contaram o desconforto sentido por eles ao interpretarem papéis subalternos e como esse desconforto teve de ser sublimado em função de necessidades profissionais e de sobrevivência, além das ameaças explícitas e veladas, feitas por realizadores, para que eles não recusassem esses papéis, sob pena de significar o fim da carreira, com o não oferecimento de outros papéis. O filme serviu como um registro histórico e uma catalogação das obras que trouxeram personagens negros, além de ter apresentado os fatos sob a ótica do negro, dando a cada um deles a oportunidade de contar os sentimentos e os movimentos de resistência e resignação envolvidos ao longo de suas carreiras.

Na retomada, os filmes sobre a identidade indígena se intensificaram e trouxeram um olhar diferente acerca dela, agora mais comumente vinculada a uma perspectiva antropológica. Nesse período, grande parte dos filmes colocou o encontro entre indígenas e brancos como capaz de resultar em uma troca de saberes. A identidade indígena passa a ser vista como merecedora de proteção enquanto cultura e território, pois viveria sob leis e costumes diferentes. Embora fossem atribuídas aos indígenas características positivas, eles ainda eram exotizados e retratados dentro do romantismo alencariano que os colocava no contexto da floresta e do purismo cultural. Esse é o caso de filmes como *Brincando nos Campos do Senhor* (de Hector Babenco, 1991) e *Capitalismo Selvagem* (de André Klotzel, 1993); o segundo trouxe a estória de uma jornalista que se apaixona por um empresário, responsável décadas atrás por um massacre de indígenas, o que os afasta, pois a jornalista, ao frequentar a aldeia para uma reportagem, convive com os indígenas, participa de seus rituais e passa a acreditar que eles devem permanecer naquela terra. No filme, a cultura indígena foi exibida como um conhecimento ancestral que deveria ser preservado e o indígena representado como um povo dotado de sabedoria. O contato da jornalista com eles se deu em uma esfera antropológica de troca de saberes e de um olhar paternalista da jornalista que os coloca na posição de tutelados. O perigo dessa perspectiva está em colocar as populações indígenas como desprovidas de instrumentos de luta, nomeando o branco como porta-voz, retirando do indígena sua independência e autonomia, pois passam a depender do branco para a conquista de direitos mínimos. Não há nessas narrativas o olhar indígena nem sua centralidade nos movimentos de resistência, não é concedido a eles senso crítico que é transferido aos brancos. Ademais, apesar da referência indígena, grande parte dessas narrativas gira em torno de uma estória branca sem

personagens indígenas individualizados.

Na estética documental, o filme *Yndio do Brasil* (Sylvio Back, 1995) construiu uma espécie de autocrítica do cinema, exibindo as imagens através das quais foram retratados os indígenas nos últimos 80 anos. Back utilizou o cinema como um meio para criticar o próprio cinema, como ocorreu no já citado *A Negação do Brasil*, de Joel Zito no ano 2000, que tratou dos negros nas telenovelas. O documentário exibiu partes de muitos filmes nacionais e estrangeiros, cujo tema foi os indígenas brasileiros. O filme não apresenta diálogos nem mesmo depoimentos, enquanto as imagens dos indígenas são exibidas, alguns poemas são lidos em voz *over*, poemas esses escritos pelo próprio Sylvio Back e que falam de exploração, dor, luta e pertencimento. A contraposição de imagens de diferentes épocas forma uma narrativa que demonstra como o espectro de referenciais através dos quais os indígenas são trazidos pelo cinema é limitado a categorias imagéticas cristalizadas.

A identidade nordestina teve, ao longo da década de 1990, forte vinculação aos contextos de fome e pobreza e o filme mais emblemático dessa década foi *Central do Brasil* (de Walter Salles, 1998). Ele centrou sua narrativa em um menino em busca de seu pai desconhecido e em uma mulher que sobrevive escrevendo cartas para analfabetos. Os personagens se cruzam na estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro, onde a mulher trabalha. Envolvidos por uma série de incidentes eles acabam empreendendo uma viagem pelo interior nordestino ainda miserável e muito vinculado a uma religiosidade fatalista, já criticada por Glauber Rocha em *Barravento* (1962). Walter Salles conseguiu grande repercussão nacional e internacional com o filme, conseguindo muitos prêmios e a indicação ao Oscar, sendo considerado o marco de conclusão do período da retomada em que o Brasil conseguiu de fato voltar a produzir obras de relevância. Já no ano seguinte, o filme *O Auto da Compadecida* (de Guel Arraes, 1999), reacendeu uma tendência iniciada com a *Chanchada*: a vinculação do nordestino a comicidade. Ele foi inspirado no livro de mesmo nome de Ariano Suassuna, a narrativa se passava em Taperoá (PB), típica cidade sertaneja de clima semiárido, plantas retorcidas e casas de estrutura rudimentar. Os personagens são construídos de modo a trazer comicidade à trama, trabalhando com imaginários já consolidados, tais como o coronelismo, os casamentos entre famílias tradicionais, o beatismo, a miséria e as estratégias diárias traçadas para escapar dela. Enquanto a obra de Suassuna usava o humor como forma de crítica a comportamentos arraigados no contexto social nordestino, como a corrupção da igreja e o patriarcado. O filme não consegue ultrapassar a comédia de riso fácil e problematizar essas questões com a mesma profundidade. *Baile Perfumado* (de Lírío Ferreira e Paulo Caldas, 1996)

tentou subverter alguns signos já há muito associados ao nordestino. O cangaço e a seca ainda aparecem, mas agora como composição do ser nordestino, enquanto elementos que lhe enriquecem. Ele ressignificou o sertão, dando-lhe um tratamento menos realista ao dado pelo Cinema Novo. Para isso, foi utilizada a linguagem sonora das canções de Chico Science e o personagem de Lampião foi mostrado como ícone *pop*, vinculando o imaginário do sertão não apenas à aridez, apesar de consciente dessa herança, mas situando-o na modernidade, na estética dos anos 1990. A narrativa se baseou na história do fotógrafo libanês Benjamin Abrahão (interpretado por Duda Mamberti) que pretendia fazer um filme com Lampião (Luiz Cláudio Vasconcelos) e seus cangaceiros. O episódio aconteceu em 1936 e deu origem ao único registro filmado do bando. *Baile Perfumado* foi o primeiro longa-metragem produzido em Pernambuco, em quase 20 anos sem a realização de filmes relevantes no estado e constituiu-se um marco do cinema pernambucano contemporâneo. Alguns jovens cineastas que fizeram parte da equipe do filme, tais como: Hilton Lacerda, Marcelo Gomes e Cláudio Assis, lançaram seus próprios longas-metragens pouco depois. Um dos méritos do filme foi a atualização do imaginário do sertão por meio do cinema brasileiro, que na obra não se restringia à seca ou ao cangaço.

O diálogo entre os períodos do cinema brasileiro e a história brasileira permite uma reflexão mais aprofundada sobre as presenças e as ausências das identidades negra, indígena e nordestina, pois nesse diálogo é possível perceber que esses apagamentos e aparições não foram por acaso, mas resultado de muitas variáveis sociais, históricas, estéticas e narrativas. O simples fato de uma identidade aparecer em um filme não significa por si só uma subversão de padrões, já que incontáveis vezes essas identidades foram trazidas em contextos reducionistas. Ficou evidente ainda como os contextos sociais e políticos têm eco no cinema, tanto de forma a reproduzir estereótipos quanto para subvertê-los. Esse movimento pendular ora conivente ora crítico não é contínuo ou unilateral, mas avança e recrudescer ao longo do tempo. A compreensão das abrangências possíveis do conceito de identidade social; a elucidação dos movimentos de luta e resistências travados por cada uma das identidades estudadas; a observação das presenças e das ausências negra, indígena e nordestina ao longo do cinema brasileiro, todos esses elementos quando em diálogo propiciam uma visão mais aprofundada das circunstâncias sociais e históricas que envolvem não apenas essas identidades sociais, mas o cinema brasileiro, afastando a pesquisa de percepções maniqueístas.

O capítulo seguinte terá seu foco no estudo das categorias imagéticas e dos personagens complexos, a fim de compreender a quais categorias imagéticas as identidades negra, indígena e nordestina foram mais frequentemente vinculadas. Assim como, analisar

como a complexidade foi trazida em cada uma delas, enquanto subversão de imaginários consolidados. Isso será importante para observar em que medida o negro, o indígena e o nordestino foram condensados em categorias imagéticas, enquanto personagens limitados a características específicas; e em que medida elas foram construídas em torno de personagens complexos com traços idiossincráticos. Enquanto neste capítulo, foram observadas as presenças e as ausências destas identidades ao longo da história do cinema brasileiro em paralelo com acontecimentos sociais e históricos nacionais, o capítulo que se iniciará terá foco no estudo de obras fílmicas específicas, a fim de observar como imaginários limitadores foram transpostos narrativa e imageticamente e de que forma tantos outros filmes conseguiram subverter esses imaginários, atribuindo complexidade a suas narrativas e personagens.

## CAPÍTULO 2. AS CATEGORIAS IMAGÉTICAS E O PERSONAGEM COMPLEXO

*“Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro, na maioria, não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, – que a fome não era curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam os seus tumores.”*

*Glauber Rocha, em Uma Estética da Fome.*

Personagem é toda pessoa que povoa a narrativa impulsionando-a, representado por um ator/atriz; enquanto protagonista é o personagem principal da estória e quem move a ação. Ainda que o filme tenha como centro uma situação, como um desastre natural, haverá personagens responsáveis por mover mais intensamente a narrativa e esses serão considerados os personagens principais. O protagonista é a força motriz que impele a ação e os demais personagens existem para realçar ou trazer à tona algum aspecto relevante da personalidade dele (MCKEE, 2006, p. 101). O personagem principal se revela nas escolhas que faz sob pressão – quanto mais pressão, mais profunda é a revelação, mais verdadeira para a essência do caráter da personagem (MCKEE, 2006, p. 100). As estórias podem ter mais de um protagonista, e, sejam duas pessoas ou uma comunidade inteira (vila, cidade, país), é a motivação dele que move a narrativa. Cada filme desenvolve seus personagens de acordo com a sua narrativa e a princípio eles são singulares, podendo ser compreendidos apenas dentro da obra na qual foram desenvolvidos. Ocorre que em relação a algumas identidades não houve, na maioria das vezes, a construção de personagens plurais, mas pautada em características muito específicas, geralmente reducionistas. Em outras palavras, algumas identidades foram, ao longo da história do cinema, trazidas constantemente sob uma mesma perspectiva, fazendo com que o espectro de personagens existentes em relação a elas pudesse ser compartimentalizado em categorias muito específicas. O recorte muito limitado de personagens pode ser entendido como uma categoria imagética, isto é, uma forma de trazer um personagem na narrativa dentro de caracterizações pré-moldadas apenas encaixadas dentro do filme. Enquanto o desenvolvimento de categorias imagéticas dentro das narrativas limita a forma através da qual essas identidades

são exibidas nos filmes, o desenvolvimento de personagens complexos subverte essas lógicas ao construir personagens para além de perspectivas reducionistas. As formas de complexidade desenvolvidas na narrativa variam de acordo com cada identidade, pois elas são analisadas em relação às construções mais frequentemente associadas a cada uma delas. Assim, as formas de complexidade possíveis somente podem ser alcançadas quando os tipos de categorias imagéticas desenvolvidas para cada identidade forem compreendidos, pois a complexidade é fluida e varia de acordo com os aprisionamentos imagéticos constituídos, por colocar essas identidades em lugares de visibilidade diferentes.

Este capítulo pretende analisar a quais configurações as identidades negra, indígena e nordestina foram mais frequentemente vinculadas. Isso será importante para observar em que medida elas foram condensadas em categorias imagéticas, enquanto personagens limitados a características específicas; e em que medida elas foram construídas em torno de personagens complexos com traços idiossincráticos. Não se trata aqui de defender que personagens ou narrativas devam ser reduzidos a categorias, mas em perceber que em alguns filmes há uma limitação na construção de personagens que torna possível dividi-los em categorias. Em narrativas plurais e complexas não é possível fazer essa divisão, pois nelas os personagens têm características mais singulares. Para a investigação feita nesse capítulo, foram observados personagens protagonistas, entendidos aqui como aqueles que impulsionam a narrativa de forma central ou mesmo aqueles pertencentes ao núcleo central da trama. Essa escolha foi feita em razão de muitos personagens negros, indígenas e nordestinos estarem presentes em filmes apenas de forma incidental, muitas vezes não possuindo falas ou papel central, o que dificulta uma análise mais aprofundada. Claro que esses silenciamentos são relevantes e precisam ser observados, como foi feito no capítulo anterior, mas nesse momento em que os personagens serão analisados enquanto categorias imagéticas e personagens complexos, faz-se necessário que eles estejam em evidência na trama enquanto personagens centrais.

## 2.1. As categorias imagéticas e o personagem complexo: o pensamento binário e o pensamento complexo

Os discursos são construídos por meio de conceitos, abstrações, relações, contradições, lógicas elaboradas pelos indivíduos que os produzem ou reproduzem. Foucault constrói uma relação entre poder e saber em que a principal forma de atuação do poder seria na produção de saberes por meio de instituições sociais, tais como escolas, igrejas, famílias, arte, cultura e dentro dela o cinema. O filósofo mantém a relação entre saber e poder como uma

espécie de vínculo necessário, em que o exercício do poder é justificado em saberes, que acarretam em poderes para aqueles que os possuem (FOUCAULT, 2007, p. 80). O poder não seria uma entidade coerente, unitária e estável, mas faria parte dos jogos de poder com condições históricas complexas e efeitos múltiplos. Não há poder que seja exercido por uns sobre outros, pois “os uns” e “os outros” nunca estão fixados num papel, mas sucessiva e até simultaneamente inseridos em cada um dos polos da relação. Enquanto algumas epistemes são propagadas, outras são excluídas e os discursos de poder definem procedimentos de exclusão, pois determinam quem pode e quem não pode falar sobre determinado assunto e o que pode e o que não pode ser dito (FOUCAULT, 2007). O saber é algo inventado, não nasce da essência do sujeito e é resultado de confrontos onde cada indivíduo procura fazer prevalecer um tipo específico de saber, a fim de legitimar a verdade produzida por ele enquanto detentor do poder. Para o autor, o exemplo mais emblemático da imbricação do discurso saber/poder no cinema estaria nos filmes de propaganda do governo nazista, em que conteúdos xenofóbicos foram veiculados sob a forma de arte e por esse motivo recepcionados mais abertamente pelo público. A cineasta alemã Leni Riefenstahl foi acusada de ter feito propaganda nazista em um de seus filmes mais célebres, *O Triunfo da Vontade*, que foi financiado pelo regime de Adolf Hitler, um grande admirador da cineasta. No filme, a diretora registra um congresso do Partido Nazista realizado em Nuremberg, em 1934, em que os destaques são os discursos de Hitler. Já outro documentário de Riefenstahl, *Olympia*, acompanha as Olimpíadas de 1936, em Berlim, e defende a superioridade ariana baseada nas vitórias alemãs no evento.

Foucault diferencia saber de conhecimento, pois o primeiro tem a pretensão de legitimar um poder específico, enquanto o segundo é proposto dentro de um método rigoroso e tem como pretensão discutir teorias possíveis e correntes de pensamento. Para caracterizar um pensamento como um conhecimento e não apenas como um saber, ele deve se propor a debater algo de forma aberta e não apenas provar ou impor uma perspectiva. O pensamento para ser conhecimento, portanto, não pode ser binário, entendido como algo que tenha aspecto dual, formado por elementos presumivelmente opostos. Os pensamentos binários são maniqueístas e a consequência deles é a petrificação em apenas duas possibilidades, pois desconsidera as infinitas variedades possíveis. Os discursos podem advir de um pensamento binário, que reduz o objeto a duas perspectivas possíveis ou basear-se em um pensamento complexo, que se propõe a superar a visão do pensamento binário, não por ser contrário a ele, mas por se integrar a diversas perspectivas possíveis. Edgar Morin, filósofo, antropólogo e sociólogo francês, alerta que o paradigma simplificador tenta colocar ordem no universo, desconsiderando a desordem

natural dele, reduzindo-o a uma lei, a um princípio, não levando em consideração a multidimensionalidade dos sujeitos e objetos ao trazer a ideia de dualidades excludentes (MORIN, 2005, p. 59). A ciência ocidental, de forma geral, foi reducionista à medida que tentou simplificar o conhecimento do todo (conjunto) ao conhecimento das partes que o constituem. A lógica desse pensamento baseia-se na razão binária, que percebe a realidade de forma unidimensional. A hiperespecialização em uma determinada área do conhecimento é também uma das características desse paradigma com a fragmentação do conhecimento e a compartimentalização de saberes. Ela abstrai um objeto de seu meio, rejeita os laços e a intercomunicação do objeto com o externo, não considerando as especificidades de interrelacionamento do objeto/meio (MORIN, 2005). O pensamento complexo amplia o saber e conduz a um maior entendimento sobre os problemas, contextualizando-os, interligando-os, contribuindo com a capacidade de aceitação da incerteza, vista como natural e não como algo que deva ser repellido.

As perspectivas trazidas tornam as narrativas filmicas passíveis de uma análise criteriosa quanto aos seus discursos e as suas formas de representação, pois toda obra traz consigo saberes sobre os conteúdos que apresenta, conforme os poderes envolvidos em sua produção. Um filme pode ser compreendido pela maneira pela qual cada personagem é desenvolvido, pois uma narrativa pode trazer versões reducionistas, que se apoiam em apenas um aspecto do personagem ou adotar um raciocínio complexo, que engloba várias perspectivas e subverte lógicas já consolidadas. A construção de personagens complexos se refere não apenas às características individuais deles, mas também a que contextos sociais, políticos, econômicos em que estão inseridos. Torna-se relevante examinar em que medida um filme está fortalecendo ou subvertendo imaginários atrelados àquelas identidades sociais. Neste momento, a dissertação se propõe a investigar sob quais categorias imagéticas as identidades negra, indígena e nordestina foram retratadas mais frequentemente ao longo da história do cinema brasileiro, em que contextos elas foram comumente trazidas e a quais valores e características elas foram mais associadas. A pesquisa analisará em seguida a presença de personagens complexos, na medida em que subvertem contextos reducionistas já consolidados.

## 2.2. As categorias imagéticas negra, indígena e nordestina na história do cinema brasileiro

O termo “categoria” pode ser compreendido como um conjunto de pessoas ou coisas abrangidas ou referidas por um conceito ou concepção genérica, uma espécie de classe. Em se tratando especificamente de categorias imagéticas, elas se referem a formas

paradigmáticas de retratar determinados indivíduos por meio da imagem, limitando-os a certos personagens, sob características específicas a ponto de poderem ser divididos em classes. Essa divisão se opõe ao personagem complexo, já que ele teoricamente não poderia ser enquadrado em categorias imagéticas em razão de sua pluralidade. As categorias imagéticas acabam por se tornarem lugares comuns em que algumas identidades, tais como negros, indígenas e nordestinos muitas vezes são enquadrados. A dissertação propõe apresentar as categorias imagéticas mais recorrentes na história do cinema brasileiro em relação às identidades negra, indígena e nordestina e quais foram os contextos sociais e históricos que foram utilizados como subsídio em cada uma delas. Para isso, as categorias serão apresentadas conceitualmente e em seguida serão apontados personagens e narrativas que se encaixam nela para exemplificação. Após o estudo das categorias imagéticas encontradas, a pesquisa se debruçará sobre os personagens complexos desenvolvidos no cinema brasileiro e as circunstâncias responsáveis por atribuir complexidade à trama, pois ela varia de acordo com a identidade analisada, na medida em que os reducionismos são construídos de forma diferente em cada uma delas e a complexidade está na subversão desses reducionismos.

## 2.2.1. Categorias imagéticas do negro

### 2.2.1.1. O negro de alma branca



**Imagem 8** – *Compasso de Espera*, de Antunes Filho (1973). Traz o negro pernóstico que busca pela escolarização ascender socialmente, adotando os modos de falar e de se portar dos brancos, não tendo sentimento de pertencimento em relação aos outros negros

O que primeiro se destaca nessa categoria imagética é a dualidade de um indivíduo

que externamente se apresenta de uma forma, mas que em essência é outra. A descrição de uma pele negra com uma alma branca é utilizada, em geral, para descrever um negro que ocupa um lugar que sempre foi considerado simbolicamente como reservado aos brancos. Logo, se alguém é negro, deveria então expor isso não só pela cor de sua pele, mas pelo lugar que ocupa. Se um negro consegue uma ascensão social, ele alcança algo que teoricamente não corresponderia ao esperado de alguém de sua cor e a explicação se daria no fato de sua essência ser branca. A alma branca é utilizada como um recurso para justificar conquistas pessoais que são incompatíveis com a pele negra. A cor da pele e status social têm profundas relações entre si, já que a abolição da escravatura foi um evento muito mais formal que propriamente um movimento articulado para conceder aos negros oportunidades reais de mudanças em suas posições na estrutura social e na criação de oportunidades. Apesar disso, muitos negros conseguiram se posicionar de forma mais atuante e participativa na sociedade, superando as muitas limitações impostas pela condição subalterna. E quando isso acontecia, esses negros eram considerados como de alma branca, justamente para destacar a excepcionalidade dessa ascensão e colocar o mérito na suposta parte branca desses negros. A alma branca é uma forma de reconhecimento racista das qualidades e conquistas pessoais do negro, que destoam do imaginado para esses indivíduos desde o pós-abolição.

Esse é o caso do negro que recebeu uma boa educação e através dela foi aceito na sociedade dominante. Um típico exemplo do negro de alma branca é Machado de Assis, considerado o maior escritor brasileiro, mulato, criado entre mulatos e negros, usufruiu da ascensão social na sociedade branca, mas sua obra raramente abordou personagens e problemas do mundo afro-brasileiro onde se formou. Seria um intelectual desenraizado, distante da sua origem humilde, que sofreu um processo de branqueamento paulatino. Há tempos a cor da pele de Machado de Assis é tema controverso entre pesquisadores e biógrafos. Em seu atestado de óbito, o escrivão marcou que o autor, morto em 1908, seria de “cor branca” - uma prova, segundo muitos, de que o neto de escravos teria sofrido um processo de branqueamento durante a vida, e mesmo após a morte. A discussão reacendeu quando o pesquisador Felipe Rissato encontrou, em um exemplar da revista argentina “Caras y Caretas” de janeiro de 1908, uma imagem de Machado. Nela, os traços negros do escritor ficam evidentes, muito mais do que na maioria de seus retratos, como avalia o pesquisador Eduardo de Assis Duarte, coordenador do Literafro, portal da literatura afro-brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais, e autor do livro “Machado de Assis, afrodescendente” (DUARTE, E. A., 2007). Isso seria resultado de um movimento não apenas restrito ao autor, mas a todos os negros que se destacam em

ambiente predominantemente brancos: o branqueamento gradual a mascaramento de suas origens negras.

No Cinema Brasileiro, muitos são os exemplos de personagens concebidos dentro do paradigma do negro de alma branca, sobretudo, em virtude de este ser uma das figuras mais passíveis de despertar empatia no público branco, que o percebia como uma espécie de negro bom e leal – assim como acontece com os indígenas, quando são retratados na perspectiva do bom selvagem nos moldes de Peri no romance *O Guarani*, de José de Alencar. Isso faz com que o negro, quando retrato nesse viés, seja visto pelos seus pares como uma espécie de traidor, por ter aderido conscientemente ou não ao branqueamento, rejeitando sua ancestralidade. O filme *Moleque Tião* (de José Carlos Burle, 1943), atualmente perdido, contou a trajetória de Grande Otelo, enquanto negro, nascido em 1915, pouco tempo após o fim da escravidão (1888). A obra teve seu foco na ascensão de um indivíduo, que apesar de epidermicamente negro, conseguiu galgar socialmente posições que não lhe pertenceriam normalmente. Atribuiu-se esse progresso ao fato de ele possuir uma alma branca, sendo esse inclusive um elogio frequente em relação a Otelo. Em *Também somos irmãos* (de José Carlos Burle, 1949), tem-se a estória de um viúvo sem filhos, também encarnado por Otelo, que decide adotar quatro crianças: duas brancas e duas negras. Com o tempo, criam-se conflitos inevitáveis entre estes irmãos: problemas raciais e sociais, tanto na sociedade quanto na própria família. Na obra, o advogado Renato, interpretado por Aguinaldo Camargo, enquadra-se na categoria imagética do negro de alma branca, ele é o que o pesquisador e cineasta João Carlos Rodrigues chama de mulato pernóstico: aquele que busca pela escolarização ascender socialmente, transformando-se em um intelectual, mas que na maior parte das vezes, distancia-se de sua origem, adotando os modos de falar e de se portar dos brancos, não tendo sentimento de pertencimento em relação aos outros negros (RODRIGUES, 2001).

Ainda no sentido da ascensão por meio acadêmico e intelectual, está Benjamim de *Cléo e Daniel* (de Roberto Freire, 1970), interpretado por Haroldo Costa, que no filme é psiquiatra, sempre faz citações de livros em suas falas e se veste com trajes sociais. Por ter conseguido ascender socialmente, Benjamim se afasta de outros negros e passa a se relacionar apenas com brancos, sendo que o afastamento de sua família e amigos é apresentado como algo natural a sua condição de intelectual. A mesma dinâmica apresentada no caso de Machado de Assis é reproduzida nesses personagens, que são progressivamente embranquecidos não só esteticamente, mas pelo distanciamento deles da cultura negra e de pessoas negras de forma geral. De forma semelhante, em *Compasso de Espera* (de Antunes Filho, 1973), tem-se o

jornalista e poeta Jorge, interpretado por Zózimo Bulbul, que trabalha em uma agência de publicidade e está sempre rodeado de pessoas brancas, chegando inclusive a se relacionar amorosamente com uma mulher branca e rica. Jorge busca na sua família conselhos, mas é confrontado pela irmã, que o acusa de ter esquecido suas raízes, tentando ser quem não é. Na obra, fica claro que o fato de Jorge ser negro e ter passado a conviver e se relacionar com pessoas brancas quase de forma exclusiva faz com que ele seja visto como uma espécie de traidor em sua comunidade. Quando Jorge lança um livro e começa a ter algum sucesso não convida sua família para os eventos sociais, bem como passa meses sem visitá-la, o que é apontado por sua irmã como uma nítida demonstração de que ele passou a ter vergonha de seus familiares, andando apenas em círculos sociais brancos. No filme, a irmã de Jorge representa a negritude que ele tenta repelir, mas que se volta contra ele, gerando desconforto e vergonha.

Em outros filmes, o negro de alma branca é retratado como aquele que sabe esperar a modificação das situações opressoras que sofre sem revolta, o que geralmente ocorre pela ação de pessoas brancas. Essa perspectiva faz parte daquilo que os movimentos negros chamam de “síndrome de Princesa Isabel”, em que narrativas atribuem a pessoas brancas o mérito pela libertação negra, não reconhecendo o papel dos próprios negros em suas trajetórias pela emancipação. O filme *A Escrava Isaura* (Antônio Marques Filho, 1929) contou a estória de uma escrava epidermicamente branca de modos educados, isso, por ter sido criada como filha na família em que servia. O que mais se destacava na obra, era que apesar de todos os sofrimentos experimentados por ela, Isaura, permanecia resignada, acreditando que a situação apesar de injusta não deveria ser encarada com revolta. Os críticos literários apontam que Bernardo Guimarães, autor do romance de mesmo título, escrito em 1876, optou por colocar a escrava como branca, como uma tentativa de despertar a empatia do leitor pela escrava. Na obra, a figura do negro de alma branca ultrapassa e vira uma negra de pele e alma brancas, pois no contexto, não fazia sentido Isaura ser branca, a não ser por uma escolha do escritor que, por saber qual público receberia sua obra, primordialmente de leitoras brancas, optou por uma escrava branca (RODRIGUES, 2001). A princípio pode parecer que a atitude do autor foi racista, entretanto, Bernardo foi sabidamente um defensor do abolicionismo, e, acabou optando por desenvolver uma personagem escrava e branca para tornar essa temática mais palatável às classes burguesas, o que somente seria possível por meio de uma personagem mais condizente com o pensamento da época. O filme *Negrinho do Pastoreio* (Nico Fagundes, 1973), inspirado em uma lenda do folclore popular gaúcho, adotou o mesmo perfil traçado para Isaura. Um negro, que apesar de sofrer com a exploração e perceber a sua situação como injusta, opta por não se

revoltar e aceita o sofrimento até que a violência e a exploração fossem extirpadas por algum acontecimento externo. No enredo, um fazendeiro cruel domina seus escravos por meio de castigos físicos e psicológicos intensos, sendo odiado por todos seus empregados menos um jovem negrinho, que, mesmo severamente castigado fica ao lado de seu senhor escravagista por não entender como crueldade as punições físicas que recebia. A alma branca do personagem estava na sua nobreza em aceitar com resignação o castigo sem se revoltar, já que em geral a revolta do negro era associada a uma atitude animalesca ou incivilizada.

Em todas essas obras, o negro está em oposição aos próprios negros, pois aparece inserido em um progressivo processo de branqueamento, que o distancia de sua ancestralidade. Essa dinâmica se dá pela sociedade que acredita que a posição que ele ocupa nela é incompatível com traços culturais ou comportamentos associados às pessoas de ascendência africana. As conquistas dessa categoria geralmente se dão pela perspectiva da academia ou do profissional liberal, que impelem ao personagem uma elegância aos moldes burgueses. O negro de alma branca é, ainda, aquele que não se revolta com a sua posição de subalternidade, pois mesmo quando está insatisfeito com ela tenta reverter a sua situação por meio da adaptação à sociedade branca e não da contestação de valores; ele é um negro pacífico e por isso digno de participar do ciclo social branco. A problemática dessa categoria não está pela ausência da revolta, já que ela não é a única possibilidade de subversão, mas na ausência de senso crítico de sua própria condição e na internalização dos valores brancos mesmo quando nocivos ou limitantes a sua própria identidade.

#### 2.2.1.2. O negro revoltado



**Imagem 9** - *O Quilombo*, de Cacá Diegues (1986). Traz a revolta, base de muitas narrativas negras em torno de personagens que não conseguiam gerar empatia no espectador por serem retratados como insatisfeitos ou geradores de conflitos sem um motivo aparente

Revolta significa um profundo sentimento subjetivo de injustiça que não encontra expressão política coletiva, ou se transforma em revolução ou combate; ela é um elemento constitutivo do repertório das ideias que forjaram historicamente a identidade negra no Brasil (PEREIRA, 2011). Abdias do Nascimento, poeta, escritor, dramaturgo, ativista e referência teórica na reflexão do negro enquanto revoltado, escreveu um artigo sobre o tema inspirado na obra do escritor argelino Marcel Camus. Abdias destacou que a revolta sempre foi uma das formas de resistência dos negros às discriminações raciais e às formas alienantes da cultura do branqueamento. Ele alertava que a Constituição de 1889, elaborada pós-abolição da escravatura, assegurava ao ex-escravo o status de cidadão brasileiro com todos os direitos, mas na prática fabricou um cidadão de segunda classe, já que não forneceu aos negros os instrumentos e meios para que ele pudesse ter acesso às mesmas condições de ascensão social, plantando nele a semente da revolta. “As oligarquias republicanas, responsáveis por essa abolição de fachada, atiraram, os quase, cinquenta por cento da população do país de escravos e seus descendentes, nos guetos, no mocambo, na favela, no analfabetismo, na doença, no crime e na prostituição” (NASCIMENTO, 1982, p. 86).

Abdias trouxe o espírito da revolta como resultado natural da interação entre grupos em que há uma igualdade teórica enquanto existem grandes desigualdades de fato (NASCIMENTO, 1982). A figura do negro revoltado é rejeitada socialmente, pois associada a pessoas constantemente insatisfeitas, que tentam bagunçar a ordem ou despertar o mesmo estado de insatisfação em outras pessoas. Em geral, a revolta é associada a comportamentos desordeiros, a um desejo de atrapalhar o andamento natural das coisas em detrimento de insatisfações pessoais. Nem sempre o sentimento de revolta consegue ser articulado pelo indivíduo a ponto de se transformar em um movimento coletivo para exigir direitos, pois nem mesmo as pessoas que estão na mesma situação conseguem perceber o motivo da revolta. Muitas vezes, a figura do revoltado é rejeitada por ambos os lados, pois para quem não pertence ao grupo ele é apenas um insatisfeito que tenta bagunçar a ordem estabelecida, e quem pertence ao grupo não o compreende e tem medo de ser prejudicado pelo comportamento de um único indivíduo que não representa a classe (PEREIRA, 2011).

No cinema, a figura do negro revoltado foi trazida, sobretudo, em obras ligadas à escravidão. O filme *Ganga Zumba* (de Cacá Diegues, 1964) trouxe o personagem homônimo

como um herói, neto de Zumbi dos Palmares. Ele representava para seus companheiros o substituto de Zumbi dos Palmares, que junto aos seus companheiros escravos trabalhava no canavial e planejava fuga em direção ao Quilombo dos Palmares. Ganga Zumba (Antônio Pitanga) representava o negro revoltado, que não aceitava a situação que lhe estava sendo impelida e por isso lutava para sair dela ainda que com violência física. Ele mesmo articulou sua libertação sem a ajuda de pessoas brancas, vendo-os em geral como inimigos. A obra trouxe ainda figuras controversas como o capitão do mato, que em uma das cenas entrega ao senhor escravagista a orelha de um dos escravos fugitivos, denunciando a exploração de negros por negros à época da escravidão. O capitão do mato era uma espécie de capataz negro que gozava de confiança e benefícios junto ao senhor escravagista, prestando-lhe serviços de guarda e vigia dos escravos. Embora também fosse negro, ele se considerava superior por ser mais próximo ao senhor de escravos e vivia então em um dilema semelhante ao do negro de alma branca: era odiado pelos outros escravos por não ter empatia por sua classe e ser mais leal a um branco, enquanto permanecia como um subalterno para os brancos. O documentário *Menino 23 – Infâncias Perdidas no Brasil* (Belisário Franca, 2016) ilustra bem essas dissonâncias de tratamento entre os negros próximos ao senhor de escravos e os demais, situação que gerava revolta e enfraquecia a empatia entre os escravizados. O filme conta a história da fazenda Santa Albertina, em Campina do Monte Alegre, interior de São Paulo, terreno que um dia pertenceu à poderosa família Rocha Miranda, admiradora de Hitler e do regime nazista na Alemanha, e que abrigou cerca de 50 meninos negros, vindos de um orfanato do Rio de Janeiro para trabalhar em situação análoga à escravidão na fazenda. Ao chegarem nela, os meninos eram enumerados e passavam a ser chamados por seus respectivos números. O menino de número 23 é o protagonista da trama e conta como eles foram explorados ao longo de anos por aquela família, narrando também a relação do menino número 2 com o senhor de escravos. A família o escolheu para ficar responsável pelos cuidados domésticos, deixando que ele dormisse na casa grande e gozasse de algumas benesses. Em razão deste tratamento, ele não se via como escravo e tratava com desdém os outros meninos negros por se sentir mais próximo da família branca. Assim como ocorre com a figura do capitão do mato, os escravos que se aproximam do senhor escravagista passam a se sentir superiores e, não raro, repetem os abusos sofridos em outros negros.

No filme *Quilombo* (de Cacá Diegues, 1985) foi contada a estória de um grupo de escravos que, por volta de 1650, rebelaram-se e fugiram para as montanhas, onde estaria instalado o Quilombo dos Palmares, em Pernambuco. À frente dos rebeldes estava Ganga

Zumba (Toni Tornado) e Zumbi dos Palmares (Antônio Pompeo). Com o decorrer dos anos, ainda que unidos pelos ideais do quilombo, Ganga Zumba e Zumbi divergiam quanto à política a ser usada contra os brancos. Ganga Zumba aceitava discutir um tratado de paz com o Governador de Pernambuco enquanto Zumbi pensava que senhor e escravo nunca poderiam viver em harmonia. História que tem paralelo na luta pela causa negra de Martin Luther King e Malcom X, enquanto o primeiro se aproximava de uma proposta mais conciliadora como Ganga Zumba; o segundo desacreditava de qualquer boa intenção advinda dos brancos como Zumbi, o que o aproximava da figura do negro revoltado, que via o branco com desconfiança, pois acreditava mais na luta violenta do que em um possível diálogo. Zumbi era um personagem ressentido daquilo que havia sofrido e por isso não desejava fazer qualquer tipo de acordo com o senhor de escravos, o que acaba por despertar pouca empatia do público por ele, pois em geral personagens revoltados são percebidos como causadores de confusão, ainda que existam motivos razoáveis para o conflito.

Algumas obras trouxeram a figura do negro revoltado fora do contexto da escravidão, como no filme *A Grande Feira* (de Roberto Pires, 1961), que retratou as consequências do anúncio do fechamento de uma feira, o que levaria a milhares de desempregados. Chico Diabo (Antônio Pitanga), conhecido como um criminoso temido, inconformado com a situação da feira, decide atear fogo nos tanques de gasolina da cidade, preocupando a população. Chico é capturado pela polícia e acaba não conseguindo levar adiante seus planos. Ele representa aquele que ao ser pressionado toma grandes decisões, uma atitude drástica como forma de repúdio às injustiças sofridas, já que a população, apesar de insatisfeita com o fechamento da feira, não consegue se mobilizar contra isso. Chico considera as pessoas apáticas, pois aceitam caladas várias formas de opressão sem manifestar insatisfação, por isso se revolta e decide ele mesmo demonstrar seu descontentamento com o fechamento da feira. A atitude de Chico gera insatisfação entre as pessoas que seriam prejudicadas com o fechamento da feira, pois elas temem represálias da polícia, isolando-o em sua luta.

O personagem do negro revoltado não tem sua revolta compreendida pelos outros negros que o veem como alguém que pode causar problemas ao grupo, enquanto os brancos o percebem como um inconveniente a uma dominação pacífica. O negro revoltado dificilmente consegue articular um movimento capaz de colocar em risco a dominação imposta, pois na maioria das vezes é um indivíduo isolado que percebe suas desigualdades sozinho. Apesar de ser dotado de extremo senso de pertencimento e de luta, o sentimento de revolta não consegue ultrapassar a si mesmo, fazendo com que seus ideais morram e com que o movimento negro

seja percebido como inexistente ou desarticulado, como se tivessem existido apenas tentativas isoladas de subversão e não uma solidariedade intensa entre o povo negro. Essa categoria acaba por colocar a população negra como uma coletividade conformista ou mesmo apática que não estava disposta a lutar ou se libertar das espoliações sofridas, além de ser uma forma de naturalizar a dominação.

### 2.2.1.3. A sexualização da negritude



**Imagem 10** – *Como é boa a nossa empregada*, de Ismar Porto e Victor di Mello (1973). A mulher negra e empregada doméstica aparece naturalizada como um corpo disponível ao patrão, dinâmica essa que não é trazida como um assédio ou algo ofensivo

O corpo negro não raro foi representado como naturalmente sexual, com a associação, inclusive, desta cor ao pecado. Ele foi envolto em uma atmosfera de exotismo e sensualidade inatos. As mulheres negras foram historicamente associadas ao erotismo e os seus corpos tratados como objeto de satisfação sexual imediata, como amantes, ou casos rápidos, dificilmente aceitas socialmente como esposas (ALVES, 2009). Enquanto os homens negros, tiveram seus corpos fetichizados por mulheres brancas, por serem estigmatizados como naturalmente talentosos para práticas sexuais. Ambos são associados a trabalhadores braçais ou serviços de forma geral (ALVES, 2009). Nos filmes, as mulheres quase sempre são empregadas domésticas, babás; enquanto os homens são jardineiros, motoristas, ambos fetichizados pelo olhar branco de algum patrão ou patroa – embora o tratamento submisso e sexualizado da

mulher não seja restrito à mulher negra, pois também ocorre com a mulher branca. Quando se tratam de negras, as perspectivas misóginas se somam a contextos raciais de subserviência, o que torna a narrativa ainda mais ofensiva. As origens desse imaginário estão na própria colonização em que negras foram vítimas de estupros pelos senhores escravagistas que exploravam não apenas a mão de obra negra, mas seus corpos, enquanto satisfação sexual. Essa dinâmica fez com que negros e negras trouxessem consigo heranças sociais e imaginários que os vincularam à satisfação sexual fácil e rápida sem vínculos afetivos (ALVES, 2009). Não raro, as conquistas obtidas por negros e negras foram atribuídas as suas habilidades sexuais e não por serem sujeitos capacitados que lutaram para alcançar seus objetivos por seus méritos intelectuais ou revolucionários. Esses imaginários podem ser percebidos nas fantasias alimentadas em relação a eles, sobretudo, quando negros e negras ocupam cargos de trabalho em posições subalternas ou braçais, o que os coloca em um território livre para o assédio como se tais práticas fizessem parte de suas funções ou os agradasse por estarem se envolvendo com alguém branco ou socialmente superior.

O filme *Xica da Silva* (de Cacá Diegues, 1976) trouxe a estória de uma escrava, vivida por Zezé Motta, que após se envolver com o milionário João Fernandes (Walmor Chagas), torna-se uma dama da sociedade de Diamantina-MG. Xica passa a promover luxuosas festas e banquetes, fazendo com que sua fama chegue até a corte portuguesa, que reprovava a atitude de João Fernandes por colocar a ex-escrava em posição de esposa e não apenas de amante. No filme, um ponto central na trajetória de Xica da Silva foi sua sensualidade, suficiente para seduzir um homem branco a ponto de assumi-la como esposa. E não apenas João Fernandes, já que tudo que Xica conquistou ao longo da estória foi obtido por meio de favores sexuais feitos por ela, atrelando a mulher negra e suas conquistas ao uso de seus atributos físicos. Claro que a posição de Xica não deixava a ela muitas opções de luta, mas a forma como a estória foi contada colocou a personagem não em sofrimento por ter que se submeter aos assédios de homens brancos, como forma de sobrevivência em uma sociedade escravagista, mas como uma mulher alegre ao praticar favores sexuais, que também eram desejados por ela. Embora seja sabido que muitas mulheres negras se submeteram a assédios, eles eram permeados de sofrimento, já que a negativa poderia significar morte, castigo ou a perda de qualquer direito, o que em nenhum momento fica claro no filme, já que Xica é retratada apenas como uma mulher foga e cheia de caprichos.

A mulher negra esteve muito presente em filmes da Pornochanchada. Embora a mulher branca também fizesse parte dessas narrativas, a mulher negra era quase na totalidade

das vezes ligada a profissões subalternas, tais como empregadas domésticas, manicures, babás. Isso se explica pelo fato de mulheres negras terem ocupado historicamente cargos associados à servidão nos moldes do período colonial em que esse trabalho também implicava em abusos sexuais pelos patrões, comportamento naturalizado no período escravocrata. Toda essa dinâmica permeou imaginários ao longo do tempo e serviu como enredo para tramas de caráter sexual. O filme *Como era Boa a Nossa Empregada* (de Victor di Mello e Ismar Porto, 1973), abordou as fantasias sexuais de homens de classe média com empregadas domésticas. Uma das histórias do filme gira em torno de Bebeto (Stepan Nercessian), um jovem de classe média alta que é flagrado por sua mãe tentando manter relações sexuais não consentidas com uma empregada recém-contratada. Ao ver a cena, a mãe de Bebeto apenas o repreende por estar se envolvendo com “empregadinhas” e não por estar violentando uma mulher. O imaginário sexual acerca das babás, das empregadas domésticas e de vários outros trabalhos considerados como subempregos e destinados a mulheres pobres e negras sempre foi muito vivo na sociedade brasileira. Em telenovelas brasileiras também não são incomuns essas dinâmicas, em que a empregada doméstica é alvo de investidas sexuais de seus patrões sem que isso seja percebido como assédio. Como ocorreu com a personagem Ritinha, interpretada por Juliana Paes, em *Laços de Família* (2000) e com André, personagem de Taiguara Nazareth, em *Presença de Anita* (2001), que chegou a lamentar em entrevistas a constante associação dele a personagens de cunho sexual, o que considerava um efeito pernicioso do racismo.

O filme *A Menina e o Estuprador* (de Conrado Sanchez, 1983), também da Pornochanchada, contava a história de Vanessa, interpretada por Vanessa Alves, uma menina branca de classe média alta que nunca teve a atenção da sua mãe, criada quase que exclusivamente pela empregada doméstica Dalva (Jussara Calmon) e pelo mordomo e motorista Pedro (Zózimo Bulbul), ambos negros. Vanessa sonhava constantemente que era estuprada por Pedro, bem como por vários homens, sobretudo, negros, nas mais diversas situações, enquanto os demais personagens masculinos da trama eram brancos. Vanessa inseria Pedro, mordomo e motorista da casa, em suas fantasias como abusador mesmo ele sendo um homem tranquilo e educado. Essa associação também pode ser observada na cena de estupro protagonizada por Lucélia Santos em *Bonitinha, mas Ordinária* (de J. P. Carvalho, 1963), em que a personagem Maria Cecília é estuprada por cinco homens em cima do capô de um carro, e todos os cinco homens são negros. Durante o estupro ela grita “negro” com expressão de nojo como se essa palavra por si só representasse uma ofensa, momento em que um deles diz: “quem me chama de negro morre”, pois também interpretava a denominação de negro como ofensa. Há uma clara

vinculação do negro não só a um contexto de violência, mas a uma inferioridade intrínseca, pois apesar de ser o algoz do crime de estupro, continua subjugado em razão de sua cor por meio da fala da personagem branca.

As religiões de matriz africana, o carnaval, a praia, o bronzeado e vários elementos associados à cultura negra foram utilizados para criar uma atmosfera erótica, como se eles fossem naturalmente excitantes. A obra *Belinda dos Orixás na Praia dos Desejos* (de Antônio B. Thomé, 1979) utilizou o candomblé como pano de fundo para o erotismo e a sexualização, embora não haja qualquer contextualização sobre o tema ao longo da narrativa. Talvez, essa seja a obra que mais utilizou o candomblé como elemento apenas sexualizante sem qualquer perspectiva social. Na trama, o erotismo não está no contexto dos personagens, mas no simples fato de eles participarem desses rituais religiosos, que por si só acenderiam um clima sexual. Em *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (de Waldyr Onofre, 1975) a figura negra é sempre atrelada à satisfação sexual, como se elas tivessem uma habilidade inata para o sexo e embora o filme contenha muitos atores brancos, em número inclusive superior aos negros, as cenas mais sexualizadas envolvem sempre atores e atrizes negros. A problemática não está em filmes eróticos utilizarem atores e atrizes negras ou ainda integrarem em suas tramas contextos religiosos, mas em utilizarem essas características como inerentemente sexuais independente de contexto maior, em uma clara exotização e sexualização da negritude.

#### 2.2.1.4. O negro marginalizado ou atrelado à violência



**Imagem 11** – *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos (1955). A categoria do negro marginalizado o

naturaliza nessa condição como algo exclusivamente social, desconsiderando as dinâmicas raciais estruturais envolvidas nessas exclusões.

Essa foi a categoria que primeiro teve a intenção de trazer os negros de forma mais realista, apresentando-os dentro das exclusões sociais que lhes foram impelidas (RODRIGUES, 2001). A problemática dessa categoria está na associação necessária entre o personagem pobre ou ligado à violência e o negro, além da exclusão de qualquer contextualização do motivo pelo qual essas populações são jogadas nesses bolsões de pobreza. O personagem negro é colocado em ambientes de miséria e/ou representado como agente provocador da violência, enquanto o debate racial é praticamente ausente nessas produções cinematográficas. O reducionismo não está em colocar o negro no contexto da comunidade, da pobreza ou mesmo da violência, mas em não trabalhar essas temáticas de forma crítica acerca das questões raciais que envolvem esses contextos (RODRIGUES, 2001). As realizações mais recentes, embora tragam um grande número de atores negros para representar esses marginalizados sociais, não produzem um discurso racializado. As diferenças sociais surgem como diferenças de classe, e a presença de brancos também no meio social da pobreza vem atestar isso, enfatizando que assim como os negros, eles também enfrentam uma situação de miséria, omitindo assim as disparidades raciais (RODRIGUES, 2001). A representação do negro e da pobreza no cinema é combinada ainda a uma estetização, pois além da pouca reflexão em torno dos motivos pelos quais a negritude está associada à comunidade, à pobreza e à violência, ela é trazida em filmes com trilha sonora e enredo de ação, que não conseguem problematizar questões sobre desigualdades social e racial em meio à violência.

Os filmes com temáticas de violência, miséria e pobreza envolvendo, sobretudo, negros iniciaram com *Favela dos Meus Amores* (de Humberto Mauro, 1935), filme hoje perdido, é tido como a primeira obra a exibir identidade negra no contexto da favela. A obra teve grande sucesso popular e as resenhas da época, veiculadas por revistas e jornais de maior circulação, deram mais destaque às histórias de amor e aos números musicais do que aos dramas sociais das favelas. O jornal O Diário de Notícias destacava que o filme mostrava o “Rio de Janeiro pela face pitoresca e quase desconhecida da vida humilde, ambiente em que, melódico e dolente, nasce o samba, a nossa música folclórica característica” (NAPOLITANO, 2009). Segundo o mesmo jornal o morro seria um lugar de gente “curiosa”, “romântica”, “miserável”, “pervertida”, “desinteressada das coisas sérias” (NAPOLITANO, 2009). Apesar destas contradições, o filme agradou os intelectuais da época, justamente pela figuração do morro, visto por este segmento como um lugar popular, que deveria aparecer no cinema. A proposta

foi bastante inovadora por colocar negros em destaque e trazer temas não palatáveis, contrastando com a estética desenvolvida nas produções dos grandes estúdios da época. Ocorre que esses mesmos enredos foram repetidos sem que fossem incorporados a eles reflexões acerca dos motivos da intensa presença negra nessas comunidades vinculadas à pobreza e à violência (RODRIGUES, 2001). O foco da narrativa recai sobre as gírias, o uso incorreto do português, as casas improvisadas, a sexualização dos personagens, o uso de substâncias tóxicas, em um viés que valoriza o exotismo presente nesses ambientes. A percepção dos contextos negros de violência e marginalização apenas como uma questão de desigualdade social é sintomático, pois os motivos que levaram as populações negras a ocuparem as regiões periféricas não foram apenas econômicos, mas advindos da ausência de políticas de integração à época pós-abolição.

Nelson Pereira dos Santos foi um dos diretores que mais trouxe as comunidades para as telas, em obras tais como *Rio 40 graus* (1954) e *Rio, Zona Norte* (1957). Nelas, Nelson exibiu o clima quente da cidade do Rio de Janeiro como fomentador de conflitos. As duas obras se passavam em um dia comum naquela cidade em que o destaque estava nos negros, que permeavam os mais diversos pontos turísticos em busca da sobrevivência em subempregos (C. SILVA, 2013). Em *Rio Zona Norte* o diretor contou a estória de um sambista negro explorado quando da venda de suas letras às escolas de samba, interpretado por Grande Otelo. O negro foi retratado como talentoso, digno, sensível, generoso, explorado apenas em virtude da sua ingenuidade, exercendo inclusive a paternidade de forma solitária devido à morte de sua esposa. O negro não foi apenas protagonista, mas o contador da história a partir de suas impressões, de seu olhar, com câmeras subjetivas e voz *over* (STAM, 2008). Apesar do papel de destaque, a questão negra não foi trabalhada diretamente na trama, pois embora o negro apareça em contextos de exploração, não há a vinculação deles à condição racial do protagonista (C. SILVA, 2013). É claro que nem todas as obras que trazem personagens negros precisam necessariamente analisar a questão racial em suas narrativas. A ressalva está no fato de a película trazer uma perspectiva social de pobreza e exclusão de uma pessoa negra, desconsiderando a questão racial como algo importante para esta condição. Essa é uma tendência geral dos filmes que trazem a temática da violência com personagens negros em suas narrativas: atribuir apenas à desigualdade social a marginalização de pessoas negras, excluindo qualquer perspectiva racial (C. SILVA, 2013).

No filme *Rainha Diaba* (de Antônio Carlos da Fontoura, 1974) a estória gira em torno de uma travesti negra autodenominada Diaba (Milton Gonçalves), que controla uma rede

de narcotráfico na região a partir de um quarto nos fundos de um prostíbulo. Ocorre que toda a trama se desenrola em torno da homossexualidade de Diaba e em suas subversões criminais, não há qualquer menção à questão racial ou ao que a levou a uma situação de marginalização, que na verdade é reflexo de todas as demais marginalizações que a personagem teve que enfrentar, como de cor e de gênero. Conforme assinalado, a tensão não está no fato de o negro vir associado a temáticas de violência e marginalização, mas na não contextualização do porquê que negros foram impelidos a esses contextos. O que se percebe é que a questão racial é esquecida e tratada apenas como uma demanda de desigualdade social, como se fosse uma coincidência os moradores de uma comunidade serem na grande maioria das vezes negros (RODRIGUES, 2001). Não há por parte dos personagens, nem por parte do enredo qualquer problematização de cunho racial, a maior parte do elenco é negra, mas nada se reflete acerca dessa questão como se a temática racial fosse um não problema naquele universo criado apenas por desigualdades sociais.

Depois das obras de Nelson Pereira dos Santos, *Cidade de Deus* (de Fernando Meirelles, 2002) foi o filme de maior impacto estético e narrativo na associação entre negros, violência e pobreza. Depois dele, a quantidade de filmes com essa temática mais que triplicou em relação às décadas anteriores. Isso se explica pelo sucesso do filme, tanto de crítica, indicado à Palma de Ouro, quanto de público, o que incentivou muitos outros diretores a explorarem essa temática. Praticamente todo o elenco do filme era negro e os atores foram selecionados entre os moradores de Cidade de Deus, o que foi feito para trazer mais realidade à obra. O filme recebeu muitas críticas não só pela estetização da violência com movimentos de câmera e trilha sonora que transformaram fatos reais em um enredo de ação, mas também em razão da desassistência sofrida pelos moradores que participaram das filmagens depois do encerramento da película. Em *Cidade de Deus*, a questão racial também não foi debatida, quase a totalidade do elenco era negra e moradora da comunidade, mas a miséria e a violência que permeavam o local não foram questionadas. Como já citado (capítulo 1), o documentário *Cidade de Deus 10 Anos Depois* (de Cavi Borges, Luciano Vidigal, 2013) mostrou as dificuldades sofridas pelos moradores da comunidade que participaram do filme para desenvolverem outros trabalhos no cinema. Nele, fica claro que muito dessa dificuldade se deu não só pela não qualificação técnica deles, mas pela limitação quanto aos possíveis personagens que eles poderiam interpretar, geralmente associados à questão da violência e pobreza pelo fato de serem negros. Como também já dito, Thiago Martins foi o único ator participante de *Cidade de Deus* que conseguiu desempenhar papéis para além do espectro da marginalização e da

violência – coincidência ou não, ele era o único ator branco morador da comunidade de Cidade de Deus.

A maior problemática desta categoria imagética está na ausência de uma reflexão racial acerca dos contextos que levaram essas populações a situações de marginalização e pobreza, que na maioria das vezes são trabalhadas apenas pelo viés da desigualdade social. O fato de o negro estar presente majoritariamente em ambientes de pobreza e violência não é uma coincidência, mas um problema de origem também racial que se estende desde a colonização, com a não implementação de políticas públicas de integração para os negros recém-alforriados, até os dias atuais, com a povoação desordenada dos grandes centros, que empurra essas populações para bolsões de pobreza, contextos pouco trabalhados em obras cinematográficas.

#### 2.2.1.5. A negritude como elemento cômico



**Imagem 12.** *Os Três Cangaceiros*, de Victor Lima (1959). Grande Otelo em uma das várias parcerias com Aníto na Chanchada, que utilizava as características físicas do ator, sobretudo as vinculadas a sua identidade negra para provocar riso em oposição ao seu parceiro branco

É na distribuição desigual entre as características associadas às populações negra e branca que o conceito de estereótipo ganha importância, na medida que revela a recorrência de determinados significados que se naturalizam nas obras filmicas em relação à população negra em oposições binárias como “bom/mau, civilizado/primitivo, feio/bonito, repulsivo porque diferente ou atrativo porque estranho e exótico”, tomando sempre o branco como paradigma

(HIRANO, 2013). Em vários momentos, uma boa atuação de uma pessoa negra estava associada a um personagem estereotipado, não sendo incomum ver um ator negro ser aclamado justamente por interpretar muito bem um estereótipo. Personagens cômicos sempre foram inseridos nas tramas e representados tanto por atores e atrizes brancos como por atores e atrizes negros, o que não é necessariamente um problema. A tensão se consolida na medida em que atrizes e atores negros são vinculados a esses papéis simplesmente pelo fato de serem negros e usam suas características físicas raciais como forma de provocar riso. As características negras, tais como lábios grossos, nariz mais achatado, quadris largos, seios fartos são utilizados como elementos cômicos em si, e não dentro de um contexto narrativo. Há uma desvalorização dessas características, que não são vinculadas ao belo, mas ao imperfeito, o cômico.

Desde o período silencioso, os personagens negros foram inseridos em narrativas fílmicas dentro de perspectivas cômicas, geralmente associados a empregados ou serviçais. O imaginário que associa o negro à comicidade talvez tenha sua referência no emblemático Saci Pererê, uma figura do folclore brasileiro, representado por um jovem negro extremamente travesso, que gosta de aprontar confusões por onde passa (RODRIGUES, 2001). Tais características fomentaram a construção de personagens negros dentro do espectro do malandro/travesso. Em 1908, Antônio Leal realizou *Os Capadócios da Cidade Nova*, que segundo a propaganda da época, incluía “seresteiros, capoeiras e malandros”, em geral representados por atores negros. Em 1917, *A quadrilha do Esqueleto*, dirigido por Eduardo Arouca, anunciava “usos e costumes da malandragem” com atores negros não profissionais (NAPOLITANO, 2009). O auge das tramas cômicas se deu na época da Chanchada em que Grande Otelo foi o maior representante. Ator cujas características corporais, a fisionomia e a cor são opostas àquilo que se convencionou como padrão do herói, serviu na grande parte dos filmes em que participou como alívio cômico da trama (HIRANO, 2013). Embora Otelo tenha conseguido em alguns momentos sair do estigma do cômico e dos espaços destinados aos intérpretes negros, ele encarnou na maioria das vezes personagens ligados à figura do moleque/malandro carioca. A baixa estatura do ator, somada às características específicas de sua raça, tais como o tamanho do nariz e lábios, foram utilizados para trazer mais comicidade à narrativa, como se isso por si só já fosse motivo para risadas (HIRANO, 2013).

Os lugares ocupados por Grande Otelo são, desde o início de sua carreira, limitados ao campo do entretenimento nos cassinos, teatros de revistas e cinema, além de esquetes no papel de moleque e de números folclóricos com samba e carnaval até se consagrar nos filmes da Chanchada. Em filmes como *Aviso aos Navegantes* (de Watson Macedo, 1950), *Carnaval*

*Atlântida* (de José Carlos Burle, 1952), *Amei um Bicheiro* (de Jorge Ileli, Paulo Wanderley, 1952) *Três Vagabundos* (de José Carlos Burle, 1952) *Dupla do Barulho* (de Carlos Manga, 1953), *Matar ou Correr* (de Carlos Manga, 1954) *Carnaval de Fogo* (de Watson Macedo, 1949), Grande Otelo interpretou personagens de classe baixa que, no decorrer do enredo, ganham destaque. De ajudante de cozinha de um transatlântico a herói da tripulação; de faxineiro de estúdio cinematográfico a colaborador do filme; de ajudante de circo à grande atração do picadeiro; de vagabundo a herói de uma cidade. A escalada de tais figuras é inesperada, ocorrendo por um golpe de sorte (HIRANO, 2013). Nesse tipo de enredo, calcula-se o efeito cômico com base no processo de transformação de um personagem aparentemente inábil em herói, ao mesmo tempo em que se busca não ultrapassar certos limites, bem expressos pelo fato de Grande Otelo estar na maior parte das vezes num patamar abaixo ao de Oscarito dentro das tramas. Nos filmes, a cor, a proporção corporal e a fisionomia arredondada de criança de Grande Otelo serviram de suportes ao humor, à medida que sintetizavam tudo aquilo que diferia do herói cinematograficamente construído, branco, alto e de rosto anguloso (HIRANO, 2013). Não raro, suas características corporais e apelidos eram alusivos a sua cor – caso de Azulão, Rapadura, MilkShake e Xis Cocada.

Ruth de Souza é outra atriz muito associada a personagens cômicos. Embora tenha uma ampla formação no teatro tanto no Brasil como no exterior, a maior parte dos personagens concedidos a Ruth estavam relacionados a empregadas domésticas próximas às personagens centrais brancas, responsáveis por trazer maior comicidade à trama. Essas empregadas em geral tinham certa inveja de suas patroas brancas não só em virtude de suas condições sociais e financeiras, mas pela superioridade inerente à pele branca que lhe proporcionaria um bom casamento e status social (ARAÚJO, 2008). O que mais surpreende é o fato de terem sido delegados a Ruth apenas papéis minoritários mesmo sendo ela uma atriz com amplo currículo acadêmico e experiência em dramaturgia. Ainda quando se tratam de personagens de destaque, eles servem apenas de escada para personagens brancas, mesmo Ruth tendo uma qualificação maior que as atrizes brancas protagonistas. A exemplo dos filmes *Ângela* (de Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida, 1951) e *Brasa Adormecida* (de Djalma Limongi Batista, 1986), em que Ruth interpretou empregadas domésticas com alto teor de comicidade. Com o sucesso, a atriz foi a primeira brasileira a concorrer ao Leão de Ouro, no Festival de Veneza, por sua atuação no filme *Sinhá Moça* (de Tom Payne, Oswaldo Sampaio, 1953), onde ela também tinha um papel cômico. Ruth de Souza sofreu um apagamento histórico também por uma questão de gênero, em que teve menos papéis de destaque e menos repercussão de público que Grande

Otelo, por exemplo, pois diferente dele, ela nunca interpretou uma protagonista no cinema brasileiro, evidenciando não apenas as dificuldades de raça, mas também de gênero, que limitavam mulheres negras a acessarem papéis de destaque (ARAÚJO, 2008).

O humor pode ser uma importante ferramenta para a abordagem de temas difíceis, como o próprio racismo. A comicidade pode ironizar, criticar ou problematizar situações consolidadas ao retirar delas a seriedade, proporcionando um debate mais palatável que aquele geralmente trazido pela academia ou pelo jornalismo. Exemplo no filme *Macunaíma* (de Joaquim Pedro de Andrade, 1969), baseado na obra literária homônima de Mário de Andrade, que conta a história de um anti-herói e seu nascimento, suas características físicas, psicológicas e culturais, traçadas em paralelo com a história do Brasil. Macunaíma (Grande Otelo) nasce negro em meio a uma comunidade indígena e tem como característica principal a preguiça. A recusa por parte de negros e indígenas a se submeterem aos trabalhos forçados impostos pelos colonizadores culminou no desenvolvimento de imaginários que os associavam à preguiça, o que foi ironizado pelo diretor. Um dos pontos altos da obra é quando Macunaíma se depara com uma água mágica capaz de transformar sua pele negra em branca, dando continuidade ao paralelo com a história de miscigenação brasileira. O filme usa de realismo fantástico para exacerbar estereótipos a fim de problematizá-los, sendo talvez um exemplo de humor dentro de uma perspectiva mais complexa. A problemática desta categoria não está, portanto, no uso do humor, mas na vinculação dele a características físicas do negro, o que ao invés de suscitar reflexões, fomenta os estereótipos.

#### 2.2.1.6. A negritude enquanto exotismo



**Imagem 13** - *Orfeu Negro*, de Marcel Camus (1959), utilizou diferentes signos negros e religiosos para trazer exotismo à narrativa sem, no entanto, trazê-los de forma contextualizada ou minimamente verossimilhante

O termo exótico se refere aquilo que está fora de um padrão estabelecido e é empregado, em geral, para coisas que fazem parte de culturas não hegemônicas. O diferente nesse contexto não é visto como algo positivo, mas desviante dentro de um padrão socialmente estabelecido e visto de maneira simplificada de forma a marcar, sobretudo, a diferença em relação ao padrão. O exotismo faz com que a negritude tenha suas características e elementos reduzidos a fetiches ou exibidos como excentricidades. Essa exotização não fica apenas nos objetos, ela se transfere para os próprios negros que passam a ser símbolos de extravagância em razão do volume de seus cabelos, da cor de suas peles, do seu biótipo em geral (ALCÂNTARA, 2001). A tensão nessa categoria imagética se coloca, quando um termo que é empregado como um adjetivo esconde uma clara separação entre aquilo que é considerado o outro, o fora do padrão, e aquilo que é tido como normal ou típico. O cinema em muitos momentos trouxe a estética negra, tanto a ligada aos indivíduos negros, como a ligada à cultura negra, com a intenção de exotizá-los, colocando-os em oposição à estética branca, que é tomada como paradigma para a definição das características que serão consideradas como diferentes ou fora do padrão. Esse movimento expõe a existência de um modelo de beleza, e coloca tudo aquilo que destoe dele como uma beleza exótica ou étnica, e não apenas beleza (ALCÂNTARA, 2001). A associação de beleza negra ou beleza étnica ao exotismo expõe a ausência da conceituação de “beleza branca”, que no caso é apenas considerada beleza, sem distinção de cor, uma diferença apenas ressaltada quando diferente da branca. Qualquer tentativa de separar grupos de pessoas entre convencionais e exóticas com base em suas expressões culturais e características físicas é exotização. Ela passa frequentemente despercebida, disfarçada em forma de elogios que enfatizam a suposta excentricidade da mulher ou do homem negros (ALCÂNTARA, 2001). Esse tipo de expressão geralmente é encarado como uma forma de apreciação das diferenças, ao serem consideradas como uma beleza exótica, que na verdade é uma segregação, uma exotização racial.

O mais evidente exemplo da exotização da cultura negra no cinema brasileiro está no filme *Orfeu Negro* (de Marcel Camus, 1959), que trouxe uma visão turística do Rio de Janeiro, no qual foi utilizado o carnaval e todas as suas simbologias como forma de atrair o olhar estrangeiro na perspectiva do exotismo. O filme mistura rituais do candomblé com festejos carnavalescos e ambos não foram contextualizados com o enredo, mas apenas enxertados de forma estetizada. *Orfeu Negro* foi duramente criticado por Vinícius de Moraes,

músico compositor e autor da peça inspiradora da obra, alegando que se sentiu traído ao ver no que suas ideias haviam se transformado, como as religiões afro-brasileiras serviram de instrumento para ilustrar o atraso sociocultural brasileiro, atribuído à exuberância, ao exotismo e ao primitivismo de seus rituais de sacrifício, possessão e magia (FLÉCHET, 2009). Apesar das críticas, o filme foi o vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes, mas a titularidade do prêmio foi estrangeira, já que Marcel Camus era francês. Esse também se tornou um fator polêmico já que o filme é inteiramente filmado no Brasil, com músicas compostas e cantadas por brasileiros, com estórias e atores também nacionais e o prêmio concedido à obra ter sido considerado apenas francês. Cacá Diegues, que posteriormente fez uma versão do mesmo filme defendia que “Orfeu Negro enveredava por visão exótica e turística da cidade, o que traía o sentido da peça e passava muito longe das suas fundadoras e fundamentais qualidades” (FLÉCHET, 2009). Camus dirigiu também *Os Pastores da Noite* (1977), filme nessa mesma toada, pois embora fosse baseado em um livro do Jorge Amado, cuja trama se passava em Salvador, foi filmado no Rio de Janeiro. Ele contava estórias de intrigas amorosas entre moradores de comunidades pobres, que viviam em botequins, terreiros de candomblé e cabarés. Camus trouxe novamente esses cenários dentro do exotismo, pois eles não contribuíram à trama, que poderia ter sido filmada em qualquer lugar, já que não há um aprofundamento desses contextos sociais representados na obra.

As religiões de matriz africana também foram muito utilizadas como elemento de exotismo, isso porque o preconceito e o desconhecimento fizeram com que historicamente essas religiões fossem marginalizadas socialmente. Dentro do cinema brasileiro, elas muitas vezes foram trazidas sem que antes fosse feita uma pesquisa aprofundada sobre o tema, ou ainda empregadas de forma desrespeitosa vinculando-as a estereótipos cômicos ou comparando-as com feitiçaria ou simbologias negativas. O termo pejorativo mais comum para se referir ao Candomblé ou a Umbanda é macumba, que originalmente denominava um instrumento musical de origem africana, mas que passou a ser utilizado popularmente para se referir aos rituais pertencentes a essas religiões. Percebe-se que não se trata de mero desconhecimento associar o termo macumba a essas religiões, mas de uma intenção em rebaixá-las a uma espécie de ocultismo, negando-lhes o status de religião. Os filmes *Macumba* (de Alceu Maynard Araújo, 1952) e *Macumba na Alta* (de Maria Basaglia, 1958) utilizaram o sincretismo religioso atribuído ao negro para criar uma aura de mistério em torno da narrativa, vinculando as religiões de matriz africana à feitiçaria. O filme de Basaglia adota tom de comédia ao associar essas práticas a pessoas ricas e brancas, exibindo o Candomblé não como uma prática religiosa como

qualquer outra, mas ligada ao ocultismo, a eventos sobrenaturais. Ambos os filmes exibiram os ritos de forma caricata, sem uma preocupação em retratá-los de maneira minimamente realista ou respeitosa. No cinema brasileiro de forma geral, é mais difícil observar outras religiões sendo exibidas da mesma forma, entre o cômico e o caricato. Quando esse tipo de humor é utilizado em relação a outras religiões como a católica ou a protestante, por exemplo, as manifestações de reprovação costumam ser muito mais evidentes. Há uma maior tolerância social quando essas ofensas são destinadas a religiões de matriz africana, o que expõe uma questão racial de preconceito em relação a elas. Em *Amuleto de Ogum* (de Nelson Pereira dos Santos, 1974), os rituais religiosos são denominados como macumba, algo obscuro, vinculado a entidades negativas. Há na trama a presença de um “pai de santo”, que na verdade é um líder religioso corrupto, que recebe dinheiro de fieis em troca de rituais. Não há apenas uma versão caricata da religião, mas a vinculação dela a práticas negativas, sem nenhum contraponto positivo, dificultando uma reflexão mais profunda sobre o tema.

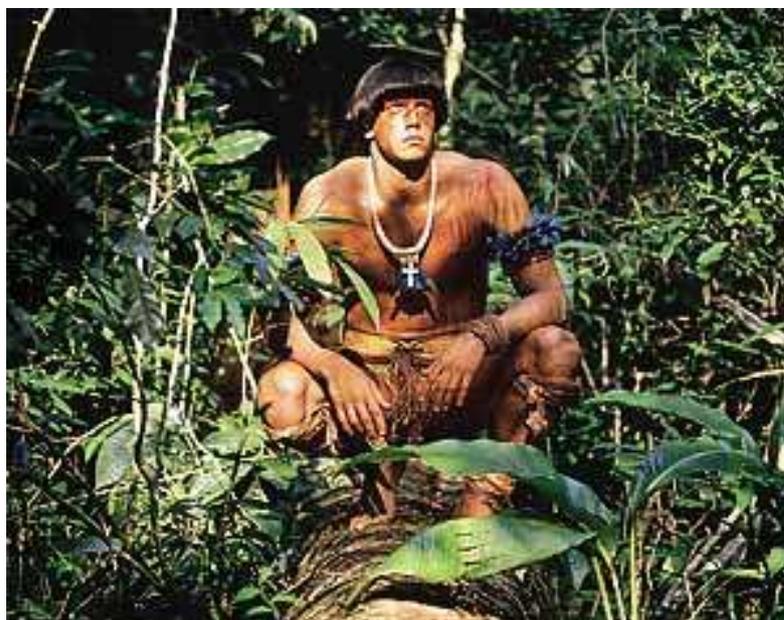
Em *Tenda dos Milagres* (de Nelson Pereira dos Santos, 1977), uma adaptação do romance homônimo de Jorge Amado, a estória se passa na Bahia e apresenta Pedro Archanjo, interpretado por Jards Macalé. Ele é mulato, capoeirista, tocador de violão e bedel da Faculdade de Medicina da Bahia, defende os direitos dos negros e mestiços. Embora o filme tenha tido a preocupação de retratar os rituais com alguma fidelidade, ele não contextualiza nem introduz o espectador na lógica daqueles rituais, que viram algo exótico e até mesmo invasivo ao adentrarem os corpos dos personagens, que fazem festa e abusam do álcool com várias cenas de incorporação de espíritos. A trama foca muito mais naquilo que distancia o espectador da religião, ao invés de focar no que ela tem em comum com tantas outras, tornando-a algo muito mais estranho e exótico do que sagrado. Em *A Força de Xangô* (de Iberê Cavalcanti, 1978) uma esposa traída decide invocar a entidade denominada de Exu para perseguir o marido infiel. A religião de matriz africana aparece como um instrumento usado pelos seus seguidores para atacar outras pessoas, seria então algo obscuro, que gera medo. O imaginário em torno daquilo que costumeiramente é denominado de macumba sempre foi bastante explorado no cinema, por ser algo que a maioria das pessoas desconhece, mas que está associado a um poder sobrenatural que tem a capacidade de ferir ou trazer pessoas amadas. Isso faz com que os indivíduos praticantes das religiões de matriz africana sejam marginalizados, e, ao mesmo tempo, temidos em razão do poder oculto que eles supostamente detêm.

A intolerância religiosa não é algo restrito às narrativas dos filmes brasileiros. No ano de 2016, por exemplo, foram registradas 776 ocorrências de intolerância religiosa em todo

país, um aumento de 36,5% em relação ao ano anterior. As religiões de matriz africana possuem em torno de 3,1 milhões de adeptos (1,6% da população), de acordo com o último censo demográfico realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2010, mas são alvo de mais 90% dos casos de intolerância religiosa. Enquanto os cerca de 123 milhões de católicos (64,6% dos brasileiros) relataram apenas 1,8% dos casos de intolerância religiosa. Os protestantes, que somam 42,3 milhões de fiéis (22,2% da população), respondem por aproximadamente 3,8% dos registros de agressão. O preconceito contra essas religiões aponta para questões raciais e remontam ao passado colonial que as envolve. É claro que o aumento das estatísticas revela algo positivo: o aumento nas denúncias e um maior esclarecimento sobre comportamentos que configuram formas de intolerância, mas elas continuam muito presentes na sociedade brasileira.

## 2.2.2. Categorias imagéticas do indígena

### 2.2.2.1. O indígena como bom selvagem



**Imagem 14** – *O Guarani*, de Norma Bengel (1996). É umas das várias versões do clássico de José de Alencar traz o indígena como um ser mítico dotado de uma essência pura refletida em sua lealdade aos brancos

A literatura serviu de inspiração para muitos roteiros cinematográficos não só no Brasil, mas em todo mundo. Isso se deve por muitos fatores que vão desde o apelo ao público, que decide ver o filme em razão do gosto pelo livro até a facilidade de escrever um roteiro em cima de uma estória já desenvolvida. O indígena foi certamente, entre as identidades estudadas,

a que mais foi trazida pelo cinema em adaptações literárias. Isso talvez se deva ao desconhecimento pelos cineastas desses contextos, que chegam a eles mais por meio literário que factual ou de vivência. O paradigma do bom selvagem teve sua origem no gênero literário do Romantismo (1822-1880), movimento estreitamente ligado ao processo de independência brasileiro, pois tentava romper com as tradições dos colonizadores em busca da elaboração de uma literatura genuinamente nacional. Ainda que o Romantismo brasileiro tenha sofrido influências do Romantismo europeu, cuja base estava calcada nos ideais de liberdade, subjetivismo e nacionalismo, o Romantismo adaptou tais características à realidade local, de forma que o passado medieval cedeu lugar à presença do indígena e à exaltação da natureza (SCHVARZMAN, 2012). Os escritores românticos valorizavam o nacionalismo em oposição aos modelos clássicos, colocando o indígena como símbolo nacional, enfocando a cultura nativa, o que levou ao aparecimento da produção literária indianista. O grande representante dessa corrente literária foi José de Alencar, escritor cearense de obras como *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). O indianismo nasceu de um nacionalismo em busca de identidade própria e encontrou no indígena, o elemento de suas criações, como representante da essência brasileira.

O indianismo de José de Alencar desempenhou papel fundamental na construção da identidade brasileira com a criação do personagem Peri, indígena protagonista do romance *O Guarani*, inspirado na teoria do bom selvagem de Rousseau. Nela, o indivíduo em estado natural seria bom e puro por natureza, o oposto do indivíduo civilizado, que seria corrompido e cheio de mazelas. Havia na obra de Alencar a idealização heroica do indígena, em que valores como o bem, o belo, o justo e o verdadeiro eram imputados a esse sujeito em estado natural (SCHVARZMAN, 2012). Peri foi um herói bastante ambíguo, pois era, ao mesmo tempo, um conhecedor dos segredos da natureza, ágil, valente, impetuoso; mas também um escudeiro leal da família branca que o adotou, chegando a ser batizado como cristão, em detrimento de seu povo e cultura. O caráter selvagem, tanto do personagem, quanto da paisagem, reduziu-se a uma atmosfera de exotismo em uma tentativa de mitificar o ancestral indígena, e ao mesmo tempo não rejeitar a cultura europeia da classe dominante (SCHVARZMAN, 2012). Alencar apresentou uma síntese harmônica, um convívio pacífico entre colonizador e colonizado, o que se verifica na caracterização de Peri e em sua voluntária obediência a Cecília, filha de D. Antônio de Mariz. Em contrapartida, os indígenas antagonistas na obra são os Aimorés, canibais que atacam a família Mariz. Assim, no paradigma do bom selvagem, o indígena herói é aquele que é puro de coração, que deixa sua selvageria para proteger os valores que importam,

geralmente aqueles atrelados aos brancos (SCHVARZMAN, 2012).

A representação do bom selvagem é encontrada em várias obras do cinema brasileiro, sobretudo, em filmes resultantes de adaptações literárias do próprio José de Alencar. Foram realizadas ao menos onze adaptações em longas-metragens de *O Guarani*: em 1907 por Giuseppe Labanca e Antonio Leal; em 1908 por William Auler; em 1908 por Benjamim de Oliveira; em 1911 por Salvatore Lazzaro; em 1916 e em 1920 por João de Deus; em 1926 por Vittorio Capellaro; em 1950 por Riccardo Freda; em 1979 por Fauzi Mansur; em 1980 por Carlos Coimbra e 1996 por Norma Bengell. Cecília, a protagonista da trama junto com Peri, era protegida por ele, o herói da estória. Ele havia salvado Ceci de uma avalanche de pedras e com isso conquistou a amizade e a gratidão tanto da moça quanto de seu pai. Em certo momento, o filho de D. Antônio mata uma indígena da família dos Aimoré por acidente durante uma caçada, o que deixa o grupo enfurecido e com sede de vingança. Peri toma partido da família branca que o adotou e mata dois indígenas Aimorés que tentaram vingança. A guerra com os Aimoré vai ficando cada vez mais tensa, momento em que D. Antônio pede a Peri para que ele se converta ao cristianismo e fuja com Ceci. Assim, os dois fogem em uma canoa pelo rio e Ceci resolve viver com Peri no meio da mata. O romance explora o mito racial fundante do povo brasileiro, a miscigenação pacífica é trazida na união de Peri com Ceci. O indígena é retratado como bom selvagem ao ser descrito como um indivíduo naturalmente nobre, que zela pelos valores do bem, ainda que eles estejam ligados aos valores dos brancos, em detrimento de seu povo e cultura (SCHVARZMAN, 2012).

No cinema brasileiro, além das várias adaptações de *O Guarani* a categoria imagética do bom selvagem esteve presente em o *Caçador de Diamantes* (Vittorio Capellaro, 1933), a estória se passava em São Paulo durante o século XVII e teve como foco as incursões dos bandeirantes através do sertão brasileiro em busca de riqueza e de mão-de-obra indígena. O personagem principal, D. Fernando (Sérgio Montemor), salva o indígena Imbu (Reginaldo Calmon) logo no início do filme, quando três homens o tentam chicotear, aparentemente sem motivo. Imbu, em agradecimento, torna-se o fiel escudeiro de D. Fernando, largando seu povo e cultura. Os demais indígenas presentes na obra são retratados como selvagens e atacam os brancos sem motivo aparente, momento em que o grupo de D. Fernando é aprisionado e levado a julgamento pelos indígenas. Imbu pertence ao grupo indígena que atacou os bandeirantes e por isso é solicitado para o julgamento. Ele o condena à morte ao romper do sol, no cume sagrado. Este momento é o auge de suspense do filme, quando Imbu finge trair seu protetor para salvá-lo, pois ele o leva a uma caverna e, do alto da montanha, joga

um cadáver no lugar de seu amigo. O filme une o discurso histórico oficial da miscigenação com um enredo cheio de aventuras (DUARTE, 1982). O bom selvagem é o sujeito naturalmente dotado de dignidade por perceber o lado mais justo. O sentimento de pertencimento e os vínculos ancestrais parecem não existir nessas narrativas em que o indígena é valorizado justamente por abdicar de sua cultura e de seu povo para se dedicar a uma família branca. Não há uma reflexão sobre a dor desse rompimento, como se o indígena não tivesse vínculos profundos em sua comunidade e somente descobrisse essas emoções ao conviver com brancos.

O bom selvagem é aquele que percebe a superioridade da civilização e resolve submeter-se a essa nova lógica, abdicando de sua cultura ao incorporar o modo de viver branco. Diferentemente do indígena revoltado, o bom selvagem consegue perceber os benefícios da civilização e renuncia ao seu estado selvagem por entender que esse outro modo de vida é melhor, então passa a conviver com brancos e se alia aos valores deles, em detrimento de seu povo e cultura, sempre muito dócil e leal.

#### 2.2.2.2. O indígena revoltado que não gosta de brancos



**Imagem 15** - *Ajuricaba, O Rebelde da Amazônia*, de Oswaldo Caldeira (1979). É baseado no romance *Ubirajara*, de José de Alencar, e assim como ocorre com a categoria do negro revoltado, esse sentimento não é contextualizado na narrativa, dificultando o desenvolvimento de empatia pelo espectador

José de Alencar também foi o precursor da imagem do indígena guerreiro, revoltado

com o branco pela exploração sofrida e que por isso o trata de forma hostil sempre que possível. Em *Ubirajara* (1874), do mesmo autor, o indígena foi trazido como alguém que defende sua cultura e tenta evidenciar as diferenças entre ele e os colonizadores. O romance atribuiu aos indígenas algumas características como intrínsecas, tais como lealdade, bravura, valentia e defendeu itens da cultura indígena como a poligamia (BERARDO, 2014). A obra responsabiliza os portugueses pelas consequências do processo de colonização que, segundo ela, acabou fazendo com que o indígena brasileiro perdesse sua identidade cultural. Diferentemente de seus dois livros anteriores, em *Ubirajara*, José de Alencar adota um discurso crítico que problematiza a miscigenação e o colonialismo com a dizimação dos indígenas.

O personagem de *Ubirajara* foi essencial para a construção do mito do indígena puro, fazendo uma divisão entre aqueles indivíduos que seriam passíveis de serem chamados de indígenas, por não terem permitido que sua cultura se misturasse à branca, preservando seu status de indígena verdadeiro (ROSA, 2015). Em oposição, aqueles que não poderiam ser denominados como indígenas por já terem se miscigenado a outras culturas, seja fisicamente, seja pelo uso de objetos ou tecnologias (ROSA, 2015). Começou-se a exigir dos indígenas provas de autenticidade para terem direito a serem reconhecidos como indígenas. Aqueles que tivessem se imbricado em algum nível na sociedade não-indígena passaram a ser considerados impuros não fazendo jus a serem reconhecidos como indígenas. Isso se dá, sobretudo, por uma romantização daquilo que seria o indígena, sempre o colocando no contexto da floresta. Existiriam dois tipos de indígena: o indígena puro, que vive na floresta, não usa roupa e se alimenta do que caça e pesca; e o indígena impuro, que mora na cidade, usa roupas de branco, é preguiçoso e vive de projetos governamentais (ROSA, 2015).

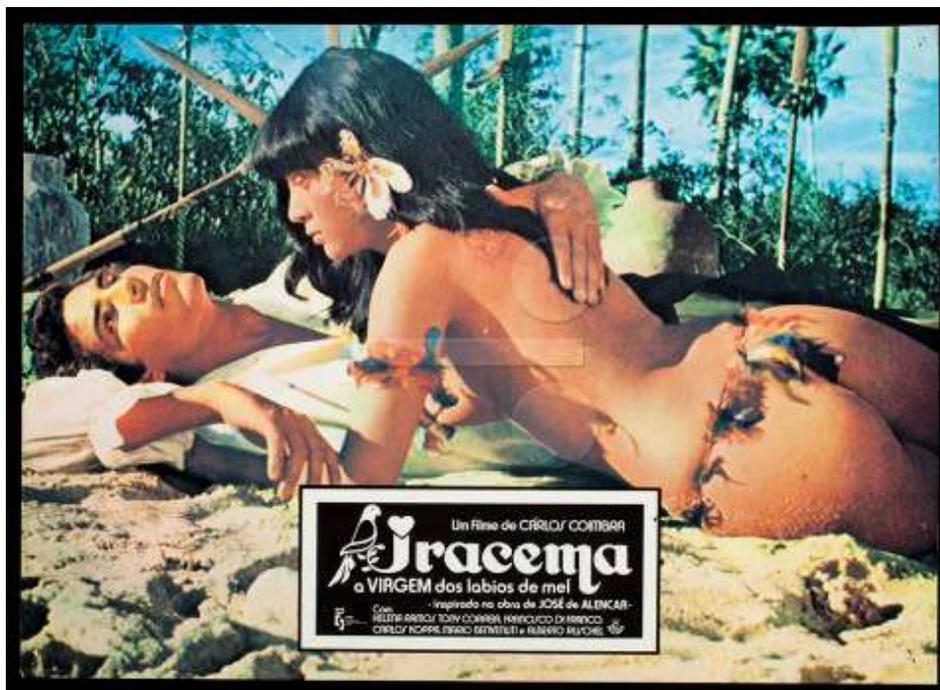
A despeito dessa teoria, sabe-se que os indígenas nunca formaram um bloco homogêneo, pois nunca existiram culturas fixas, imutáveis e puras, visto que elas são construídas historicamente de forma dinâmica (ROSA, 2015). A troca entre culturas não seria uma aculturação, mas uma ressignificação cultural advinda de trocas, movimento natural que sempre ocorreu na humanidade. As sociedades são mistas, variadas e sujeitas a mudanças ao longo do tempo, seja por pressões internas, seja pelo contato com outras sociedades independentemente de elas terem passado por processos de colonização (ROSA, 2015). A pretensão de manutenção de culturas intocadas é uma exigência que apenas serve para privar indígenas de suas terras e ancestralidade. Assim como o brasileiro não deixa de o ser por usar roupas estadunidenses, ver filmes franceses, portar celulares chineses, os indígenas não deixam de ser indígenas por terem esses mesmos comportamentos. A categoria imagética do indígena

revoltado geralmente é atribuída apenas aos indígenas considerados puros ou pouco imbricados na cultura dos brancos, justamente por serem os aptos a se revoltarem.

O romance *Ubirajara* foi adaptado ao menos duas vezes para o cinema: uma por Luiz de Barros em 1919; outra por André Luiz de Oliveira em 1975. O filme *Ajuricaba, o Rebelde do Amazonas* (de Oswaldo Caldeira, 1977) narra a resistência organizada pelo indígena Ajuricaba (Rinaldo Genes), no século XVIII, contra a presença dos colonizadores portugueses, após sua comunidade ter sofrido com a presença deles às mais diversas formas de exploração, inclusive a escravidão. Baseado em um episódio real da história brasileira, foi filmado na floresta Amazônica. O filme mescla atores brancos e indígenas, sendo que os personagens principais, ainda que indígenas, são representados por atores e atrizes brancos, enquanto apenas os indígenas coadjuvantes são representados por indígenas. O conflito entre indígenas e portugueses, ambos representados por atores brasileiros, é reproduzido como uma espécie de faroeste na selva; em todos os momentos a ira de Ajuricaba é ressaltada, bem como a sua repulsa aos brancos por desejar permanecer-se puro como indígena (BERARDO, 2014). O que se destaca na película é que assim como na obra literária *Ubirajara*, o protagonista é considerado um indígena puro, que defende seu povo da miscigenação por meio da revolta.

A categoria imagética do indígena como revoltado se opõe ao indígena enquanto bom selvagem, pois o segundo assimila os valores do branco, abandona seu povo e cultura e passa a ser leal a ele, enquanto o primeiro encara tudo que vem de outra cultura como prejudicial e que por isso deve ser excluído, desejando preservar ao máximo seu purismo. As atitudes de revolta, entretanto, são sempre individuais e não se transformam em um movimento coletivo articulado de resistência, assim como apontava Abdias do Nascimento ao falar do negro revoltado. Na grande maioria das obras, a revolta do indígena não é contextualizada e a trama não é elaborada na perspectiva dele, fazendo com que o público de forma geral não desenvolva empatia, vendo-o como alguém que não concorda com os valores brancos apenas por ser incivilizado.

### 2.2.2.3. A sexualização do indígena e a erotização da floresta



**Imagem 16** – *Iracema, A Virgem dos Lábios de Mel*, de Carlos Coimbra (1979). O romance de José de Alencar foi extensamente adaptado para o cinema e serviu na maioria das vezes como ferramenta de sexualização da mulher indígena, geralmente interpretada por atrizes brancas com caracterização genérica de plumas e penas

Ainda na toada do romantismo, José de Alencar foi um dos grandes responsáveis pela consagração da mulher indígena enquanto portadora de uma sexualidade pura e intocada. Em seu livro *Iracema* (1865), obra que objetivava representar a gênese da nação, ele trouxe uma heroína indígena do Ceará como modelo ideal de feminilidade. Foram realizadas ao menos quatro adaptações da obra para o cinema brasileiro em longas-metragens: em 1919 por Vittorio Capellaro; em 1931 por Jorge S.Konchin; em 1949 por Vittorio Cardinali e em 1979 por Carlos Coimbra. Em todos esses filmes *Iracema* foi retratada como envolta em uma atmosfera sexual, representada por atrizes não indígenas, em geral em tramas eróticas que a usavam como desculpa para exibirem o nu feminino nas telas (BERARDO, 2014). No caso de *Iracema, A virgem dos Lábios de Mel* (de Carlos Coimbra, 1979), a protagonista foi interpretada por Helena Ramos, conhecida como musa da Pornochanchada. A trama apresentava o nu indígena de maneira erótica e o padrão de beleza de *Iracema* e dos personagens que permeavam a narrativa era semelhante aos da sociedade americana. Do mesmo modo, a *Iracema* do filme de 1931 realizado por Konchin possui feições europeias, pele clara, maquiagem, colares de caracterização indígena e vestuário carregado de panos e plumas. Konchin se afastou de

características físicas que aproximassem a atriz de uma indígena Tabajara e suas feições naturais.

A *Iracema* de Cardinali data de 1949, período em que muitos filmes foram realizados por imigrantes italianos, que começavam a ocupar diferentes espaços no cenário cultural brasileiro, como é o caso de Vittorio Cardinali. O cineasta trouxe Ilka Soares no papel de Iracema, expondo de forma mais evidente a seminudez, com um figurino mais próximo a uma representação indianista. Ilka Soares também não possuía características semelhantes a uma indígena Tabajara, evidenciando talvez uma despreocupação dos realizadores com uma trama mais realista ou um receio de que o público rejeitasse aquela estética. *Iracema* interage cenograficamente na mata, em cavernas, rios e mostra ao público o seu local, seus hábitos e tradições de forma idealizada. A obra em geral foi adaptada para a narrativa cinematográfica nacional de forma a mesclar o erotismo do cinema de Pornochanchada e o discurso de romantização do indígena (BERARDO, 2014).

No romance alencariano, a indígena é descrita como uma linda e excelente guerreira Tabajara, que acaba por acertar acidentalmente o explorador português Martim com uma flechada. Iracema por motivos ancestrais precisava preservar sua virgindade, o que faz com que ela se aproxime dos valores cristãos ainda que de forma indireta. Martim e Iracema se apaixonam e depois de um tempo se mudam para uma cabana afastada, localizada numa praia idílica, lá vivem um tempo de felicidade, culminando com a gravidez de Iracema. Martim sente falta de seu povo e de sua terra, momento em que decide partir para a guerra, sem se despedir de Iracema, que acaba falecendo tamanha a falta que sente de seu companheiro (BERARDO, 2014). A obra faz uma alusão à submissão indígena frente ao europeu, que chega a abdicar de seu povo e sua cultura para ficar ao lado dele, tal qual alguns personagens negros, sobretudo, os vinculados à categoria do negro de alma branca. Enquanto Martim sente falta de seu país e resolve ir à guerra, Iracema acaba por morrer de saudades de seu companheiro. Reforça-se a imagem de mulher submissa, que recebe a cultura europeia de maneira passiva, defendendo o colonizador. Muitas *Iracemas* foram trazidas ao longo da história do cinema brasileiro e nem todas elas internalizaram a perspectiva romantizada de Alencar. A *Iracema* de J. Bodanzky, em seu filme *Iracema, uma Transa Amazônica* (1976), retratou Iracema como uma adolescente que se prostitui às margens da rodovia Transamazônica. A obra chegou a ficar muito tempo proibida durante a ditadura justamente por trazer essa perspectiva mais crítica e será melhor trabalhada no tópico reservado aos personagens complexos mais ao final desse capítulo.

Duas produções estrangeiras em parceria com o Brasil associaram a mulher

indígena a uma atmosfera erótica, trazendo atrizes brancas, esbeltas e seminuas para representar as indígenas protagonistas. Isso ocorreu em parte porque os indígenas não eram considerados imputáveis civilmente, e, portanto, não podiam assinar contratos, o que seria necessário para trabalharem como atores e atrizes. E também em razão dessas produções não quererem adotar uma estética indígena tanto por uma rejeição própria quanto por uma projeção daquilo que achavam que o público iria rejeitar. Isso aconteceu nos filmes *Escravos do Amor das Amazonas* (de Curt Siodmak, 1958) e *Lana, Rainha das Amazonas* (de Cyll Farney, 1966). No primeiro, um grupo de exploradores da floresta Amazônica, trajados como participantes de um safari, são capturados por um grupo indígena de mulheres e usados como escravos sexuais. No segundo, um pesquisador de uma expedição na Amazônia encontra uma comunidade indígena liderada por Lana (Catherine Schell), uma guerreira, que apesar de nativa, é loira e fala inglês, momento em que se desenrola um romance inter-racial, entre a indígena loira e o pesquisador alemão. Em ambas as obras, os indígenas são atores e atrizes brancos e as mulheres exibem seus seios de forma sexualizada. A caracterização da comunidade indígena nesses filmes se assemelha a africana, enquanto o cenário lembra ruínas egípcias. As duas produções foram realizadas em parceria com o Brasil, mas pertencem a diretores estrangeiros, que assim como ocorreu com Marcel Camus, utilizaram um viés exótico para retratarem a cultura brasileira. Em todas elas, fica claro o desconhecimento dos realizadores em relação à ancestralidade e aos traços culturais nacionais ao trazerem, por exemplo, indígenas loiras que falam inglês. Todas essas obras colaboraram para a construção de imaginários e representações não só a respeito do Brasil, mas dos povos primeiros. Os ritos mostrados nos filmes se assemelham a rituais negros com batuques, que em nada lembram os indígenas. Faltava por parte das obras uma pesquisa étnica a fim de se aproximarem pelo menos um pouco daquilo que de fato seria uma comunidade indígena brasileira (BERARDO, 2014). Passa-se a impressão de que foram juntados elementos exóticos de várias culturas que não têm relação entre si em uma mesma narrativa. As tramas trazem o canibalismo para o contexto sexual e a selva como um cenário exótico, utilizado como meio de dar vazão aos impulsos mais primários.

O filme *Caramuru, A Invenção do Brasil* (de Guel Arraes, 2001) tem como ponto central a história de Diogo Álvares (Selton Melo), artista português, pintor e responsável por uma confusão envolvendo os mapas que seriam usados nas viagens de Pedro Álvares Cabral. Diogo consegue chegar ao Brasil e no local inicia um romance com a indígena Paraguaçu (Camila Pitanga) e posteriormente com a irmã dela, Moema (Débora Secco). Os três vivem em perfeita harmonia, até que Diogo viaja para a França para ser coroado rei. Apaixonadas,

Paraguaçu e Moema mergulham no mar atrás da caravela, mas só Paraguaçu chega à embarcação e se une a Diogo, agora com todos os impactos da cultura europeia. O que mais se acentua no filme é a sexualização das indígenas, que são interpretadas por uma atriz branca e por uma atriz de ascendência negra, que não possuem quaisquer traços indígenas. Ambas são retratadas como naturalmente portadoras de uma libido em razão do ambiente da floresta. A nudez e a cultura são mostradas como algo naturalmente erótico, capaz de despertar desejos sexuais, como se o fato de as indígenas viverem seminuas representasse uma tendência maior à promiscuidade.

O que se destaca na categoria do indígena como naturalmente sexualizado é o uso dos signos indígenas para a constituição de um imaginário erótico, como se tudo que dissesse respeito a ele fosse naturalmente sexual. Na cultura ocidental de forma geral, o uso de roupas é um padrão, e a não utilização delas está associado a práticas sexuais e os indígenas, por comumente viverem nus, tenderiam naturalmente ao erótico. A opção por uniões não monogâmicas ou não pautadas no casamento também indicaria uma maior tendência à promiscuidade por parte dos indígenas, que se relacionariam de forma mais precária, sem muitas regras. Nessa categoria, o erótico não é construído em torno de personagens e situações específicas, mas subentendido pelo simples fato de a trama se passar na floresta ou os personagens serem indígenas.

#### 2.2.2.4. A floresta como inferno verde e os indígenas como selvagens



**Imagem 17** – *Tarzan e o Grande Rio*, de Robert Day (1967). A obra traz o indígena e o ambiente da floresta como uma espécie de inferno verde. As caracterizações se assemelham a comunidades africanas com animais que não fazem parte do bioma brasileiro

A floresta detém os mais diversos imaginários, a maior parte deles varia entre o inferno verde e o paraíso perdido. O imaginário do inferno amazônico, ao menos teórico, se deu na obra literária *Inferno Verde* (1908), de autoria de Alberto Rangel, com prefácio de Euclides da Cunha, amigo do autor com quem compartilhava uma visão mais crítica da imagem da floresta Amazônica como uma espécie de Eldorado. O título aponta que o paraíso amazônico não existe diante da conflituosa relação entre o ser humano e a natureza daquela região. Para o observador externo, que se retém nas belezas naturais da Amazônia, aquele território se assemelha ao mitológico Eldorado. Entretanto, a experiência cotidiana de caboclos, seringueiros, ribeirinhos, indígenas, aventureiros, destituem de sentido o paraíso sonhado, pois a natureza inflige seus sinais de resistência que estão nas turbulências dos rios, no naufrágio de embarcações, no ataque de animais, além das várias doenças (VOIGT LEANDRO, 2009). Alguns críticos apontam, no entanto, que Rangel acabou por construir um imaginário que associa a floresta ao sofrimento e ao suplício, a um ambiente em que a condenação se realiza pelo calor e por tormentos inimagináveis. A floresta seria um ambiente hostil, não receptivo a visitantes, como se a própria selva quisesse repelir qualquer tentativa de aproximação, um local cheio de feras sanguinárias em meio a um clima quente, úmido, não feito para abrigar pessoas (BUENO, 2003). Independentemente da vontade inicial de Rangel com sua obra, ela foi decisiva para a vinculação da floresta a temáticas de suspense, tanto na literatura quanto no cinema.

No contexto ocidental, a floresta sempre foi um ambiente distante e por isso cheio de mistérios, pois pouco acessível à parcela de pessoas que vive em grandes cidades. O desconhecimento dos moradores de áreas urbanas colocou a floresta em uma atmosfera de medo, como se ela escondesse armadilhas para aqueles que se atrevessem a desbravá-la (BUENO, 2003). Essa posição a encaixa em um imaginário selvagem pouco receptivo em oposição aquilo que é civilizado. A categoria imagética da floresta enquanto inferno verde cria seu suspense meramente pela trama se passar na floresta, como se ela por si só fosse capaz de provocar medo. Os indígenas são retratados como naturalmente selvagens justamente por morarem nesse inferno verde e são utilizados para trazer mais suspense às tramas. Eles atacam os brancos sem nenhum motivo aparente ou se mostram muito ríspidos a qualquer tipo de contato ou aproximação. Nessa perspectiva, tem-se a sensação de que os indígenas estão em um nível ainda inicial de socialização e são guiados apenas por instinto de sobrevivência, por isso atacam os brancos e não conseguem criar vínculos sociais mais profundos.

No cinema brasileiro, algumas obras utilizaram o imaginário da floresta Amazônica

enquanto inferno verde como pano de fundo de suas narrativas. Seguindo uma tendência iniciada na década anterior, nos anos 40 também foram marcantes as produções estrangeiras em parceria com o Brasil. Essas obras geralmente traziam personagens estrangeiros dentro do contexto brasileiro. *Curuçú, O Terror do Amazonas* (de Curt Siodmak, 1957), obra estadunidense em parceria com o Brasil, tinha o foco de sua narrativa em notícias recebidas pelo governo americano de que a população da Amazônia estava sendo atacada por uma criatura monstruosa chamada pelos nativos de Curuçú. Para averiguar tal situação, foi enviado ao local o caçador Rock Dean (John Bromfield), momento em que ele encontra uma médica também americana que trabalhava com os nativos brasileiros em uma comunidade. Juntos, eles vivem muitas aventuras à procura do tal monstro. Os indígenas trazidos no filme são pacíficos, mas bobos, eles tinham poucas falas e seus trajes se pareciam mais com indígenas da América do Norte, apesar de alguns atores serem brasileiros, nenhum deles era indígena. Outra obra estrangeira em parceria com o Brasil foi *Tarzan e o Grande Rio* (de Robert Day, 1967), em que Tarzan (Mike Henry) vai ao Brasil a pedido de um professor que solicita o extermínio do Culto do Jaguar, uma seita nativa brasileira liderada pelo guerreiro indígena Barcuma (Rafer Johnson), que estaria hostilizando os brancos e ameaçando uma campanha de vacinação da médica Ann Philips (Diana Millay), em aldeias próximas ao rio Amazonas. Na empreitada, Tarzan é ajudado pelos animais Baron (um leão) e Cheeta (uma chimpanzé). Os atores que representam os indígenas são negros, retratados como violentos, seus rituais e pinturas corporais se parecem com grupos africanos com caracterização tribal. Os indígenas são retratados como selvagens, aparecendo em poucas passagens, pois apesar de o filme se passar em uma comunidade indígena, eles não possuem personagens individualizados ou falas significativas. O longa se fixa na luta entre civilizado e selvagem, contraponto fixado na diferença entre a médica que defende as vacinas e Barcuma, que hostiliza a médica e a vacinação. A floresta é retratada como cheia de emboscadas e armadilhas naturais de um lugar que repele todos que ousam lhe adentrar. O filme de modo geral não teve preocupação em realizar uma pesquisa a fim de retratar de forma minimamente realista a comunidade indígena brasileira, no que se assemelha a outros filmes de produção estrangeira em parceria com o Brasil já mencionados, tais como *Escravos do Amor das Amazonas* e *Lana, Rainha das Amazonas*.

*Hans Staden* (de Luiz Alberto Pereira, 1999) foi outra obra que trabalhou o suspense em torno do indígena, nesse caso, a partir de um relato histórico do século XVI do viajante alemão de mesmo nome que teria escapado de ser devorado na vida real em um ritual dos indígenas Tupinambás. O filme foi inspirado no livro *Duas Viagens ao Brasil* de autoria do

próprio Hans Staden escrito em 1555. A estória se passava na época do colonialismo quando ele naufraga no litoral do estado de Santa Catarina e por esta razão trabalha por mais de dois anos no local, juntando dinheiro para retornar à Europa. Neste tempo, Staden (Carlos Evelyn) passa a ter um escravo da família Carijó, que o ajudava. Preocupado com o sumiço repentino de seu escravo após ter ido pescar, Staden parte a sua procura, mas acaba se deparando com indígenas Tupinambás, inimigos dos europeus, que o prendem no intuito de matá-lo e devorá-lo. Os indígenas são retratados como selvagens e são interpretados por atores mestiços, mas não parecidos fisicamente com indígenas brasileiros. No filme, um acidente também coloca os personagens no contexto da floresta e o ambiente por si só é suficiente para criar um suspense fundamentado em indígenas canibais. Staden escapa de ser devorado porque chorou e os indígenas não quiseram comê-lo por acreditarem que iriam adquirir esse traço covarde do Staden. Enquanto no livro o canibalismo tinha um sentido ritualístico de assimilação das características do guerreiro devorado, o filme não deixa isso claro, pois não trabalha o canibalismo dentro de uma perspectiva cultural. A película não apresenta o canibalismo como uma prática cultural muito específica, nem mesmo as circunstâncias em que ela é realizada, associando-a à barbárie e a um desprezo intrínseco à vida humana, julgando moralmente tal comportamento, e, conseqüentemente, os indígenas.

A categoria imagética da floresta como inferno verde e do indígena como selvagem torna-se problemática por colocá-los como naturalmente hostis. Não há nesses filmes a construção de um contexto narrativo que justifique os acontecimentos de morte e de suspense que se seguem, como se o simples fato de os personagens estarem na floresta ou em contato com indígenas já os colocasse em perigo. A floresta repudiaria as pessoas e os indígenas possuiriam um instinto naturalmente agressivo. Eles se utilizam de imaginários anteriores internalizados pelos espectadores para criarem a atmosfera de suspense, que não se justifica na narrativa, nem nos personagens. Embora os indígenas tenham sido constantemente retratados como selvagens, foram eles muitas vezes as vítimas de massacres pelos brancos, não só no período colonial, mas também mais recentemente por fazendeiros e garimpeiros. Um dos casos mais emblemáticos foi dos indígenas Avá-Canoeiro que em 1969 foram ameaçados por fazendeiros dos municípios de Cavalcante e Niquelândia em Goiás, em razão do abate de gado supostamente praticado pelos indígenas. A FUNAI tentou mediar o conflito, mas terminou alvo de várias denúncias de corrupção pelo envolvimento de funcionários na compra e venda irregular de terras então ocupadas pelos Avá-Canoeiro. De todos os ataques recebidos, um que se deu por volta de 1966 foi especialmente violento. Fazendeiros e moradores conseguiram

surpreender uma aldeia inteira, matando quase a totalidade de seus componentes. Esses contextos pouco foram trazidos no cinema, que geralmente privilegia a perspectiva branca em suas narrativas, deixando em segundo plano a violência sofrida pelos indígenas.

#### 2.2.2.5. O indígena e a floresta como paisagens para uma narrativa branca



**Imagem 18** - *Anchieta, José do Brasil*, de Paulo César Saraceni (1977). Quando trazido enquanto paisagem, o indígena é retratado de forma genérica sem especificação de etnia ou tronco linguístico, seus personagens quase não possuem falas ou sequer são individualizados

A denominação dos povos que habitavam o território brasileiro, à época da chegada dos colonizadores, como indígenas, ocorreu por critérios europeus e atendia aos objetivos e funcionalidades colonizadoras. As classificações que eventualmente fugiam do monônimo “índio” recaíam, por sua vez, no binômio tupi/tapuia, que dizia respeito ao sistema de alianças que ocorria entre portugueses e os nativos. Quando se tratava de indígenas aliados eram referenciados como “tupi”, ao passo que os não-aliados se tornavam “tapuia”, que quer dizer bárbaro (ROSA, 2015). Dessa forma, a ideia de “índio” atendia muito mais a uma nomeação generalizada dos colonizadores para as nações e grupos étnicos nativos que propriamente a uma automeação por partes dos povos locais. O conceito de indígena foi então forjado por um conjunto de enunciados discursivos alheios à própria esfera da autodenominação nativa.

Os indígenas não fazem parte de um grupo homogêneo, cada um deles tem

sua própria língua e costumes, não raro, bem diferentes entre si. Atualmente há no Brasil, de acordo com a FUNAI (Fundação Nacional do Índio), cerca de 460 mil indígenas que vivem em comunidades divididas em 225 grupos étnicos (ROSA, 2015). Esses grupos étnicos são divididos por troncos linguísticos, sendo os principais os Tupis, os Macro-Jês, os Karibe e os Aruak. No total, há registro de 180 línguas entre essas populações. Além desses povos, há pelo menos 63 referências de grupos indígenas isolados. Há ainda vários grupos indígenas buscando reconhecimento de sua população junto à FUNAI e mais os indígenas urbanos. Cerca de 60% dos indígenas vivem na região amazônica, pois foram fugindo de suas regiões anteriores por causa da ocupação de fazendeiros, grileiros, madeireiros e da formação de cidades (ROSA, 2015). A diversidade entre as populações indígenas é enorme, os Kaingang, por exemplo, pertencem ao tronco linguístico Jês e sua comunicação com os Tanharim, que são do tronco Tupi, é incompreensível, pois suas línguas são completamente diferentes entre si. É equivocado, portanto, conceber essas populações como se fossem um povo apenas, pois são inúmeras culturas, cada qual reivindicando sua própria identidade (ROSA, 2015).

O cinema trouxe exaustivamente o indígena enquanto grupo, sem individualizar etnias ou personagens. Na maior parte das vezes, a paisagem da floresta e o indígena foram trazidos apenas como pano de fundo para narrativas brancas. A problemática da categoria está em trazer uma narrativa que se passa em comunidades indígenas, mas que não concede a eles papéis de destaque, nem mesmo são individualizados ou compreendidos enquanto etnia ou tronco linguístico. O foco está sempre nos personagens brancos, no olhar branco, que guia a perspectiva do espectador como a única possível. O indígena torna-se apenas uma paisagem, uma moldura na qual a trama branca se desenrola.

Em *Anchieta, José do Brasil* (de Paulo César Saraceni, 1978), a paisagem da floresta e os indígenas foram utilizados como cenário para a história de vida de personagens brancos. O filme se passa quase inteiramente em uma comunidade indígena e conta a vida de José de Anchieta (Ney Latorraca), catequizador português e negociador da paz entre europeus e indígenas. Os indígenas falam em tupi, mas são representados por atores brancos. Eles não ocupam papéis principais e sequências inteiras são encenadas com diálogos em tupi sem tradução ou legendas, o que dificulta a compreensão de suas perspectivas pelo público, que não consegue entender suas intenções. De modo geral, os indígenas aparecem como guerreiros em cenas que dão destaque a conflitos ou certa agressividade. Além disso, o foco da narrativa é o olhar branco, mais especialmente o ponto de vista de Anchieta. O papel dos brancos na emancipação dos indígenas é ressaltado, retirando deles o mérito da conquista de suas

liberdades – tal qual já visto nos filmes relacionados à emancipação dos escravos negros (ver categoria negro de alma branca). O filme *As Confissões do Frei Abóbora* (de Braz Chediak, 1971), inspirado na obra literária de José Mauro de Vasconcelos, escrita em 1966, conta a vida de um missionário doente, que vive junto aos indígenas do Xingu e nesse período rememora toda sua vida. Os indígenas são coadjuvantes na trama, que tem como foco a vida do missionário. Embora sejam representados por indígenas reais, eles não foram individualizados em personagens específicos nem participam da trama de forma direta, compondo apenas uma paisagem para a narrativa branca. Ainda que a história se passe parcialmente em território indígena, em nenhum momento ao longo da trama a perspectiva deles é trazida ou algum personagem é aprofundado, pois a narrativa tem sempre seu foco no missionário. A comunidade indígena aparece no filme por meio de inserções de imagens em plano aberto de danças, cantos, o que acaba por recair em uma estética de exotismo, tendo em vista que as imagens não são contextualizadas na narrativa.

Em *Capitalismo Selvagem* (de André Klotzel, 1993), os indígenas e a floresta são o pano de fundo para os conflitos do romance entre a jornalista Elisa (Fernanda Torres) e o diretor de uma mineradora, Hugo (José Mayer), que se envolvem quando ela é encarregada de fazer uma matéria sobre a empresa Jota Mineração, em que Hugo trabalha. Eles entram em conflito quando Elisa descobre, ao fazer a matéria, que a mineradora começou a extrair ouro de terras indígenas, o que é desaprovado por ela. Embora as filmagens tenham sido realizadas em uma comunidade indígena real, e, por isso a cultura foi retratada com similitude, os indígenas estão na trama apenas como moldura e não têm destaque ou mesmo papéis individualizados enquanto etnia, pois reunidos como um grupo homogêneo intitulado como indígenas. Tem-se a impressão que o contexto indígena é inserido na obra muito mais para trazer uma ambientação que propriamente para ser trabalhado com alguma densidade. Assim como ocorreu no filme de Chediak, os indígenas aparecem por meio de inserções de cenas de danças, cantos, o que acaba por incorrer no exotismo por não haver uma contextualização dessas cenas com a narrativa.

De forma geral, a categoria imagética do indígena como paisagem não tem seu foco na floresta e nem no indígena, utilizando-os como pano de fundo para uma narrativa branca. A problemática desta categoria está em trazer a cultura indígena sem de fato a trabalhar na narrativa, transformando-a em um cenário sobre o qual a estória branca se passa. O ponto de vista dessas tramas raramente inclui a perspectiva indígena que é apenas incidental na narrativa, embora a trama se passe nesses contextos. Ainda quando retratados com certa similitude, o filme não informa qual etnia os indígenas pertencem, qual língua falam, a qual grupo fazem

parte, colocando-os em uma categoria genérica e homogênea denominada de indígenas (ROSA, 2015), considerados de maneira exótica e superficial.

### 2.2.3. Categorias imagéticas do nordestino

#### 2.2.3.1. O Nordeste enquanto estigmas históricos



**Imagem 19** – *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte (1962). A obra traça uma crítica ao preconceito religioso existente no país, mas ao mesmo tempo coloca Zé do Burro, personagem principal, como um indivíduo sem senso crítico

O imaginário da seca fez parte do Nordeste desde o período pós-colonial até os dias atuais, em que o desgaste de sua terra em razão das monoculturas resultou no empobrecimento do solo e na escassez de água, aliados à falta de investimento governamental na região (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999). Esse imaginário foi formado, sobretudo, com base na literatura regionalista, que trouxe em riqueza de detalhes a história de exploração da região sob as mais diversas perspectivas. Imagens de carcaças de gado morto à beira das estradas, o chão de terra rachado pela seca, o sol impiedoso e os rostos de retirantes marcados pela dureza da vida foram explorados em inúmeros filmes do cinema brasileiro, que embora tivessem a preocupação de trazer temas nacionais de relevância e dar visibilidade a problemas secularmente negligenciados, acabaram por reforçar alguns estigmas sociais, cristalizados em torno do nordestino.

O coronelismo pode ser compreendido como uma prática de cunho político-social, própria do meio rural e das pequenas cidades do interior, que floresceu durante a Primeira República (1889-1930). Ela se configurava como uma forma de mandonismo em que uma elite, encarnada emblematicamente pelo proprietário rural, controlava os meios de produção, detendo os poderes econômico, social e político locais. Isso fazia com que os trabalhadores rurais daquele lugar ficassem quase inteiramente dependentes desses ruralistas, que passavam a ditar regras de conduta, opções de voto, políticas públicas (ANDRADE, 1988). Quem fosse contra, seja votando em outro candidato, seja manifestando qualquer contrariedade com o processo, era castigado por forças fiéis ao coronel, os chamados jagunços. O coronelismo ainda é prática corriqueira principalmente no interior e nos locais mais afastados do Brasil, evidenciada, sobretudo, por meio da compra de votos, ou da troca destes por favores e presentes. O imaginário nordestino foi pautado no banditismo, enquanto articulação de grupos armados unidos com fins criminosos, resultado da revolta de parte da população com as explorações e os abandonos impelidos pela política do coronelismo. O acúmulo de privilégios pelos coronéis, deixando o restante da população na mais absoluta miséria fomentou o surgimento de grupos armados revoltados com essas disparidades sociais. Cansados de esperar por políticas públicas, montavam grupos armados com o intuito de cometerem crimes, em geral, tinham vínculo com as populações carentes ao distribuírem donativos e prestarem serviços que deveriam ser realizados pelo Estado. O cangaceiro mais representativo dessas nuances foi Lampião que ficou conhecido não apenas por seus crimes, mas por enfrentar as autoridades locais e ajudar as pessoas pobres dos lugares por onde passava. O beatismo, enquanto devoção religiosa exagerada ou sem reflexão, também permeou o imaginário nordestino e pode ser explicado em grande parte pelo abandono sofrido pela população que buscava na fé uma forma de resistência.

É claro que a seca, a miséria, o coronelismo, o banditismo e o beatismo fizeram parte da história nordestina por motivos históricos e sociais. A problemática dessa categoria imagética está na caracterização passiva dos personagens que parecem aceitar todos esses contextos como algo natural contra a qual nada podem fazer. Nessa categoria, o foco está naquilo que falta (água, comida) e na passividade da população que aceita, por religiosidade ou coronelismo, suas intempéries sem que essas situações sejam debatidas com alguma profundidade. A história da região demonstra, ao contrário, que ela foi uma das que menos se mostrou passiva diante das explorações que sofria, fato observado nos vários conflitos revolucionários fomentados nela, como as guerras de Canudos e dos Mascates (ver capítulo 1). Fatos esses negligenciados ao se narrar o comportamento do povo nordestino, que geralmente

é associado a uma passividade inata e ao temor por aqueles que detêm o poder. Exclui-se o que é abundante na região, sua resistência, suas várias formas de luta, a potência produtiva de sua terra, elementos esses apagados diante da seca e da miséria.

O filme *O Pagador de Promessas* (de Anselmo Duarte, 1962), que ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes, foi inspirado na obra homônima de Dias Gomes, nele é contada a estória de Zé-do-Burro (Leonardo Villar), que para cumprir uma promessa feita a Santa Bárbara carrega uma cruz de sua casa no sertão da Bahia até a Igreja que leva o nome da Santa em Salvador. Rosa (Glória Menezes), sua esposa, acompanha-o nesta caminhada de sete léguas, para pagar a promessa feita para que seu burro doente fosse curado. Quando chegam na igreja, o padre se recusa a receber Zé depois que ele lhe conta que havia feito a promessa em um terreiro de candomblé a Iansã, o nome que Santa Bárbara recebe nesta religião, o que evidencia a intolerância religiosa ainda bastante presente não somente naquele local, mas em todo país, como já apontado anteriormente quanto às religiões de matriz africana. Zé do Burro parece não compreender as várias formas de opressão das quais é vítima, sendo retratado como um sujeito facilmente manipulável, que não oferece resistência às explorações que lhe são impostas por nem mesmo as compreender dessa forma. A limitação da obra está em colocar Zé como um sujeito passivo diante das situações que vivencia, pois ele não só não faz nada para combatê-las como nem mesmo consegue construir um senso crítico diante delas. A passividade foi uma das características mais associadas à identidade nordestina, geralmente articulada junto ao beatismo e a pobreza, os personagens acabam por se tornarem unilaterais por não oferecerem formas de resistência.

*Os Fuzis*, de Ruy Guerra (1964) também trouxe um Nordeste vinculado ao comodismo, ao coronelismo e ao beatismo. A estória se passa em 1963, nela policiais chegam a uma cidade pobre do Nordeste brasileiro para impedir que a população saqueie um depósito de alimentos. Em meio a um cenário desolador, os policiais ficam chocados com a negligência do governo, que ao invés de mandar alimentos para os moradores famintos, envia soldados para impedir que eles saqueiem os alimentos. Diante desse cenário, o motorista do caminhão conhecido como Gaúcho (Átila Iório) acaba por incentivar um movimento de revolta da população que se mostrava apática e preferia pedir auxílio divino para a resolução de seus problemas ao invés de fomentarem movimentos por mudanças sociais. Enquanto os retirantes são retratados de forma coletiva, com seu sofrimento cercado por um imobilismo relacionado ao beatismo, os soldados surgem como figuras ligadas ao mundo moderno e dinâmico, mas a serviço das ideologias opressoras, já Gaúcho encontra-se num meio termo. Ele rejeita a "ordem

e progresso" que os soldados representam, mas também não possui uma ideologia formada. Jean-Claude Bernardet, em seu *Brasil em Tempo de Cinema* (1967), problematiza a narrativa, pois apesar de trazer assuntos ligados ao povo, a solução dos problemas vem de um elemento de fora das camadas populares. Isso, segundo Bernardet, advinha do fato de que os cinemanovistas, membros da classe média, realizavam filmes para esta mesma classe, apenas utilizando o povo como personagem [eis aqui uma equivalência na representação dos brancos que emancipam os negros e os indígenas, ou seja, os brancos urbanos salvam os nordestinos supostamente passivos e ingênuos]. A solução de Ruy no filme, porém, indica uma compreensão deste mecanismo, já que pela morte de Gaúcho e pela inutilidade de suas ações num âmbito social, fica mostrada a inadequação deste caminho individualista na mudança das estruturas sociais. Mas de forma geral, o filme colocou a população nordestina nessa mesma ambiência de conformismo e incompreensão de Anselmo Duarte. Essa dinâmica também se deu no filme *Vidas Secas*, adaptação do livro homônimo de Graciliano Ramos, publicado em 1938, em que ele narra a vida de uma família de retirantes do sertão nordestino, em meio à dureza da terra e do clima. Fabiano, sinhá Vitória e os dois filhos são os personagens centrais da trama. Ocorre que, assim como se deu nos filmes anteriores, os personagens foram trazidos dentro de uma atmosfera de conformismo que quase retirava deles qualquer senso crítico ou resistência. Embora, assim como se deu em *Os Fuzis*, haja momentos de inconformismo, quando por exemplo Fabiano se sente enganado por um soldado, e, mesmo sabendo que pode ser preso, o que de fato acontece, resolve ir às vias de fato com ele. Todas essas obras colocam o nordestino muito mais dentro do conformismo do que concedem a ele formas de subversão ou contestação diante dos contextos sociais que o cercam.

A categoria tem, portanto, sua principal problemática na passividade em que o nordestino tem reduzidas as suas formas de resistência e de crítica diante das explorações que sofre. Mas quando se analisa a história nordestina, percebe-se que não foram poucos os movimentos de resistência e luta desencadeados nessa região, que apesar do coronelismo, banditismo e beatismo teve suas formas de resistência e luta sempre presentes.

### 2.2.3.2. O Nordeste enquanto cangaço e violência



**Imagem 20** - *O Cangaceiro*, de Lima Barreto (1953), foi um dos grandes responsáveis pelo desenvolvimento do gênero Nordestern em que os signos do cangaço foram utilizados em narrativas de aventura, inspirados no gênero cinematográfico Western estadunidense

O imaginário do cangaço é indiscutivelmente aquele que mais intensamente permeou o cinema brasileiro, a quantidade de obras com essa temática é infinita e demonstra o sucesso de público desse tipo de narrativa. O ciclo do cangaço é um marco na história do cinema brasileiro e teria começado com filmes que abordavam a figura do cangaceiro nos anos 20 e 30, mas foi a partir do filme *O Cangaceiro* (de Lima Barreto, 1953) que ele ganhou destaque dentro e fora do Brasil, onde conseguiu, não por acaso, o extinto prêmio de melhor filme de aventura no Festival de Cannes. As imagens do sertão nordestino foram gravadas no interior de São Paulo e a construção da narrativa acabou por reduzir o Nordeste a uma guerra em que os cangaceiros seriam os vilões. Em virtude do prêmio e da enorme bilheteria, o filme serviu de inspiração para muitos outros, o gênero virou uma fonte de renda e se reproduziu por mais de dez anos no que foi conhecido como o *Nordestern*. O termo foi cunhado por Salvyano Cavalcanti de Paiva e traduz em seu nome o gênero com o qual se assemelha, o *Western* americano. O *Nordestern* tem como características principais a representação de um espaço onde a lei ainda não seria respeitada, a polícia não apresentaria poder de mando e as pessoas seriam violentas e embrutecidas.

Na quase totalidade das obras, o cangaceiro foi descolado da história, representado por viés da violência gratuita e da maldade inata, diminuindo sua complexidade e a cultura

sertaneja. Historicamente, a figurado cangaceiro pode ser compreendida como resultado do espaço que habitava, com sua marginalidade e sua revolta anárquica pelos maus tratos que os camponeses sofriam dos coronéis latifundiários locais (DOMINGUES, 2007). O aparecimento do cangaço está relacionado aos sistemas político, econômico e social do nordeste brasileiro que envolve diversos aspectos: a decadência da cadeia produtiva ligada à agricultura e pecuária; a vida de penúria da população sertaneja; as secas e a ausência do poder público e de uma assistência governamental; as injustiças advindas dos “coronéis” e seus jagunços; as rivalidades e brigas fratricidas entre clãs familiares; os abusos e truculência da polícia; a fragilidade das instituições responsáveis pela lei; a falta de perspectivas de dias melhores (DOMINGUES, 2007). Muitos indivíduos de perfis heterogêneos fizeram parte do cangaço: alguns ex-escravos – como José, integrante do bando de Jesuíno Brilhante -, pequenos agricultores, pecuaristas, vaqueiros, artesãos, comerciantes, foragidos da Justiça, desertores da Força Pública e do Exército, pistoleiros, jagunços. Muitos indivíduos ingressavam no cangaço motivados por injustiças, em que parte deles se alistava na polícia, enquanto outra parte, com medo da polícia, ou tendo sofrido nas mãos dela, tornava-se cangaceiro (DOMINGUES, 2007). Havia ainda aqueles indivíduos que escolhiam a vida no cangaço a fim de se vingarem de algum crime cometido contra sua família por um inimigo pessoal ou por uma família rival. Outros entravam para o cangaço por falta de expectativas de um futuro diferente em um sertão que pouco oferecia aos jovens senão o modesto trabalho no campo, com uma enxada e um facão, tal como acontecera com seus pais.

De forma geral, os cangaceiros foram retratados como o resquício de uma cultura arcaica, que impediria a construção de uma nação civilizada, moderna, corroborando a ideia de que o Nordeste representaria uma ameaça para a modernização do país. O ciclo do cangaço no cinema continuou reproduzindo esse sentido determinista do espaço e o banditismo social virou um espetáculo mercantilizado no gênero de aventura. Na maioria das vezes, os filmes dialogavam de forma maniqueísta através de uma luta entre o bem e o mal (DOMINGUES, 2007). Os filmes, de forma geral, não tinham compromisso com a história do cangaço, eles tinham por intenção aguçar imaginários e transformar esses homens e mulheres em bandidos/as ou heróis/heroínas (DOMINGUES, 2007). Uma das primeiras aparições do Nordeste enquanto imaginário do cangaço se deu em *Filho sem Mãe* (1925) em que as figuras dos cangaceiros aparecem em meio a tiroteios com as forças militares do local. No filme *Lampião: O Banditismo no Nordeste* (1927), que focava no banditismo, Lampião e seus companheiros apareciam na tela como vilões sanguinários, que se associavam aos governantes do local para articularem

golpes contra seus adversários políticos. Apesar de serem incontáveis as obras com a temática do cangaço, elas tinham o enredo muito semelhante entre si, em geral traziam as figuras de Lampião, Maria Bonita e Corisco (outro cangaceiro famoso na vida real e que fazia parte do bando de Lampião), ou personagens que fizessem suas vezes enquanto arquétipos, ainda que atendessem por outros nomes. Não raro, a figura de Padre Cícero também aparecia na trama junto a coronéis, a fim de tecer uma atmosfera de fanatismo religioso e manobra do povo por meio dos líderes políticos. De forma geral, os filmes não estavam preocupados com uma contextualização maior do banditismo, que não era vista como tão importante, já que o maior objetivo dessas obras era apresentar cenas de ação em meio ao sertão, como se supunha ser o desejado pelo público.

Nessa toada, foram feitos filmes, como *Entre o Amor e o Cangaço* (de Aurélio Teixeira, 1965), *Cangaceiros de Lampião* (de Carlos Coimbra, 1967), *O Cangaceiro Sanguinário* (de Osvaldo Oliveira e Sérgio Ricci, 1969), *O Cangaceiro sem Deus* (de Osvaldo Oliveira, 1969), *Corisco, o Diabo Loiro* (de Carlos Coimbra, 1969) e *Meu Nome é Lampião* (de Mozael Silveira, 1969). Ao todo foram mais de 57 filmes produzidos com a temática do cangaço. Ele chegou a ambientar ainda filmes de caráter erótico e cômico tamanho o apelo popular destes temas. Humoristas ícones da chanchada participaram desses filmes, Ankito, Grande Otelo e Golias protagonizaram *Os Três Cangaceiros* (de Victor Lima, 1961), uma paródia de *Os Três Mosqueteiros*; Mazaropi realizou *O Lamparina* (de Glaucio Mirko Laurelli, 1964), uma brincadeira com Lampião; e Os Trapalhões, liderados por Renato Aragão, fizeram *O Cangaceiro Trapalhão* (de Daniel Filho, 1983). A comédia erótica brasileira, Pornochanchada, aproveitou-se do gênero e também trabalhou o cangaço de forma sexualizada, a exemplo dos filmes: *As Cangaceiras Eróticas* (de Roberto Mauro, 1974), e *Kung Fu Contra as Bonecas* (de Adriano Stuart, 1976).

O universo do cangaço foi sem dúvida um dos mais fortemente atrelados ao contexto nordestino. Evidentemente que nem todos os filmes que trouxeram o cangaço foram em atmosferas reducionistas, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (de Glauber Rocha, 1964) é certamente um exemplo do desenvolvimento de nuances históricas e sociais nesse contexto e será abordado mais detalhadamente no tópico destinado aos personagens complexos. A problemática desta categoria está em trazer o cangaço apenas dentro do contexto da violência sem abordar as várias nuances que envolviam esses grupos: como a política do coronelismo, o abandono estatal e a relação dos cangaceiros com as populações mais pobres. Ao ficarem de fora, vários aspectos transformam os cangaceiros em criminosos descolados da história e assim

eles não podem ser compreendidos em suas totalidades.

### 2.2.3.3. A cultura nordestina e os trejeitos nordestinos como elementos cômicos



**Imagem 21** – A atriz carioca Nancy Wanderley ficou conhecida por interpretar personagens valentes denominadas de “paraíba”, embora fossem pernambucanas. Nesses papéis não havia preocupação em reproduzir sotaque, mas tão somente em utilizá-la como alívio cômico.

A associação do nordestino a uma figura cômica por suas características intrínsecas evidencia o preconceito regional, já que os traços culturais e sociais do nordestino foram constantemente retratados como naturalmente engraçados pelo cinema, em uma constante desvalorização da cultura e dos modos de ser destes sujeitos. O preconceito linguístico é entendido como uma forma de avaliar/perceber diferentes usos de um idioma como errôneos ou inadequados. Nessa conduta, ocorre o preconceito uma vez que o sujeito se considera linguisticamente superior em razão da presença ou ausência de sotaque. Assim, considerar a fala do outro como um erro não implica apenas em questões linguísticas, mas também em questões sociais. O preconceito linguístico se une a estigmas que atribuem ao nordestino o hábito de falar em tom mais alto que o necessário, o uso de expressões pitorescas, a indiscrição e a não compreensão de regras simples de etiqueta. A grande problemática ao se associar o nordestino à comédia está em relacionar os trejeitos nordestinos a algo naturalmente engraçado e isto se dá porque se toma certos comportamentos como corretos e civilizados e outros como exóticos e por isso motivo de piada. O que poderia ser percebido como uma riqueza do léxico da língua portuguesa passa a ser considerado também sintoma de atraso.

O estigma do “pau-de-arara” foi outro muito frequente em relação ao nordestino, ele nomeia um meio de transporte precário utilizado por vendedores de aves, que

posteriormente passou a denominar também um tipo de caminhão utilizado para transportar trabalhadores rurais e retirantes, sobretudo, advindos do Nordeste brasileiro (LOBO, 2013). Esse transporte, precário e inseguro é feito, em geral, na carroceria de um caminhão, onde há longas tiras de madeira, que servem de bancos, presas nas extremidades laterais das carrocerias. Da associação entre o tipo de carroceria e o seu usuário, passou o segundo a receber o nome de “pau-de-arara” naquilo que a semiótica chama de produção de significação por contiguidade. A expressão começou a ter repercussão nacional a partir do final dos anos de 1940 quando o Norte e o Nordeste passaram a ter uma via de integração com o Sudeste: a BR-167 (LOBO, 2013). O tráfego de pessoas foi intensificado então entre essas regiões, sobretudo, o tráfego de nordestinos, que para escaparem das repetidas secas que assolavam seus territórios, deslocavam-se até a parte sul do país em busca de empregos em regiões tidas como mais desenvolvidas e industrializadas.

A Chanchada foi a principal responsável por cristalizar estereótipos ligados ao nordestino, principalmente os associados a elementos cômicos. Em relação à mulher nordestina, a atribuição de características tidas como masculinizadas ficou conhecida popularmente como “paraíba”, inspirada na música *Paraíba* (1946) de Humberto Teixeira e Luís Gonzaga. Esse tipo marcou a carreira da atriz carioca Stelita de Souza, nacionalmente conhecida como Nancy Wanderley, que apesar de compor personagens dentro do estereótipo da “paraíba masculina”, era carioca e suas personagens pernambucanas (LOBO, 2012). Uma outra estigmatização recorrente na representação de personagens nordestinos no cinema brasileiro de ficção se deu pela associação do traço fisionômico do “cabeça-chata” aos naturais da região. A diferença entre o nordestino e os demais indivíduos estaria não apenas no sotaque ou na cultura popular, mas em uma diferenciação física. A origem desse termo se deu no romance regionalista *O Sertanejo* (1875), de José de Alencar, onde o autor menciona que “o sobrinho do capitão-mor [...] era mancebo de trinta anos, de baixa estatura, mas robusto, com ombros largos e cabeça-chata, tipo mais comum do sertanejo cearense e que o distingue de seus vizinhos limítrofes” (ALENCAR, 1978, p.222). Esse título era o primeiro de uma série de livros nos quais Alencar pretendia tipificar os brasileiros, mas que se encerrou no segundo volume: *O Gaúcho* (1870). O termo cabeça-chata acabou por se consolidar e ser utilizado amplamente como forma de trazer mais comicidade ao personagem nordestino.

Até o aparecimento da Chanchada, o nordestino pouco tinha aparecido nas produções cinematográficas brasileiras e foi nesse gênero que ele primeiro se destacou. O ano de 1956 foi quando mais se produziu obras cômicas com o nordestino, fomentando o estigma

do imigrante pobre na comédia musicada brasileira. A caracterização do personagem nordestino era feita de maneira incipiente, geralmente por atrizes e atores não pertencentes à região que ora adotavam um sotaque exagerado, ora utilizavam enxertos de expressões nordestinas em suas falas – assim como aconteceu com brancos que representavam indígenas e negros ao longo da história do cinema. Isso ocorre no filme *Rio Fantasia* (de Watson Macedo, 1957), em que a fluminense Eliana Macedo é um dos membros de um quarteto vocal originário do Nordeste que vai ao Rio de Janeiro, amparado em um sucesso regional, para tentar uma maior projeção. Na película, não há investimento na caracterização de Eliana como nordestina, a atriz nem mesmo tenta mimetizar um sotaque, apenas insere expressões regionais em suas falas. No filme *Os Três Vagabundos* (de José Carlos Burle, 1952), dois rapazes que vivem de pequenos crimes residem em uma comunidade, e um deles tem como companheira uma imigrante nordestina. Em certo momento, irritado com ela, resolve agredi-la, chamando-a raivosamente de pau-de-arara. Coincidência ou não, a única figura além da mulher a ter sua origem regional anunciada é outro personagem, que apesar de não dizer diretamente de onde é, recebe a alcunha de Rapadura, associando-o com um alimento tradicional do Norte e Nordeste do Brasil: tijolo de açúcar mascavo.

Após o período da Chanchada, a produção de filmes cômicos com a figura do nordestino diminuiu drasticamente, mas esse modelo de produção se consolidou e influenciou muitas obras posteriores. *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (de Roberto Farias, 1987), já nos anos 80, é um exemplo de humor nos moldes da Chanchada com a figura do nordestino. O filme faz paródia da peça *O Auto da Compadecida* (1955) do escritor Ariano Suassuna, que também foi adaptada por Guel Arraes em 1999 em uma atmosfera também altamente cômica. O filme de Arraes foi sucesso de público e o grande responsável pelo gênero cômico nos anos 90, reacendendo essa vertente já um pouco esquecida. Embora não adote o viés pejorativo da Chanchada, a obra fomenta estereótipos ao trazer João Grilo (Matheus Nachtergaele) e Chicó (Selton Melo), amigos pobres, que sobrevivem de pequenos golpes envoltos em uma trama que explora o adultério, o machismo, a corrupção da igreja, o beatismo, o coronelismo e o cangaço, elementos já exaustivamente trabalhados em torno da figura do nordestino. A peça que inspirou o filme tinha por objetivo criticar comportamentos arraigados na cultura nordestina, mas a versão filmica não conseguiu aprofundar o humor nessa perspectiva, transformando-se em mera piada sem maiores contextualizações. O humor pode ser uma ferramenta importante para problematizar contextos sociais, históricos, políticos, justamente por retirá-los de uma aura de seriedade, pois o humor pode ser utilizado para causar estranhamento e denunciar o absurdo de

determinadas situações naturalizadas, como ocorreu no já citado *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), que teceu críticas ao processo brasileiro de miscigenação por meio do humor. Ocorre que a maioria das obras utilizou o humor não para problematizar ou desconstruir contextos já estabelecidos, mas para tornar preconceitos regionais ainda mais acentuados. Há com isso a perpetuação de estereótipos nocivos dentro de uma roupagem de leveza e ingenuidade características de certo tipo humor e que por isso mesmo tornam-se difíceis de serem combatidos.

#### 2.2.3.4. O Nordeste e sua sexualização



**Imagem 22** – *Gabriela, Cravo e Canela*, de Bruno Barreto (1983), traz a mulher nordestina, representada aqui por Sônia Braga, sua cor e a culinária local como signos por si só dotados de uma carga intrinsecamente sexual

O Nordeste foi frequentemente retratado em narrativas fílmicas como uma espécie de atmosfera que envolve seus nativos, fato que se refletiria, sobretudo, na culinária, nas roupas e na sexualidade deles. Esse imaginário foi associado, sobretudo, à Bahia com as personagens de Jorge Amado que costumeiramente traziam o mar e a pimenta como elementos catalizadores de uma sexualidade intrínseca. A visão de Nordeste turístico, partilhada por aqueles que são de fora, expõe uma forma exotizada de compreender o outro, que tenta ressaltar as diferenças e homogeneizar características. A exotização também ocorre na tentativa de separar grupos de

peessoas entre convencionais e excêntricos com base em suas expressões culturais e características físicas. Esse movimento passa frequentemente despercebido, disfarçado em forma de elogios que enfatizam a suposta excentricidade dos nordestinos, exposta em suas comidas, temperos, vestimentas, modos de falar. A sexualização da região fomenta imaginários que abastecem não só o cinema, mas o turismo sexual, a exemplo de Salvador que é o recordista em denúncias, segundo a ONU, não apenas no Brasil, mas em toda na América Latina.

Os três livros de Jorge Amado: *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966), *Gabriela, Cravo Canela* (1958) e *Tieta do Agreste* (1977), foram adaptados para o cinema, o primeiro em 1976, o segundo 1983, ambos por Bruno Barreto, e o terceiro em 1986 por Cacá Diegues. Eles ajudaram a solidificar a imagem da mulher baiana, sobretudo, a mulata, baseada na raça e na sensualidade, que tem raízes no período escravocrata brasileiro. Historicamente, as mulheres brancas foram vistas como mulheres para casar, enquanto as negras foram vistas como mulheres para o sexo. Muitos rapazes tinham a sua iniciação sexual com uma mulher negra, empregada da casa, e entendiam essa relação como normal como se o sexo fizesse parte das atribuições dessas mulheres enquanto serviçais. Esses contextos construíram uma atmosfera de sedução e erotismo em torno da mulher negra brasileira, da brasilidade e das misturas das raças. A associação entre comida e sexualidade é um dos pontos-chave desses romances que se tornaram clássicos da literatura brasileira. Eles ajudaram a construir o imaginário acerca da cultura baiana e colocaram o estado na rota dos turistas em busca de momentos de prazer gastronômico, e, não raro, sexual. Nessas obras, a mulher negra é retratada como um objeto de desejo sexual, dotada de atributos domésticos, principalmente o da culinária, que eram utilizados, assim como o sexo, para a satisfação de um homem (SANTANA, 2009).

Gabriela é um exemplo dessa vinculação entre a mulher nordestina e a culinária, dentro de uma atmosfera sexualizada. O título da obra, *Gabriela, Cravo e Canela*, possibilita essa interpretação, a comparação do cravo, que remete ao cheiro, e à canela, que remete também à cor. Tanto *Dona Flor* quanto *Gabriela* são romances construídos sobre a mulher em relação ao homem. No primeiro, há o envolvimento amoroso entre um homem branco (Vadinho) e uma mulata (Dona Flor). No segundo, entre uma retirante nordestina e o árabe Nacib (Marcello Mastroianni) que se apaixona pelas receitas culinárias de Gabriela (Sônia Braga), considerada uma cozinheira de “mão cheia”, além de sua incansável volúpia, que fez Nacib esquecer as diversas mulheres que passaram por sua vida. Enquanto em *Dona Flor*, o malandro Vadinho passa dias e noites na esbórnia, gastando o dinheiro que sua mulher, Dona Flor, ganhava dando aulas de culinária na escola Sabor & Arte. Apesar de Flor ser a responsável pelo sustento da

casa, ela se submete às vontades do marido apenas para garantir que ele mantenha relações sexuais com ela frequentemente. Os estereótipos são desenvolvidos nessas obras de modo ambíguo, pois ao mesmo tempo em que prevalece o sexismo, o machismo, a narrativa, em certos momentos, passa outra ideia: de mulheres valentes, heroínas, sensuais, donas de seus corpos, de suas identidades (SANTANA, 2009). Os romances ao mesmo tempo em que trazem as personagens fortes, no caso Dona Flor e Gabriela, como heroínas, as transformam em mulheres subalternizadas ao limitarem suas características apenas à cozinha e ao sexo.

Essas personagens femininas de cunho sexualizado permearam narrativas filmicas posteriores como nas obras *O Auto da Compadecida* (1999) e *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), ambas de Guel Arraes (adaptados das peças homônimas de Ariano Suassuna e Osman Lins, respectivamente). Personagens como Dora, encenada por Denise Fraga no primeiro e Inaura, representada por Virgínia Cavendish, no segundo, possuíam uma libido exacerbada, e no caso de Dora, há também a associação dela à culinária. Ambas são dissimuladas e utilizam de seus atributos físicos para conseguir objetivos escusos, que vão desde a realização de um funeral para o seu bicho de estimação por um padre até a consumação da morte de um marido de quem deseja se ver livre. A problemática da categoria está em trazer a sexualidade como algo natural ou inerente ao Nordeste, sobretudo, à mulher nordestina. As personagens são associadas ao sexo e à culinária, sempre voltadas para a satisfação de um homem. E todos esses contextos não são problematizados ou desenvolvidos ao longo da narrativa, mas exibidos como se fossem naturais ao ambiente. Essas perspectivas podem ser bastante danosas à mulher, sobretudo, à negra, em que seu corpo passa a ser visto como algo disponível ou feito para agradar.

### 2.3. Os personagens complexos negro, indígena e nordestino no cinema brasileiro

A pesquisa pretende se afastar de perspectivas maniqueístas que colocam o cinema ora como meramente reproduzidor de estereótipos, ora como completamente subversivo. Embora grande parte dos filmes tenham trazido contextos limitadores, construídos dentro da lógica das categorias imagéticas, eles não foram os únicos desenvolvidos em torno das identidades estudadas. O cinema brasileiro trouxe também filmes que conseguiram subverter essa lógica por inserirem o negro, o indígena e o nordestino para além dos contextos restritos que eles costumeiramente são retratados. As perspectivas sociais que envolvem as identidades negra, indígena e nordestina são plurais e todas elas devem ser consideradas. Por isso, esse capítulo propõe-se a trazer tanto os filmes que trabalharam essas identidades enquanto categorias imagéticas, quanto os filmes que as exibiram dentro de perspectivas complexas. Diferentemente

do que acontece com as categorias imagéticas, pautadas no pensamento binário e na construção de personagem vinculada em apenas um aspecto do indivíduo, o personagem complexo tem na sua essência o pensamento complexo, que o compreende como um ser de várias facetas ainda que contraditórias. O personagem complexo não pode ser limitado em classes específicas e somente pode ser analisado de forma individual, pois cada personagem guarda suas próprias idiossincrasias. Nesse momento, a pesquisa traz algumas formas de complexidade em personagens associados às identidades negra, indígena e nordestina na história do cinema brasileiro.

### 2.3.1. Os personagens complexos negros

A identidade negra foi associada ao longo do cinema brasileiro, como foi visto nas páginas anteriores, às temáticas da subserviência, da revolta, da sexualidade, do exotismo, da comicidade, da violência. Na identidade negra, a complexidade está presente tanto quando a questão racial é trazida de forma direta e não apenas velada em problemas de desigualdade social, o que é uma tendência dentro dessa identidade em que dilemas raciais são mascarados em contextos de pobreza. É evidente que grande parte dos negros está inserida em ambientes de marginalização e violência, mas existe uma questão racial independentemente das perspectivas de desigualdade, pois o racismo e os estereótipos incidem a todos os negros, sendo eles pobres ou ricos, mulheres ou homens. Por óbvio, negros pobres ou mulheres têm suas formas de resistência ainda mais minadas, mas a questão negra não pode ser trabalhada apenas pelo viés da desigualdade social. A complexidade também é percebida quando negros são trazidos nas tramas em personagens plurais que poderiam ser interpretados por qualquer ator/atriz, pois em geral eles ocupam apenas narrativas que exigem pelo tipo de local ou contexto a presença negra. Em geral, os personagens fora desses contextos específicos são interpretados por brancos, entendidos como intérpretes neutros e que por isso não são vinculados a características determinadas, geralmente reducionistas que são atribuídas a essa identidade.

O filme *Na Boca do Mundo* (1978), dirigido e protagonizado por Antônio Pitanga, conta a estória de Antônio, um pescador de Atafona, uma pequena cidade litorânea do Rio de Janeiro, que namora Terezinha (Sibele Rúbia) e é por ela incentivado a sair de seu local de origem para migrarem para a capital. Para isso, Antônio abandona a pescaria, arranja um emprego num posto de gasolina e começa a juntar dinheiro para que possam sair dali. Terezinha, para sobreviver, passa os seus dias vendendo caranguejos aos poucos turistas que aparecem na

cidade, momento em que Clarisse (Norma Bengell), uma mulher branca e rica, desiludida com o seu casamento, vai para Atafona, conhece Antônio e se apaixona por ele. Terezinha vê nessa relação uma possibilidade de conseguir ascensão social de forma mais rápida. Para isso, ela estimula encontros entre os dois, sugerindo a Antônio que venha a ter um filho com Clarisse. O objetivo é conseguir uma série de benefícios materiais, através da chantagem. Mas Antônio acaba por se sentir cada vez pior, pois por um lado se sente rejeitado por sua namorada, que parece dar mais valor à ascensão social do que a seu relacionamento com ele. Por outro lado, ele se sente inferiorizado ao lado de Clarisse, pois por mais que ela demonstre não se importar com barreiras raciais, o rapaz se considera subjugado ao lado de uma mulher branca. A temática negra é trabalhada no sentimento de inferioridade que Antônio sente pela simples presença de Clarisse, pois mesmo ela afirmando que desejaria ter um filho com ele, Antônio não acredita por pensar que uma mulher rica e branca jamais iria querer um filho com um negro pobre. A negritude aparece também em Terezinha, que vê na personagem branca uma oportunidade de ascensão social, já que ela não se identifica nem socialmente nem culturalmente com o local que habita, nem com as pessoas em volta. Para ela, sair de lá é uma espécie de libertação, vendo Antônio como acomodado por suportar viver naquela cidade. A complexidade do filme está em trabalhar a questão racial sob diversas perspectivas, cada personagem guarda suas idiossincrasias e elas são trazidas ao longo da narrativa. O que mais se destaca em Antônio é a sua falta de autoestima, pois apesar de todas as iniciativas de Clarisse em demonstrar afeto, ele se sente rejeitado por ela, por não acreditar que uma mulher branca como ela poderia se apaixonar verdadeiramente por ele. Antônio interiorizou todas as características negativas que são imputadas ao negro, ao mesmo tempo em que se tornou desconfiado em relação à intenção das pessoas para com ele. Terezinha não tem uma consciência racial tão apurada, acreditando que todos os seus problemas dizem respeito apenas à desigualdade social. Ao mesmo tempo, em que sente certa inveja de Clarisse, não somente por sua riqueza, mas por ela ser branca e por isso ter uma série de vantagens. Clarisse, embora realmente tenha se apaixonado por Antônio, mantém uma postura de superioridade em relação ao casal, pois tem consciência de seus privilégios raciais, financeiros e de como pode modificar a vida de Antônio ou de Terezinha caso queira.

*Deusa Negra* (1978), dirigido por Ola Balogun, cineasta e roteirista nigeriano, em uma produção em parceria do Brasil com a Nigéria, conta a estória de Babatunde (Zózimo Bulbul) um intelectual negro e africano, que a pedido de seu pai vem ao Brasil para tentar buscar o resto de sua família que ficou aqui, como forma de resgate de sua ancestralidade. Ao chegar

no país, vai ao candomblé de uma famosa mãe-de-santo pedir orientação para o cumprimento de sua missão. No terreiro, ele conhece Elisa (Sônia Santos), que durante a cerimônia religiosa incorpora a divindade africana cuja estatueta Babatunde carrega como guia para encontrar seus familiares brasileiros, o que lhe faz pensar que talvez Elisa seja uma ancestral comum. Ao final de sua jornada, Babatunde não consegue encontrar seus parentes, e resolve oferecer a uma velha Ialorixá (mãe de santo chefe de um terreiro de candomblé) a estatueta, momento em que ele e Elisa decidem ir à África. No filme, há um resgate de ancestralidade, uma reconstrução da história negra que perpassa África e Brasil. A obra intercala cenas passadas na atualidade com cenas reconstruídas do passado escravocrata, que perpassam os castigos físicos severos, os estupros, os filhos bastardos. Todos os elementos funcionam como uma ponte para a reconstrução do passado colonial que separou famílias entre oceanos, mas criou laços de resistência e luta entre eles. No filme, os santos, orixás, não são utilizados apenas como exotismo, mas como símbolo de uma força ancestral que pode servir de refúgio em qualquer lugar que estiverem visto ser esse o vínculo que Babatunde primeiro recorre ao chegar no Brasil. Uma das passagens mais simbólicas, é a atmosfera que envolve a estatueta que Babatunde leva consigo, que representa a ancestralidade africana. Inicialmente ela serve para lhe dar força e lhe guiar na missão e posteriormente como ponte entre a África e o Brasil, tanto para lhe indicar uma parente ancestral, Elisa, como para deixar de herança em um terreiro, como um dos representantes da cultura africana no país. A complexidade da identidade negra aparece na tentativa de resgate da ancestralidade de Babatunde, que percebe a cultura negra como detentora de uma unidade que a diáspora não conseguiu romper. No filme, todas as formas da cultura negra são exaltadas, incluindo trechos em *flashback* do tempo da escravidão. A Diáspora Africana é a denominação dada a um fenômeno sociocultural e histórico ocorrido nos países africanos, caracterizado pela imigração forçada da população africana a países que adotavam a mão de obra escrava. Diferentemente de outras identidades tais como os judeus, os negros que foram vítimas dessa diáspora não são percebidos como uma comunidade, o senso de pertencimento entre eles não é incentivado e é isso que o filme tenta retomar.

O filme *Bahia de Todos os Santos* (1960) dirigido por Trigueirinho Netos e passa na década de 1940 e conta a estória de Tônio (Jurandir Pimentel), um jovem mestiço abandonado pelo pai branco. Sua mãe negra é doente e ele vive com a avó, Mãe Sabina (Mãe Masú), que mantém um terreiro de Candomblé, alvo de perseguição policial em razão da intolerância religiosa. Tônio vive de pequenos furtos e é sustentado por uma amante estrangeira branca, Miss Collins (Lola Brah). A trama aborda diversas nuances raciais em que Tônio

mantém uma distância de seu núcleo familiar em razão de seu fenótipo: a pele morena de Tônio é constantemente mostrada em oposição à pele negra de Mãe Sabina e de sua mãe. Esta contraposição não teria apenas um efeito estético, mas seria primordial para a narrativa: o distanciamento racial de sua família é o início da condição trágica de Tônio. A respeito da questão racial, Tônio analisa sua relação com Miss Collins: “É uma branca, lhe agrado porque sou preto. Muita coisa dos negros é do gosto das mulheres brancas. Depois nos desprezam, mas para ir para cama com a gente elas gostam. E dizem que querem nos ajudar! Nos salvar.” Em seguida o personagem olha para Crispim, um personagem branco, e lhe diz: “Tu não. Tu és branco. Tudo é diferente. Se tu vais para o sul encontras logo trabalho. Comigo é diferente, não compreendes? Dizem que os homens são todos iguais, que a cor não influi na questão do trabalho. Mas, nós sabemos muito bem como na verdade as coisas se passam”. Tônio expõe a lógica de racialização do homem negro, segundo a qual a mulher branca o percebia como um objeto para satisfação sexual (LAPERÁ, 2013). E enfatiza esta exploração ao focar nas relações de trabalho e nas dificuldades enfrentadas por mulatos e negros, que seriam maiores que as colocadas aos brancos, o que remete à desigualdade na distribuição de bens e oportunidades. A opressão se daria também em outros espaços como nos candomblés. Traça-se um paralelo entre passado e presente, através do resgate da repressão feita pelos senhores de engenho às práticas religiosas de matriz africana, que se repete na atualidade com a invasão de terreiros por soldados. A perseguição aos candomblés no filme configura uma metáfora do lugar social marginal ocupado pelos negros (LAPERÁ, 2013). A obra 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 sua complexidade passa por abranger vários contextos negros por meio de um personagem que tem consciência das dificuldades que a sua cor pode acarretar. Um tema de destaque abordado na obra *Trigueirinho Neto* é o colorismo ou a pigmentocracia. O termo quer dizer que, quanto mais escura uma pessoa for, maior será a exclusão e a discriminação sofridas por ela. Isso quer dizer que, ainda que uma pessoa seja reconhecida como negra, a tonalidade de sua pele será decisiva para o tratamento que a sociedade dará a ela. Aspectos fenotípicos como cabelo crespo, nariz arredondado ou largo, dentre outros aspectos físicos associados à descendência africana também influenciam no processo de discriminação. Assim, dentro do espectro negro, quanto mais clara for uma pessoa mais ela poderá desfrutar de direitos, por ser mais “agradável” aos olhos da branquidade (DJOKIC, 2015). Esse é um aspecto muito importante no colorismo: a pessoa negra é tolerada, mas não aceita, pois aceitá-la seria reconhecer as diferenças com empatia, o que nesse caso não

ocorre, pois a sociedade não aceita a negritude nesse indivíduo, mas tenta ignorar seus traços negros a ponto de conseguir imaginá-lo branco (DJOKIC, 2015).

O filme *Barravento* (1962) dirigido por Glauber Rocha, trouxe o personagem Firmino (Antônio Pitanga), que volta de uma cidade grande para uma aldeia de pescadores de Xaréu no interior da Bahia, e cujos antepassados vieram da África como escravos e mantiveram antigos cultos ligados ao candomblé. Firmino entra em choque com os outros negros e pescadores, pois se opunha ao domínio da religiosidade que considerava uma barreira para a melhoria da situação de seus companheiros. A chegada de Firmino altera o panorama pacato do local, pois ele se revolta contra o comportamento de seu próprio povo, que acredita ser conformado diante da exploração sofrida por eles, pois ao invés de lutarem esperam mudanças pela religião. Na estória, há espaço para a incursão religiosa afro-brasileira, para uma forte crítica ao poder dos ricos frente ao abandono (inclusive governista) dos mais pobres e para uma reflexão acerca da desorientação dessa classe, que não consegue se organizar contra a exploração que sofrem, privilegiando dilemas pessoais de menor importância e eventos festivos, uma alusão à dinâmica do pão e circo. Todos parecem presos a um ciclo de eventos seculares – a família que foge da seca do sertão e chega ao litoral para igualmente encontrar fome e desespero. Todas essas lembranças criam uma espécie de prisão histórica que é passada de geração para geração. Vez ou outra surge alguém que enxerga a repetição desses ciclos, mas, assim como ocorre com Firmino, acaba sendo segregado. O filme apresenta diversas nuances do ser negro, que varia do passado escravocrata às raízes religiosas de matriz africana, que fortalecem a figura negra, mas limitam sua capacidade de enfrentamento diante das opressões que sofre. A complexidade do personagem negro está justamente no diálogo dessas contradições e na busca de uma identidade própria, pois são várias as dinâmicas que mantêm o negro atrelado a contextos opressivos, sobretudo, religiosas, que muitas vezes reafirmam estigmas e encorajam a subserviência. O filme debate a repetição histórica de acontecimentos familiares trágicos que não conseguem ser rompidos por ambientes que fomentam o conformismo. Firmino representa o desejo de contestar as estruturas sociais em uma recusa em ocupar os lugares que são destinados ao negro e nesse momento ele se coloca em choque com seu próprio povo.

O filme *Assalto ao Trem Pagador* (1962), dirigido por Roberto Farias, é baseado em fatos reais e conta a história de um grupo de homens, moradores de uma comunidade, que realizam um grande assalto ocorrido na Linha Férrea Central do Brasil, em Japeri, Rio de Janeiro, em 14 de junho 1960, por uma quadrilha comandada por Tião Medonho (Eliezer

Gomes) e Grilo Peru (Reginaldo Faria), da qual faziam parte Lino (Kelé), Tonho (Átila Iório), Edgar (Miguel Rosemberg) e Cachaça (Grande Otelo). A partilha do roubo é feita num esconderijo nas proximidades da linha férrea, momento em que eles decidem não gastar o dinheiro roubado antes de um ano para não levantarem suspeitas. Mas Grilo, o único branco do grupo, acha que ele, por não parecer morador de uma comunidade, poderia gastar o dinheiro sem levantar suspeitas, o que desperta a ira dos demais. O filme traz embates entre Grilo e Tião Medonho, um dos integrantes que é negro e que decide matar Grilo, em virtude de ele ter descumprido o acordo. Grilo acusa Tião de sentir inveja de sua pele branca, dizendo que mesmo que ele tivesse dinheiro aquilo não serviria para nada, pois ele continuaria negro, e, portanto, sem prestígio. Tião, enquanto negro e marginalizado, via sua condição racial subjugada pelo personagem de Reginaldo Faria, que, com a ajuda de seus olhos azuis, tinha acesso a muito do que era negado à população negra. Um ponto importante na trama é a exposição do racismo como uma questão para além da problemática da desigualdade social, pois quando todos os membros da quadrilha ganham uma grande importância em dinheiro, Grilo lembra que nenhuma riqueza faria com que Tião Medonho fosse aceito socialmente. A negritude de Tião seria suficiente para condená-lo à exclusão social, já que o deixaria sempre com cara de uma pessoa pobre e periférica. A complexidade da obra está em reconhecer que não é somente o dinheiro o responsável por retirar o negro do contexto de marginalização, mas a modificação do imaginário que o circunda socialmente.

O filme *Madame Satã* (2002), dirigido por Karim Ainouz, conta a história de uma travesti negra, nascida em Pernambuco no início do século XX, famosa no bairro boêmio da Lapa, no Rio de Janeiro, durante meados do século XX. Madame Satã (Lázaro Ramos) se envolvia frequentemente em brigas, em revide às ofensas que sofria, lutando pela sua arte como Drag Queen nas casas noturnas do local. Ela tornou-se um ícone *underground* da contracultura carioca e se consagrou como uma transgressora negra, nordestina, pobre e ex-presidiária. Satã foi também uma homossexual que tinha orgulho de ser quem era e protegia todos aqueles que habitavam locais tidos como submundo, tentando lhes atribuir valor e respeito. “Preto, pobre, pederasta, sujeito de pouca inteligência” é o que se lê nos termos de acusação de um dos inquéritos policiais contra ela, na cena que abre o filme. João Francisco dos Santos, o futuro Madame Satã é apresentado como um personagem cheio de contradições, que em várias cenas percebe o racismo e explicitamente o combate. A complexidade do filme está em conceder ao personagem elementos para o enfrentamento de sua condição, primeiramente ao ter consciência dela. Madame Satã não internaliza as ofensas que são dirigidas a ela, pois reconhece o seu valor

e luta por ser reconhecida como um ser humano tão digno quanto qualquer outro.

### 2.3.2. Os personagens complexos indígenas

O Cinema Novo inaugurou um período mais crítico do cinema nacional e trouxe os eventos do descobrimento e da colonização como forma de repensar questões como subdesenvolvimento, atraso, modernidade. Muitos filmes desse período usaram alegorias como sustentáculo de suas narrativas e tinham uma correspondência direta com o encontro entre portugueses e indígenas brasileiros no período da colonização. Embora esses filmes tenham trazido a questão indígena para o centro da narrativa, repensando o colonialismo, o descobrimento e o paradigma do civilizado, eles não trabalharam o indígena enquanto personagem, mas como grupo, portanto, não caberia a análise deles enquanto personagens complexos. De toda forma, o Cinema Novo abriu novas perspectivas cinematográficas para várias questões, inclusive a indígena. O maior desafio para essa identidade enquanto personagem complexo é ser trabalhada individualmente e não como um grupo homogêneo, ganhando personagens individualizados com falas e personalidades idiossincráticas. Outro desafio está em trazê-la para além do contexto da floresta ou do romantismo alencariano, exibindo as várias nuances que envolvem as tentativas de integração dessas pessoas muitas vezes marginalizadas nos garimpos ou nos grandes centros urbanos, que convivem com a angústia do contato com a sociedade branca a preservação de suas ancestralidades.

A distinção entre aqueles que poderiam ser considerados indígenas puros e aqueles que já teriam supostamente perdido suas identidades por causa do contato com os brancos fez com que por muito tempo o indígena somente fosse trazido às telas em seu modo mais purista. Somente em 1981 o cinema brasileiro trouxe uma obra que debateu o indígena enquanto indivíduo integrado e todas as problemáticas envolvida nesse processo. O filme *Iracema, uma Transa Amazônica* (1981), dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, debateu o impacto sofrido pelas populações indígenas em razão da construção da rodovia Transamazônica. A estória é narrada em estilo semidocumental e segue a trajetória de um caminhoneiro (Paulo César Pereio) e de uma prostituta (Edna de Cássia), em meio à rodovia recém-construída. O caminhoneiro, apelidado de Tião "Brasil Grande", fala sempre da sua confiança no progresso do Brasil e do quanto a construção da rodovia em plena floresta tornará o país mais próspero. Seu caminhão tem o famoso adesivo "Brasil, ame-o ou deixe-o" (popularizado pelo regime militar da época) no para-brisa e no para-choque está escrito "Do destino ninguém foge". Iracema, nome inspirado na obra tão referenciada de José de Alencar, é uma prostituta, apesar

de ter apenas quinze anos. Baixinha, de voz estridente, troncuda e de nariz grosso, não faz menção alguma à doçura da aparência de sua correspondente alencariana. Fala muitos palavrões, hesita em ajudar suas amigas quando são largadas no meio da estrada e sempre busca tirar vantagem das situações. A relação entre Iracema e Tião ocorre por um jogo de interesses. Iracema, seduzida por suas amigas a ir para São Paulo, vê em Tião a oportunidade de abandonar o Norte, enquanto Tião vê Iracema como mais uma conquista. Iracema veste um *short* onde se vê o slogan da Coca-Cola e se autodefine como branca, desmontando completamente a idealização do indígena como afirmação do brasileiro. A obra faz crítica à grilagem de terras, ao desmatamento, à miséria, à prostituição denunciando o abandono das populações indígenas, que vivem um processo de integração marginalizado. O filme trouxe complexidade não só por exibir o indígena fora do contexto da floresta, mas por mostrá-lo em situações diferentes daquelas idealizadas no romantismo tão presente em filmes anteriores. Na película, o branco é que representa o opressor diante da situação marginalizada vivida por Iracema, que mesmo com as adversidades consegue se impor sem qualquer meiguice ou pureza.

No filme *Índia, Filha do Sol* (de Fábio Barreto, 1982), uma jovem indígena Put’Koi (Glória Pires) vive com seu pai numa aldeia à beira do rio Javará, no interior de Goiás. Durante uma viagem com seu pai, Put’Koi encontra o cabo Sulivero (Nuno Leal) em um local em que vão pernoitar, momento em que o cabo a estupra. No dia seguinte, ao seguir viagem pela floresta, Sulivero percebe que Put’Koi passa a segui-lo com seus poucos pertences, sem se falarem, ele permite que a indígena o acompanhe. Ao chegar ao seu destino, um garimpo de diamantes no meio da mata, Put’Koi é deixada de lado por todos, mas ela resiste para ficar ao lado do cabo a quem jurou lealdade. Sulivero é envolvido com negócios clandestinos e depois de vários conflitos junto ao garimpo, ele mata com um tiro de revólver a jovem indígena, sem motivo aparente. O filme narra o envolvimento de um branco e uma indígena e das imensas diferenças culturais entre ambos em meio à violência do garimpo onde vivem. Diferente das várias narrativas já apresentadas no cinema brasileiro em alegoria à mistura de raças como um evento pacífico, ele surge de um estupro e termina com um homicídio, todos praticados pelo homem branco. Os personagens divergem ontologicamente em suas visões de companheirismo, família, sagrado, em crítica irônica àquilo que seria supostamente o primitivo e o civilizado. Assim como na Iracema de Bodanzky e Senna, a complexidade está na exibição de uma indígena fora do contexto da floresta, com todas as dificuldades que ela enfrenta no seu processo de integração. Put’Koi tem uma identidade híbrida, muitas vezes conflituosa, em que adota um nome indígena, mas convive com brancos, ao mesmo tempo em que se mantém ligada a sua

comunidade. Ela preserva os valores indígenas aprendidos e tem dificuldade em perceber o tratamento recebido pelo garimpeiro como abusivo. A complexidade também está no choque entre os valores de Sulivero e da indígena, que não é valorizada por ele por ser vista como boba ou mesmo como uma mulher feita apenas para a satisfação sexual imediata.

O filme *Avaeté, Semente da Vingança*, dirigido por Zelito Vianna em 1985, é baseado em fatos reais e conta a história do massacre dos indígenas Cintas-Largas no Mato Grosso do Sul que tem como único sobrevivente Avaeté (Macsuara Kadiweu). O extermínio, que ficou conhecido como o massacre do Paralelo 11, se deu por um madeireiro que invadiu as terras indígenas para ampliar seu poder na região, e para isto, dizimou uma comunidade indígena inteira. O cozinheiro da missão desiste de matar Avaeté, único sobrevivente que consegue fugir. A mãe do garoto acaba capturada e é amarrada pelos pés a uma árvore, momento em que é cortada ao meio com um facão. Zelito Viana conta que tomou conhecimento do massacre por meio de uma fotografia publicada na revista americana Times que exibia o corpo da mãe de Avaeté, o que o levou a realizar a película (Marianna Marimon, 2014). Quando adulto, Avaeté, já na década de 80, ainda mora com o cozinheiro e ambos lutam pela sobrevivência nos arredores dos garimpos da floresta Amazônica, quando então decidem ir para São Paulo denunciar a uma jornalista o massacre sofrido pela comunidade. No filme, o indígena não é retratado como violento nem pretende realizar justiça por meio do assassinato de seus algozes – tampouco é puro no sentido de se manter isolado e sem contato com brancos. Apesar de ter a proteção de um não indígena na denúncia dos males sofridos por seu povo, Avaeté é quem toma a frente nas denúncias. Por ter sido forçosamente integrado à sociedade branca após a dizimação de sua aldeia, Avaeté mantém muito de sua cultura e tradições, incluindo rituais, modos de falar e agir, mas também absorve comportamentos brancos, o que faz com ele se sinta em constante conflito. Todas essas nuances trazem complexidade à trama que trabalha os dilemas da integração forçada, do massacre de indígenas e das formas de subversão que eles podem ter. Avaeté não se encaixa nem como bom selvagem, embora tenha um protetor branco, nem se encaixa como indígena revoltado, pois seu movimento é por justiça com a punição judicial dos assassinos, pois embora o título faça referência a uma vingança ela se trata de uma mais de uma busca pelo reconhecimento do extermínio sofrido. A complexidade está não apenas no protagonismo, mas por ter sido concedido ao indígena a centralidade em sua própria história, em que ele toma decisões, critica, problematiza, para além da liderança branca.

### 2.3.3. Os personagens complexos nordestinos

A identidade nordestina foi associada ao longo do cinema brasileiro às temáticas da seca, da miséria, do cangaço, do banditismo, do beatismo, da comicidade, da sensualidade conforme visto anteriormente. Não foram muitas as narrativas que conseguiram sair dessas abordagens e trazer personagens complexos. Na identidade nordestina, a complexidade está presente na construção de personagens para além dos estereótipos físicos, trejeitos, sotaque ou de comportamentos ligados ao contraste Norte/Sul de avanço/atraso constituídos desde o período colonial. E também na construção de narrativas dentro de grandes centros urbanos, já que o Nordeste manteve o imaginário interiorano e mostrá-lo a partir de suas metrópoles com personagens cosmopolitas torna-se uma perspectiva subversiva, ainda que realista.

O filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), dirigido por Glauber Rocha, se constitui em torno da vida do casal de camponeses Manuel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães). Fala sobre o trabalho, o universo de representações, o embate com os donos do poder e, além de tudo, sobre a vinculação a determinadas formas de rebeldia, como por exemplo, o messianismo e o cangaço (XAVIER, 2007). Ismail Xavier divide a experiência dos protagonistas em três fases: Manuel vaqueiro, Manuel beato e Manuel cangaceiro. Na primeira fase, Manuel vaqueiro, o personagem vive na roça com sua esposa, Rosa, e sua mãe, em condições precárias de subsistência. Nessa fase, Manuel cuida do gado do coronel e Rosa cuida da roça. Para Ismail Xavier (2007), a primeira ruptura que acontece na trama é quando Manuel em uma partilha de gado acaba assassinando o coronel depois que ele tenta enganá-lo na transação. Manuel passa a ser perseguido pelos jagunços e numa troca de tiros, em frente a sua casa, matam sua mãe. “Vendo nessa morte um sinal de Deus, Manuel adere a Sebastião, o santo milagreiro” (XAVIER, 2007, p.92). Na segunda fase, Manuel beato, mesmo com a oposição de Rosa, segue as ideias de Sebastião (Lídio Silva) – o nome Sebastião refere-se muito provavelmente ao messianismo português relacionado à crença de que o desaparecido rei Dom Sebastião salvaria a nação do jugo espanhol. Por outro lado, parte da população confia em Antônio das Mortes (Maurício do Valle), o matador de cangaceiros, para conter os avanços de Sebastião. A segunda ruptura ocorre quando Antônio elimina os beatos, ao mesmo tempo em que Rosa assassina Sebastião, pondo um fim momentâneo ao processo de alienação (XAVIER, 2007). Na terceira e última fase, Manuel cangaceiro, Manuel e Rosa foram os únicos sobreviventes do massacre de Monte Santo que havia eliminado os beatos. Ambos são conduzidos por Antônio das Mortes, que reaparece para os conduzir a Corisco (Othon Bastos), sobrevivente do massacre do bando de Lampião. A última ruptura acontece quando Antônio

das Morte cumpre a promessa de sanar os males tanto do banditismo como do messianismo, e mata Corisco. E assim, “o sertão se abre para a corrida de Manuel e Rosa, sobreviventes” (XAVIER, 2007, p. 92). Antônio das Morte assume um papel central dentro da trama: as duas experiências de Manuel são interrompidas por ele; é ele que põe fim ao fanatismo de Monte Santo, matando os fiéis; e é ele que põe fim ao cangaço, matando Corisco. Desta forma “eliminando as fontes de alienação, dá a Manuel a possibilidade de agir racionalmente” (XAVIER, 2007, p. 95). O filme busca resgatar ícones e símbolos da região através de alegorias e arquétipos. O personagem Sebastião, por exemplo, além da referência à história de Portugal, é uma referência aos beatos José Lourenço (Caldeirão da Santa Cruz do Deserto) e Antônio Conselheiro (Canudos); o personagem de Corisco representa o próprio Corisco e Lampião, o famoso cangaceiro morto. Glauber Rocha adapta a tradição do cordel e dos cantadores de feira para o cinema, mas de uma forma não folclórica: o objetivo é a provocação do discurso político contestador. O filme ganha complexidade ao perpassar o banditismo, o beatismo, a miséria não de forma unilateral e estereotipada, concedendo ao nordestino formas de ruptura e subversão.

*O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), dirigido também por Glauber Rocha, apresenta conflitos que se dão não somente nas camadas baixas da sociedade, mas também nas elites. O filme exhibe muitos elementos da cultura popular brasileira e o povo é retratado como um elemento folclórico, juntamente com os cangaceiros, constantemente violados pelas elites de ontem (o coronel) e de hoje (o empresário capitalista). Diversos elementos representativos de uma realidade maior compõem a narrativa: um coronel cego que se recusa a aceitar os novos tempos; um matador de aluguel em crise que se redime executando friamente o coronel e seus jagunços; um anti-herói que abraça as causas do povo após aceitar sua admiração pelo cangaço e sua visão social, todos enfim entrelaçados em meio a traições, adultérios e muito derramamento de sangue. Embora Glauber Rocha tenha trazido também aspectos já há muito conhecidos como a seca e o cangaço, ele consegue trazer esses elementos de uma forma muito diferente da que até então vinha sendo feita, pois conseguiu usar temas aparentemente esgotados de uma forma alegórica e subversiva. O longa começa com o professor ensinando às crianças datas importantes da história do Brasil. Do “descobrimento” até chegar à proclamação da República, a cena acaba com o docente citando o ano da morte de Lampião, 1938. Além de colocar a figura de Lampião no mesmo patamar de tais acontecimentos históricos decisivos, dada sua admiração pelo povo do sertão nordestino, Glauber Rocha convida a refletir sobre o contexto histórico aonde a trama se passa. De 1889, ano da Proclamação da República, e em decrescente intensidade a partir de 1930, com a posse de

Getúlio, as elites agrárias que exerciam domínio político e econômico sobre pequenas regiões dominavam a conjuntura política brasileira; tais lideranças subjugavam as populações locais e obrigavam-nos a votar em candidatos indicados por eles. As consequências disso são atraso econômico que perdurou no Brasil por muito tempo – só em 1930 a industrialização começou a se efetivar, enfraquecendo tais lideranças – e, principalmente, a miséria social à qual a população estava condenada. O sertão nordestino era um caso mais grave, onde o clima semiárido somava-se a todos esses fatores. O cangaço surge nesse contexto como forma de protesto, onde um grupo armado enfrentava diretamente essas lideranças locais, saqueando fazendas e sequestrando membros dessa elite agrária em troca de resgate. A figura do Santo Guerreiro é representada através daqueles que sofrem com a miséria sertaneja e resolvem se rebelar contra a elite local; é o povo cansado de passar fome e que resolveu “botar o chapéu de cangaceiro” novamente. E o Dragão da Maldade é representado pelo Estado, pelo poder da elite local, por Antônio das Mortes (novamente um matador vivido por Maurício do Valle, aqui contratado pelo fazendeiro) e pelo coronel (que pouco a pouco vai perdendo o poder, em decorrência das transformações sociais). Assim como aconteceu em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber traz a complexidade ao tecer críticas a sistemas políticos e sociais opressores e bastante consolidados no contexto nordestino, tais como o coronelismo, o beatismo, bem como ao construir uma narrativa em que o sertanejo consegue sua libertação por meio de sua própria subversão e luta.

O filme *O Homem que Virou Suco*, de João Batista Andrade (1981) traz Deraldo (José Dumont), poeta popular recém-chegado do Nordeste a São Paulo, sobrevivendo de suas poesias e literatura de cordel, quando é confundido com um operário de uma multinacional que mata o patrão durante uma festa. A trama discute a resistência do poeta diante de uma sociedade opressora, que esmaga os indivíduos cotidianamente, eliminando suas raízes. O concreto da cidade comprime e também pode ser compreendido pela ganância, pelo excesso de burocracia, pela desumanização e pelas contradições da vida urbana. A cidade, constituída pelas ações dos indivíduos, arranca as raízes, desvirtua sonhos, reduz, ou, simplesmente, espreme de forma a extrair o suco das almas. Ainda que marginalizado, sem documentos, Deraldo não é um homem comum. Não se resume a um simples migrante que chega à cidade somente para vender sua força de trabalho. Ele é culto, conhecedor das coisas e dos seres, sabe ler e escrever, tem conhecimento sobre a literatura, e, sobretudo, tem a capacidade e a sensibilidade para enxergar o "modus operandi" da sociedade. Deraldo não aceita a forma como os menos favorecidos são tratados e justamente por este motivo não dura muito tempo nos empregos. Numa cena

marcante, síntese da condição dele, Deraldo segue mais uma vez à procura de emprego. Encontra nova oportunidade nas obras do Metrô. Durante o processo de seleção, dezenas de migrantes participam. Muitos ainda com as malas chegadas de viagem. Eis que entra em cena um diretor da empresa, que fala sobre a dureza do trabalho que enfrentarão, das responsabilidades implícitas e que na cidade grande existem normas e procedimentos, tais como obedecer às regras e respeitar os superiores. Como a maioria não sabia ler, a empresa exibe uma animação, a fim de passar o recado de forma que fosse de fácil compreensão. O curta exibido pela empresa mostra o comportamento de Virgulino (o mesmo nome de Lampião), que trazendo seus costumes do Nordeste não consegue se adaptar à rotina de trabalho, e vira motivo de chacota para os demais companheiros. A exibição deste filme revolta Deraldo que, ao final, raivoso, chuta a cadeira e braveja. No entanto, como a fome é mais forte, Deraldo aceita o emprego. Para além do filme, o uso desses vídeos aconteceu verdadeiramente em várias empresas e ao assistir a um deles é que o diretor teve a ideia de fazer o filme (SIMONETTA, 2014). *O Homem que Virou Suco* sintetiza a vida de milhões de trabalhadores brasileiros, que ainda lutam por melhores condições de vida, por cidadania plena, com direito à educação de qualidade, saúde, trabalho decente, transporte, moradia e segurança. Em suma, lutam por dignidade. Deraldo é de certa forma universal, quando representa milhões de imigrantes que se deslocam pelo mundo em busca de melhores condições. Assim, o filme esclarece que tanto o nordestino que quer se enquadrar na indústria, como o nordestino rebelde, estão fadados ao subemprego e à sub-cidadania; além de que o preconceito e a discriminação criados ao seu redor são formas de legitimar tamanha exploração. A sua complexidade consiste na sua resistência aos papéis que lhe estariam reservados pela sua condição de imigrantes nordestino, pois o protagonista não se conforma com nenhum deles e luta constantemente pelo direito de ser quem ele é.

O filme *Abril Despedaçado*, de Walter Salles (2002) traz referências já muito utilizadas para referenciar o sertão nordestino: o patriarca como símbolo da tradição que une a família; a mulher que em seu papel de mãe submissa ao poder patriarcal, funciona como eixo em torno do qual gira a família; os filhos, igualmente submissos ao pai através de uma relação sufocante que gera, a um só tempo, respeito e medo nutridos por uma mesma pessoa (SILVA, 2011). O filme incorre em alguns dualismos como exploração/honestidade, sofrimento/dignidade, violência/honra. Os irmãos Pacu (Ravi Ramos) e Tonho (Rodrigo Santoro) não se enquadram nessas dinâmicas e desejam sair do sertão e das opressões que sofrem no ambiente familiar, e, diferentemente do que ocorre com os filmes do Cinema Novo,

essas mudanças não são em nível macro, mas na esfera individual dos personagens (SILVA, 2011). É exatamente esse sentimento de angústia e deslocamento frente a um mundo que já não lhes confere mais significado que irá marcar a construção das personagens Tonho e Pacu. Eles não desejam alterar o coletivo, mas tão somente se encontrarem enquanto indivíduos em uma recusa a ocupar os locais que lhe são dados. A complexidade do filme está justamente nesse rompimento, em perceber que a tradição não é uma sentença e que pode ser modificada. Tonho e Pacu ficam encantados com o circo que passa na cidade e desejam ir embora com ele. Pacu, o mais novo dos dois, apesar de não saber ler, gosta de sentar embaixo da árvore com um livro e imaginar histórias. Enquanto Tonho se encanta com a liberdade do circo e deseja ir embora com ele, rompendo com um ciclo familiar de vingança e tradicionalismo. A identidade nordestina poucas vezes foi trabalhada dentro de uma individualidade mais aprofundada para além dos contextos sociais abrangentes que esmagam as idiossincrasias. A complexidade se apresenta justamente na individuação dos personagens e no descolamento deles enquanto categoria coletiva para aprofundamento nas angústias de cada um deles.

*Baile Perfumado* (de Lírio Ferreira, 1996), já na retomada, ilustra a saga do lendário comerciante libanês, Benjamin Abraão (Duda Mamberti) e é um dos últimos filmes a trazer a estética do cangaço. Achando que ficaria rico com a venda de imagens de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião (Luiz Carlos Vasconcelos), o comerciante e fotógrafo infiltra-se no grupo para colher as imagens. Para chegar ao cangaceiro, o libanês conta, além de suas habilidades mercantilistas, com a amizade de Padre Cícero (Jofre Soares), outra personagem importantíssima da história da região. Lampião é descrito no filme como um homem burguês encantado pelos avanços tecnológicos que chegavam à região – o cinematógrafo, a câmera fotográfica, a garrafa térmica. O filme mostra o rei do cangaço apaixonado por uísque escocês, por perfume francês e por bailes promovidos no meio do sertão. O “Lampião Pop” é embalado pela voz do músico Chico Science e pelo *Manguebaeat* da Nação Zumbi, dois fenômenos musicais efervescentes no Recife dos anos 1990. O filme representa uma subversão na representação do cangaço não vista desde as obras de Glauber Rocha. A principal crítica em relação aos filmes com a temática do cangaço está na pobreza das narrativas, que não contextualizam a violência, tratando os cangaceiros apenas como criminosos, dissociando-os da realidade social, econômica e política que os circundavam e os impeliam para a violência e para o banditismo de forma geral. A complexidade do filme está na atualização de imaginários e na fabulação sobre fatos reais, nesse caso o cangaço. A película consegue mesclar temas já consagrados com elementos do *pop* e com signos da cultura pernambucana, além de

desconstruir estereótipos em torno do cangaço e da figura de Lampião, demonstrando que essas temáticas não estão esgotadas.

Ao longo desse capítulo, foram analisadas as narrativas e estéticas às quais as identidades negra, indígena e nordestina foram mais frequentemente vinculadas. Com isso, foi possível observar que o cinema brasileiro as trouxe vinculadas a características e personagens muito específicos, tornando possível identificá-los enquanto categorias imagéticas. Evidente que o cinema as trouxe também em personagens e narrativas complexas, sendo que a complexidade deve ser aferida em relação a cada identidade, já que a complexidade é pensada a partir da subversão dos imaginários condensados a cada uma delas, e, embora elas guardem similitudes, cada uma tem suas singularidades.

A identidade negra foi associada à escravidão, à revolta, a contextos de violência, à sexualidade e teve em geral a causa racial retratada como um não problema, muitas vezes camuflado em dilemas de desigualdade social. Embora seja evidente que grande parte dos negros está inserida em ambientes de marginalização e violência, existe uma questão racial independentemente das perspectivas de desigualdade. O racismo e os estereótipos incidem a todos os negros, sendo eles pobres ou ricos, mulheres ou homens. Por óbvio, negros pobres ou mulheres têm suas formas de resistência ainda mais minadas, mas a complexidade está justamente quando a questão negra não é trabalhada apenas pelo viés da desigualdade social. A complexidade também é percebida quando negros são trazidos nas tramas em personagens plurais que poderiam ser interpretados por qualquer ator/atriz, pois em geral eles ocupam narrativas que exigem pelo local ou contexto a presença negra. Em geral, os personagens fora dos lugares específicos citados acima são interpretados por brancos que não são vinculados a características limitantes, geralmente associadas a essa identidade.

A identidade indígena, por sua vez, poucas vezes foi individualizada em personagens, na grande maioria das vezes era apenas trazida de forma genérica e homogênea associada a grupos ou mesmo apenas à categoria indígena. Como indivíduo, o indígena foi definido pela variação entre o bom selvagem, que defende os brancos mesmo em detrimento de sua cultura ou aquele que se revolta e nega o civilizado. Foi também sexualizado em razão de sua nudez ou desumanizado em tramas de suspense, servindo em geral como pano de fundo para histórias brancas em que tinham um papel secundário ou representavam apenas a barbárie. A complexidade na personagem indígena esteve, sobretudo, em sua individualização, tanto na construção de personagens singulares, como na inserção do olhar indígena como centro da narrativa, que geralmente é pautada na perspectiva do branco. À identidade indígena falta

também a individualização das comunidades quanto à língua, tronco étnico. Outro desafio está em trazê-la para além do contexto de floresta ou do romantismo alencariano, exibindo as várias nuances que envolvem as tentativas de integração dessas pessoas, muitas vezes marginalizadas nos garimpos ou nos grandes centros urbanos, entre a angústia da convivência com os brancos e a preservação de suas ancestralidades.

A identidade nordestina foi principalmente limitada à seca, à miséria, ao cangaço, à comicidade, ao exotismo. Todos esses elementos foram construídos em referência ao binômio atraso/avanço na relação norte/sul advindas desde o tempo da colonização, em que seu sotaque, seus trejeitos e características físicas foram utilizadas como um demérito, uma marca de atraso. Na identidade nordestina, a complexidade está presente na construção de personagens para além dos estereótipos físicos, trejeitos, sotaque ou de comportamentos ligados ao contraste Norte/Sul de avanço/atraso constituídos desde o período colonial. Por meio de narrativas dentro de grandes centros urbanos, já que o Nordeste manteve o imaginário interiorano e mostrá-lo a partir de suas metrópoles com personagens cosmopolitas torna-se uma perspectiva subversiva. A complexidade pode ser observada ainda em narrativas que, apesar de trazerem o nordestino dentro de imaginários já consolidados, concedem a eles senso crítico e possibilidades de subversão para além do conformismo.

Um ponto a ser destacado é a questão da representatividade, o quanto isso pode ser determinante para construções mais reducionistas ou complexas. Ou seja, se o fato da diretora ou diretor pertencer à categoria representada pode ser associada a formas mais densas de construção estética e narrativa ou se esse elemento por si só não implica em mudanças significativas. Primeiramente, foram raros os filmes em que o negro, o indígena e o nordestino dirigiram, e nem sempre quando isso ocorreu eles trouxeram essas identidades na narrativa – a exemplo dos filmes de Cajado Filho, considerado o primeiro cineasta negro, mas que não trouxe negros em sua narrativa. Já Antônio Pitanga, Ola Balogun, Zózimo Bulbul, foram cineastas que ao dirigirem trouxeram a questão negra para o centro de suas narrativas, mas por serem poucos os cineastas negros é difícil aferir se o comportamento desses cineastas configura uma tendência ou se eles conseguiram se tornar diretores justamente por adotarem uma postura combativa. Isso também ocorre com os cineastas nordestinos como Glauber Rocha que trouxeram complexidade em suas obras, mas que por ainda aparecerem em menor número não foi possível fazer generalizações, que talvez possam ser melhor aferidas no capítulo seguinte em que será analisado o cinema brasileiro contemporâneo.

A análise imagética de filmes, personagens, situações permitiu compreender a

construção de imaginários e formas de subversão dentro de contextos históricos, sociais e políticos. Há tanto uma recorrência sistemática de categorias associadas às três identidades investigadas, quanto exceções que fogem de representações redutoras. A desproporção entre a quantidade de filmes que pertencem a uma ou outra opção – confirmação de estereótipos ou rompimento deles, revela que a história do cinema brasileiro, e provavelmente a do cinema mundial também, oscilou entre soluções fáceis e engajamento crítico com a balança cedendo muito mais para o primeiro lado. No capítulo seguinte, que encerrará a dissertação, será feito um estudo imagético das identidades negra, indígena e nordestina voltada para o cinema brasileiro contemporâneo a fim de traçar um paralelo com esse capítulo que se encerra, observando se essas categorias imagéticas se repetem, se outras foram desenvolvidas, ou ainda, se a quantidade de personagens complexos aumentou. Esse paralelo será importante não para valorar um período como melhor ou pior, mas para perceber como o diálogo entre cinema e contextos sociais, históricos e políticos vem se dando em relação a essas identidades. Serão vistas, então, quais mudanças, repetições, rompimentos ocorreram, a fim de conhecer um pouco mais da história brasileira, do cinema atual e dessas identidades.

## CAPÍTULO 3. AS IDENTIDADES NEGRA, INDÍGENA E NORDESTINA NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

*“Atenção!  
É preciso estar atento e forte  
Não temos tempos de temer a morte  
Para lá é o cinema desconhecido, o cinema da  
aventura  
Para aqui é o cinema do terceiro mundo  
É um cinema perigoso, divino e maravilhoso  
É o cinema da opressão do consumo imperialista  
É um cinema perigoso, divino e maravilhoso  
É o cinema da repressão fascista, do terrorismo  
É um cinema perigoso, divino e maravilhoso.”*

*Diálogo de Glauber Rocha no filme “Vento do Leste”, do  
Grupo Dziga Vertov (1970).*

Será traçado neste capítulo um paralelo entre as categorias imagéticas e os personagens complexos encontrados no capítulo anterior com o cinema brasileiro contemporâneo, a fim de perceber em que medida essas categorias e esses personagens complexos se repetiram, foram subvertidos, aglutinados ou excluídos na contemporaneidade. Pretende-se com isso perceber se as representações e os imaginários acerca dessas identidades sofreram modificações e, em caso positivo, em que sentido essas modificações ocorreram. Para isso, a dissertação reuniu todos os filmes realizados entre os anos de 2013 e 2018, segundo o cadastro da ANCINE, em que as identidades negra, indígena e nordestina aparecessem de forma central, seja enquanto personagens protagonistas, seja enquanto narrativa, a exemplo de histórias que se passam em uma comunidade ou contexto centralmente referentes a estas identidades. Os filmes de gênero ficcional cadastrados junto a ANCINE nos anos estudados somaram um total de 465 obras. Quanto àqueles que trouxeram as identidades estudadas de forma central, a pesquisa chegou a pouco menos de 12% do total. Os últimos cinco anos foram os escolhidos para a análise da produção cinematográfica brasileira contemporânea, a fim de trazer maior frescor à dissertação ao privilegiar aquilo que está sendo produzido agora.

### 3.1. Cinema brasileiro contemporâneo (2013-2018)

No início dos anos 1990, no período chamado em termos de produção cinematográfica nacional como a Retomada, o cinema brasileiro tentou se recuperar de uma

fase de pouco investimento. Foram priorizados os filmes de diretores já consagrados, fazendo com que as possibilidades de um cineasta estreante realizar seu primeiro longa-metragem fossem bastante restritas. Esse processo fez com que diversos realizadores demorassem mais de dez anos para produzir seu primeiro longa-metragem, mesmo com diversos prêmios como curta-metragistas no currículo. Por um lado, as leis de incentivo fiscal foram responsáveis pelo chamado processo de “retomada do cinema brasileiro”, recobrando a produção cinematográfica nacional da grave crise que se instaurou com o Governo de Fernando Collor. Filmes como *Central do Brasil* (Walter Salles), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund) e *Carandiru* (Hector Babenco), foram alguns dos responsáveis pela projeção do cinema brasileiro no exterior, através da participação deles em festivais internacionais como Cannes e Berlim. Por outro lado, as leis de incentivo não conseguiam viabilizar um conjunto de projetos mais radicais que não atraíam nem o interesse de investidores privados nem se enquadravam no perfil dos editais públicos.

No início do novo século, foram desenvolvidas outras possibilidades de modelos de produção, alternativos ao financiamento público e diretamente relacionadas à difusão da tecnologia digital, sendo esse considerado o marco do surgimento do cinema brasileiro contemporâneo. A ampla disseminação do digital possibilitou não somente novos paradigmas para a produção de outras obras, mas também, para a difusão delas. Quanto à realização, o digital permitiu a execução de filmes mais baratos e com produção mais ágil sem a necessidade de editais públicos. Tornava-se possível, por exemplo, realizar um filme sem funções técnicas definidas, ou com um processo mais flexível. No entanto, quando essas novas obras eram realizadas, havia um entrave para sua exibição, já que os festivais de cinema em sua grande maioria apenas exibiam obras em película cinematográfica e a crescente profusão do digital acabou naturalmente levando à busca de novos espaços de exibição. A principal forma de escoamento dessa produção foram os cineclubes que, no início dos anos 2000, começaram a ter um aumento expressivo. O cineclube tornou-se não somente um lugar de exibição desses novos filmes, mas, essencialmente, um ponto de encontro dessa nova geração.

Ao longo do século XXI, cresceu também o número de festivais que deram espaço para as novas obras audiovisuais, destacando-se como centros de referência na difusão de novos formatos audiovisuais a Mostra do Filme Livre (RJ), a Mostra de Tiradentes (MG) e o Festival Cine Esquema Novo (RS). No mesmo período, desenvolveu-se uma nova geração na crítica cinematográfica, especialmente através da internet. Como um contraponto à crítica estabelecida no país, essa jovem geração foi importante na renovação do cinema por meio de sites como o

Contracampo e a Revista Cinética. Essa crítica acreditava na precariedade como potência e via no processo, e não necessariamente no produto final, um dos pontos-chave de uma nova forma de produção, menos hierarquizada e mais flexível, dialogando com o documentário e com a videoarte. Ao longo de dez anos, essa geração constitui uma nova cena e dos primeiros curtas-metragens em vídeo foram desenvolvidos longas-metragens com o mesmo modo de produção. Nos últimos anos, um conjunto de filmes foi produzido sem nenhum financiamento estatal ou com orçamentos menores que 200 mil reais. Entre eles, pode-se citar: *Meu nome é Dindi* (Bruno Safadi, 2007), *Estrada para Ythaca*, (Guto Parente, Luiz e Ricardo Pretti, e Pedro Diógenes, 2010), *A Fuga da Mulher Gorila* (Felipe Bragança e Marina Melian de, 2011), *O Céu Sobre os Ombros* (Sérgio Borges, 2011), *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), entre tantos outros, com grande repercussão na crítica nacional e com participação em festivais internacionais, como Cannes, Locarno ou Roterdã.

Em contraposição ao modelo dos polos de produção – grandes centros que concentram uma infraestrutura cinematográfica robusta, baseada em estúdios de produção –, a acessibilidade das tecnologias digitais apontou para um modo de produção baseado em redes, gerando uma descentralização dos processos de produção. Enquanto os polos se baseiam numa concentração geográfica, que geraria economias em grande escala (Hollywood, Vera Cruz, Projac), as redes se estabelecem através de relações dinâmicas, de baixo custo e alta flexibilidade. Este modelo alternativo de produção reduz custos fixos e se estrutura através da circulação dessas obras especialmente pela internet (YouTube, Vimeo) e pelos circuitos de difusão não-comerciais (cineclubes, festivais, itinerâncias). Diferentemente das bases de um cinema industrial, voltado para os segmentos de mercado tradicionais e com uma estrutura de produção rígida e basicamente fabril, surgia um cinema pós-industrial, cujo mote é a flexibilidade e o dinamismo, apoiado nas redes da internet. Esse modelo de produção, que não se resume a duas metrópoles brasileiras (o eixo Rio-São Paulo), tem ênfase em processos colaborativos e com baixíssimos orçamentos, muitos deles realizados sem leis de incentivo. Um exemplo é o coletivo Alumbramento, sediado em Fortaleza, Ceará. Em *Estrada para Ythaca*, os quatro realizadores exercem todas as funções de produção, entre a direção, o roteiro, a fotografia, o som direto, a montagem, e são, inclusive, atores de seu próprio filme. Dessa forma, a rígida hierarquia do set de filmagem de uma produção tipicamente industrial, comandada pelo diretor ou pelo produtor, é rompida, com uma forma de produção colaborativa, em que o processo criativo não se dá mais pela organização da divisão do trabalho em categorias técnicas isoladas, mas sim, por um modo de produção mais flexível, em que as decisões criativas são

pensadas de uma forma orgânica.

É claro que nem todos os filmes produzidos na contemporaneidade encaixam-se no novíssimo cinema brasileiro e muitas obras foram realizadas dentro do que já vinha sendo produzido nos anos anteriores. Todas essas complexidades são marcas do cinema brasileiro contemporâneo, que passa a ser estudado a partir das identidades negra, indígena e nordestina.

### 3.2. As identidades negra, indígena e nordestina no cinema brasileiro contemporâneo

A pesquisa analisou todos os filmes lançados entre os anos de 2013 e 2018, de acordo com o cadastro da ANCINE, a fim de reunir aqueles em que as identidades negra, indígena e nordestina aparecessem de forma central, seja por meio de personagens protagonistas, seja por meio da narrativa focada em contextos negros, indígenas e nordestinos, chegando no final ao número de 52 obras de um total de 465 filmes cadastrados junto ao órgão. O cadastro da ANCINE foi o utilizado como parâmetro a fim de dar maior abrangência à pesquisa, não a limitando apenas aos filmes do circuito comercial ou do circuito de festivais. Ao mesmo tempo em que restringe a pesquisa, pois seria improvável contabilizar todas as obras realizadas em território nacional ainda que não registradas em qualquer plataforma oficial. A ANCINE é um órgão oficial do governo federal, constituído (o órgão – ou explique o que é a sigla para justificar o artigo feminino) como agência reguladora, cujo objetivo é fomentar, regular e fiscalizar a indústria cinematográfica nacional. Embora o cadastro de filmes na ANCINE não seja obrigatório, ele é geralmente feito para que o filme possa ser exibido no circuito comercial ou em festivais de cinema, fazendo com que esse cadastro abarque grande parte da produção nacional. Para o estudo imagético das identidades negra, indígena e nordestina no cinema brasileiro contemporâneo, foi elaborada uma tabela para cada identidade em que consta: a) o nome do filme; b) o nome do diretor ou diretora e o ano de realização; c) se o filme se encaixa em uma categoria imagética ou como personagem complexo d) se o diretor pertence à identidade representada. A partir das tabelas, a dissertação pretende observar quais categorias apontadas no capítulo anterior se repetiram, quais sofreram transformações, quais outras foram criadas e ainda se há a presença de personagens complexos.

#### 3.2.1. A imagética negra na contemporaneidade

Ao longo do capítulo anterior, foram apontadas seis categorias referentes a identidade negra: o negro de alma branca; o negro revoltado; a sexualização da negritude; o

negro marginalizado ou atrelado à violência; a negritude como elemento cômico e a negritude enquanto exotismo. Na tabela que se segue, são listados todos os filmes em que a identidade negra foi trazida de forma central na trama, seja por meio de personagens protagonistas, seja por meio do contexto, entre os anos de 2013 e 2018, ao que se chegou ao número de 17 filmes. Em seguida, será analisado como eles se relacionam com as categorias imagéticas apontadas ao longo do capítulo anterior, se elas se repetiram, foram excluídas, aglutinadas, observando ainda a construção de personagens complexos.

<b>FILMES COM A IDENTIDADE NEGRA (2013-2018)</b>			
<b>Nome do Filme</b>	<b>Diretor@, Ano</b>	<b>Categoria ou Personagem Complexo</b>	<b>Diretor@ Pertence à Identidade</b>
Trampolim do Forte	de João Rodrigo Mattos, 2013	O negro como marginalizado	Não
O Inventor de Sonhos	de Ricardo Nauenberg, 2013	O negro de alma branca	Não
Sobrevivente Urbano	de José Claudio Silva, 2014	O negro como marginalizado	Não
O Grande Kilapy	de Zezé Gamboa, 2014	Personagem complexo com questão racial	Sim
Na Quebrada	de Fernando Grostein Andrade, 2014	Marginalizado/Complexo	Não
Tudo que Aprendemos Juntos	de Sérgio Machado, 2015	O negro de alma branca	Não
Quase Samba	de Ricardo Targino, 2015	Personagem complexo sem questão racial	Não
Branco Sai Preto Fica	de Adirley Queiroz, 2015	Personagem complexo com questão racial	Não
O Vendedor de Passados	de Lula Buarque de Hollanda, 2015	Personagem complexo sem questão racial	Não
Mundo Deserto de Almas Negras	de Ruy Veridiano, 2016	Personagem complexo com questão racial	Não
Mundo Cão	de Marcos Jorge, 2016	Personagem complexo sem questão racial	Não
A Frente Fria que a Chuva Traz	de Neville D'Almeida, 2016	O negro como paisagem para estória branca	Não

Vazante	de Daniela Thomas, 2017	O negro como paisagem para estória branca	Não
Café com Canela	de Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2017	Personagem complexo sem questão racial	Sim
Praça Paris	de Lúcia Murat, 2018	Marginalizado/Complexo	Não
Nó do Diabo	de Ramon Porto Mota, Gabriel Martins, Ian Abé, Jhésus Tribuzi, 2018	Revoltado	Sim
As Boas Maneiras	de Juliana Rojas, Marco Dutra, 2018	Personagem complexo com questão racial	Não

### 3.2.1.1.O negro de alma branca

A descrição de uma pele negra com uma alma branca é utilizada para descrever um negro que ocupa um lugar que sempre foi considerado simbolicamente como reservado para brancos. Em geral, é representado na figura de um intelectual, que na maior parte das vezes, distancia-se de sua origem, adotando modos de falar e de se portar dos brancos, não tendo sentimento de pertencimento em relação aos outros negros (RODRIGUES, 2001). Em relação a essa categoria foram identificados 2 filmes, cerca de 12% do total dos pré-selecionados para a categoria de filmes de identidade negra.

O filme *Tudo que Aprendemos Juntos* é inspirado na história real da formação da Orquestra Sinfônica de Heliópolis, comunidade da Zona Sul de São Paulo, e conta a saga do violinista Laerte (Lázaro Ramos) e seus alunos, que tiveram suas vidas transformadas pela arte. Laerte é um músico promissor que sofre uma crise durante a audição para uma vaga na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp). Frustrado e com problemas financeiros, ele vai dar aulas na comunidade de Heliópolis, um lugar cercado por pobreza e violência. Lá, encontra um garoto com talento excepcional e por meio da música faz com que ele abandone o tráfico de drogas e dê um novo sentido para sua vida. Laerte tem seu núcleo particular composto na maioria por brancos, como é o caso de sua namorada, o que é um traço forte dessa categoria. Ele gera desconfiança entre os alunos moradores da comunidade por não partilhar da mesma realidade social. Laerte a princípio não consegue compreender seus alunos por estar muito distante do contexto do crime, das gírias, da comunidade. O nível educacional atingido por ele o transforma em um estranho em relação ao total abandono dos jovens da comunidade, que não

veem sentido no sistema educacional. Com o transcorrer da trama, ele tenta mais uma vez entrar para a Osesp e tem êxito, demarcando ainda mais as diferenças de pertencimento entre ele e seus alunos já que Laerte se sente mais à vontade na Osesp, local em que é praticamente o único negro, que na comunidade de Heliópolis, o que mais uma vez é visto como uma traição pelos alunos. A negritude, apesar de presente tanto em Laerte como em seus alunos não é problematizada no filme, que coloca apenas a questão social como o elo entre Laerte e a comunidade de Heliópolis, fator esse também apontado como o que o distancia dos demais membros da Osesp. Em nenhum momento a questão negra é problematizada como um local de pertencimento ou distanciamento entre essas realidades. Não há um senso crítico por parte de Laerte nem de sua negritude, nem da questão racial que também envolve seus alunos, pois trazidas apenas como um problema de desigualdade social. Assim como ocorre com Laerte, os personagens da categoria do negro de alma branca sofrem um processo de branqueamento na própria narrativa, que tende a isolá-los de seus conflitos e pertencimentos raciais. A complexidade poderia ter sido trazida na consciência do personagem sobre esses movimentos de pertencimento e distanciamento ou nos possíveis conflitos ou angústias que esses processos implicam, ainda que ele não tivesse consciência política e histórica sobre eles.

O filme *O Inventor de Sonhos* (de Ricardo Nauenberg, 2013) usou a chegada da Família Real como pano de fundo para a estória de José Trazimundo (Ícaro Silva) e a busca dele por seu pai biológico, um português. Durante a infância, Trazimundo convive com Timóteo (Luis Carlos Vasconcelos), um traficante de escravos; Libório (Emílio Orciollo Neto), um sargento do exército; Vilaça (Ricardo Blat), um contrabandista que rouba produtos na alfândega e repassa para Aristides (Stênio Garcia), um comerciante local, além dos amigos Iaínha, uma menina escrava, e Luiz Bernardo, filho do Duque de Alva (Sergio Mamberti). O filme acompanha a trajetória de Trazimundo até chegar à fase adulta, enquanto testemunha vários eventos históricos. Trazimundo não sofre com castigos físicos, como os escravos que aparecem no filme, o que o diferencia dos demais. Ele, por ser mulato e por não ter um feitor, é criado com uma liberdade que os demais negros não têm. O filme trabalha um resgate de ancestralidade em que Trazimundo é filho de uma escrava negra e um artista europeu, o qual não chegou a conhecer e por isso deseja tal encontro. O filme, apesar de ser narrado em primeira pessoa por um personagem negro, é movido por uma estória branca. Até o resgate de ancestralidade, que poderia ser um contraponto à trama histórica, refere-se à parte branca da genealogia de Trazimundo. O personagem tem como seu melhor amigo um personagem branco, Luís (Miguel Thiré), filho de um duque português. Trazimundo não convive muito com outros

negros e chega a defender em seus discursos a corte portuguesa. Assim como ocorre no primeiro caso, Trazimundo sofre um processo de branqueamento em que passa a conviver muito mais com brancos do que com a sua ancestralidade negra. Apesar de ser um negro vivendo em uma sociedade escravocrata ele tem um discurso intelectualizado e modos de ser portar refinados, que não condizem com a posição histórica que ocupa, em que mesmo os negros alforriados viviam marginalizados, pois embora ele tivesse certas benesses em relação aos outros negros sua identidade social ainda era reprimida fortemente, o que não é trazido na obra que na maior parte das vezes embranquece o personagem ao limitar suas relações quase totalmente a brancos, assim como seu comportamento.

Os personagens intelectuais e os processos de branqueamento ao longo da narrativa continuam a ser os motes principais desta categoria. Isso ocorre por uma higienização estética em que protagonistas negros tendem a ser embranquecidos e intelectualizados para serem melhor aceitos em contextos brancos, afastando-os de elementos reconhecidamente negros, seja na roupa, música, gestos. A problemática dessa categoria está em situar esses personagens em oposição aos outros negros, vinculando-os mais aos brancos em razão da posição social que ocupam, além de lhes retirar a consciência racial e o senso de pertencimento. Não se trata de defender que os filmes devam adotar uma posição combativa, mas em perceber que dificilmente a questão racial não influencia no contexto social vivido pelos personagens. Que em geral trazem um personagem negro sem de fato abrangerem o que aquela negritude implica, impondo a eles comportamentos e estéticas que os distanciam de suas origens raciais, em uma espécie de branqueamento narrativo.

### 3.2.1.2. O negro marginalizado ou atrelado à violência

Essa foi a categoria que primeiro teve a intenção de trazer os negros de forma mais realista, apresentando-os dentro das exclusões sociais que lhes foram impelidas nas periferias, geralmente vinculadas a ambientes de pobreza e violência, para as quais muitos negros foram colocados (RODRIGUES, 2001). A problemática dessa categoria está na associação direta de personagens pobres ou ligados à violência apenas a pessoas negras. O personagem negro se torna um representante da miséria e um agente provocador da violência, enquanto o debate racial fica praticamente ausente nessas produções cinematográficas. O reducionismo não está em colocar o negro no contexto da comunidade, da pobreza ou mesmo da violência, mas em não trabalhar essas temáticas de forma crítica por meio da problematização acerca das questões raciais que envolvem esses processos, naturalizando a presença negra nesses ambientes como

algo dado. Diferentemente do que acontece em filmes em que o personagem negro é marginalizado, mas é complexo, como será visto mais adiante (RODRIGUES, 2001). Em relação a essa categoria foram identificados 4 filmes, cerca de 24% do total de 17 filmes.

A categoria do negro como marginalizado foi trazida em algumas obras tal como já vinha sendo retratada em seus antecessores. No filme *Trampolim do Forte* (de João Rodrigo Mattos, 2013), a praia do Porto da Barra em Salvador é o cenário de encontro de meninos que saltam de pedras para mergulhar no mar. Felizardo (Adailson dos Santos) e Déo (Lúcio Lima) são dois garotos pobres que ganham a vida vendendo picolés para ajudar na renda familiar. Os dois sonham com uma vida melhor, e enquanto trabalham nas ruas são convidados a aceitar tarefas ilegais. Na rua conhecem Tetéia (Jéssica Duarte), por quem se apaixonam, e também o perigoso Tadeu, o Rei das Criancinhas, um pedófilo local. Apesar dos personagens principais serem negros, a temática racial não é trazida na obra. O filme aborda questões sociais de pobreza e crime, mas em nenhum momento contextualiza essa realidade com outros elementos. Há, portanto, uma naturalização da presença negra em ambientes violentos e pobres sem qualquer problematização acerca da marginalização dessas pessoas. O filme *Sobrevivente Urbano* (de José Claudio Silva, 2014) traz a estória de Daniel (André Di Mauro), que ao sair do trabalho flagra o jornalista Erick Mayer (Carlos Bonow) sendo ameaçado por um grupo de criminosos. Ele registra a cena com seu celular e, após ser surpreendido, torna-se alvo do líder da gangue, Tony (Toni Garrido), e do delegado Cesar Romero (Luciano Szafir). Daniel precisa encontrar uma forma de salvar a esposa (Liége Müller), sequestrada pelos bandidos, e tem apenas um amigo (Déo Garcez) como aliado. Na trama, Tony Garrido é o único negro e interpreta um líder criminoso. A questão racial não é trabalhada e a vinculação do único ator negro ao papel de criminoso não é contextualizada. No Brasil, segundo o IBGE, em seu anuário publicado em 2018, cerca de 11% da população está na faixa de pobreza ou extrema pobreza, desse percentual, 9% são de negros e pardos. Estima-se que três em cada quatro pessoas entre os 10% mais pobre do país sejam negras ou pardas. O Atlas da Violência 2017, lançado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), revelou que de cada 100 pessoas assassinadas no Brasil, 71 são negras. Por fim, das 726.712 pessoas encarceradas no Brasil em 2017, mais da metade era de jovens de 18 a 29 anos e 64% deles eram negros. Todos esses dados não são uma coincidência e apontam para uma questão importante: a imbricação de questões raciais em contextos sociais. Isto implica dizer que a população negra sofreu processos de marginalização que remontam o pós-abolição em que não foram criadas políticas públicas de integração de negros recém-alforriados, jogando milhares de negros em bolsões de pobreza. A ausência desse debate faz

com que a questão racial se torne um não problema, sempre camuflada em cenários de pobreza evitando seu debate.

Outras obras trouxeram a categoria do negro marginalizado com elementos complexos sem, no entanto, conseguir subverter a categoria de forma completa. Esse é o caso do filme *Praça Paris* (de Lúcia Murat, 2018) em que Camila (Joana de Verona) é uma terapeuta portuguesa que vai para o Rio de Janeiro em busca de novas experiências pessoais e profissionais. Na UERJ, passa a atender Glória (Grace Passô), ascensorista da universidade. Ao longo das sessões, Camila se depara com uma realidade violenta, já que Glória foi estuprada pelo próprio pai quando criança e seu irmão, Jonas, é um perigoso criminoso que está na prisão. Cada vez mais assustada com os relatos que ouve, ela se sente ameaçada ao mesmo tempo em que Glória passa a vê-la como alguém essencial em sua vida. O envolvimento das duas vai se estreitando e ambas quebram protocolos tradicionalmente estabelecidos entre paciente e psicóloga. (PEREIRA, 2017). O filme acaba por focar mais nos dilemas existenciais da personagem branca e no choque que ela sente diante das violências sofridas por Glória, que nos próprios sentimentos da personagem negra diante do distanciamento da psicóloga. O que evidencia para qual tipo de público o filme é pensado. Apesar de ter elementos complexos por trabalhar a personagem Glória de forma um pouco mais aprofundada, ela ainda é secundária assim como as questões raciais que giram em torno da personagem (PEREIRA, 2017). O foco está mais na questão social de marginalização que Glória desde a infância teve que conviver do que em dilemas raciais. Por óbvio as questões sociais que a personagem vive são bastante relevantes, mas a trama acaba por colocar todos os problemas da personagem nesse quesito, sem trabalhar a complexidade da identidade negra no contexto da personagem. O alcoolismo de seu pai, a prisão de seu irmão, o ambiente periférico e violento que vive são problematizados enquanto um problema eminentemente social. A sua negritude e a de sua família não parece um fator determinante para os eventos trágicos de sua vida, assim como a cor branca de Camila parece não ter relevância nesse contexto. Isso também ocorre em *Na Quebrada* (de Fernando Grostein Andrade, 2014), filme baseado em fatos reais que segue a trajetória de um grupo de jovens de classe baixa: Júnior (Jean Luís Amorim), talentoso no conserto de televisões, Zeca (Felipe Simas), que testemunhou uma chacina, Joanna (Daiana Andrade), garota que sonha com a mãe desconhecida e Gerson (Jorge Dias), cujo pai está na prisão desde que nasceu. Esses jovens cresceram entre armas, crimes, perdas, violência e descobrem uma nova maneira de expressar as suas ideias e as suas emoções: o cinema. Assim como ocorreu em *Praça Paris*, há complexidade na construção dos personagens, mas o foco está muito mais na condição social

deles, que em qualquer questão racial, embora grande parte seja negra. Em ambas as obras não é problematizado o porquê daqueles personagens que habitam comunidades, contextos de violência e abuso serem negros, como se todas as problemáticas fossem exclusivamente sociais, enquanto isso, a presença negra nesses ambientes é naturalizada como uma não questão.

### 3.2.1.3. O negro como paisagem para uma estória branca

Essa categoria traz personagens negros ao longo da trama apenas como paisagem, uma espécie de mote para uma narrativa branca, pois embora ela se passe em um contexto negro, com temáticas ou ambientes eminentemente negros, o que configuraria uma espécie de protagonismo, eles apenas permeiam a narrativa sem de fato terem destaque nela. Os personagens negros não são individualizados, suas perspectivas e sentimentos não são destacados. O centro da narrativa é branco e é apenas povoado superficialmente por negros que servem de escada para a trama branca.

O filme *Vazante* (de Daniela Thomas, 2017) se passa no início do século XIX em uma fazenda imponente e decadente, situada na região dos diamantes em Minas Gerais. Brancos e negros sofrem com os conflitos sociais da época, com a incomunicabilidade gerada pela solidão, pelas tensões raciais e de gênero em um país que passa por um forte período de mudança. Ana Maria Gonçalves teceu uma crítica sobre a obra que foi pensada como um retrato da escravidão no país, mas acabou por provocar uma discussão sobre a representação histórica da escravidão e dos povos escravizados pelo cinema. A autora coloca o filme como uma obra de brancos para brancos, pois nele a escravidão vira mera moldura, pano de fundo, com personagens negros sem voz, sem nome, sem profundidade, sem desenvolvimento, servindo de escadas para os personagens brancos (GONCALVES, 2017). A diretora foi bastante questionada sobre as decisões que tomou ao longo da trama, mas defendeu que sua forma de tratar o assunto nas telas não foi demasiadamente branco. Para Ana Maria Gonçalves, “pessoas brancas vivem em um ambiente social que as protege e isola do estresse racial” (GONCALVES, 2017). Este ambiente isolado (mediado por classe, instituições, representação cultural, mídia, livros, propaganda, discursos dominantes) constrói a expectativa dos brancos de se manterem dentro de uma zona de conforto racial (GONCALVES, 2017). Na obra, os negros são apenas paisagem para uma estória central branca sobre um português perto da meia idade que se casa com uma jovem menor de idade e mantém relações sexuais extraconjugais com uma escrava. A jovem se apaixona por um escravo negro e dele engravida. Os personagens negros servem de mote para a estória branca, em nenhum momento a perspectiva deles é apresentada, seus

pensamentos ou sentimentos. Tal dinâmica se torna ainda mais leviana/superficial diante de um filme que se propõe a falar de escravidão.

O filme *A Frente Fria que a Chuva Traz* (de Neville D'Almeida, 2016) é baseado na peça teatral de Mário Bortolotto e usa do universo jovem para falar de desigualdades sociais na contemporaneidade. Em cena, tem-se um grupo de moças e rapazes ricos que fazem festas “na laje”, ou seja, em comunidades dos morros cariocas. O caminho é inverso: são os jovens ricos que se embrenham entre os pobres em busca de uma ‘experiência’ – ainda que artificial, é claro (MILANI, 2016). Anestesiados em suas vidas vazias, buscam qualquer artifício que os tirem, ao menos por alguns instantes ou horas, do tédio ao qual estão acostumados por meio de sexo, drogas, bebidas, música alta. Para chegarem às comunidades usam sempre carros blindados e segurança, fazendo pouco caso de Gru (Flávio Bauraqui), negro e dono do lugar, que é tratado mal. Gru serve como o estereótipo do marginalizado que tira proveito do rico enquanto esse acredita estar no controle da situação (MILANI, 2016). O filme embora circunde questões sociais e raciais não as trabalha de forma aprofundada e acaba por se apoiar em clichês, sobretudo, na relação dos jovens com Gru. A caracterização dos personagens serve para identificá-los dentro de um extrato social de maneira estereotipada: o burguês típico, que despreza a realidade a sua volta e busca apenas sua própria satisfação. O morador de uma comunidade que deseja tirar vantagem de jovens ricos a qualquer custo. Enquanto isso, as complexidades envolvidas nessas dinâmicas ficam ausentes, assim como a presença negra que fica restrita a Gru.

#### 3.2.1.4. Personagem complexo que não trabalha a questão racial



**Imagem 23** – *Café com Canela*, de Glenda Nicácio e Ary Rosa (2017). O filme é composto quase integralmente de atores e atrizes negros com histórias de superação e afeto

Diferentemente do que acontece com as categorias imagéticas, pautadas no pensamento binário e na construção de personagem vinculada em apenas um aspecto do indivíduo, o personagem complexo tem na sua essência o pensamento complexo, que compreende o indivíduo como um ser de várias facetas ainda que contraditórias. Ele somente pode ser analisado de forma individual, pois cada personagem guarda suas próprias idiossincrasias. Na identidade negra, tem-se o personagem que, apesar de complexo, não trabalha a questão racial. Ele é considerado complexo por não colocar o negro em estereótipos, mas em personagens que poderiam ser interpretados por qualquer ator ou atriz, que nesse caso é negro. Apesar de parecer um contra-senso não trabalhar a questão racial, trazer atores e atrizes negros em contextos não estereotipados acaba por se tornar uma subversão diante de todo o histórico do cinema brasileiro, que além de não problematizar a questão racial, coloca os atores e atrizes negros vinculados a um espectro muito limitado de personagens, como demonstrado ao longo da pesquisa.

O filme *O Vendedor de Passados*, adota uma narrativa fantástica ao trazer Vicente (Lázaro Ramos), um homem que trabalha com a “reconstrução de passados”, elaborando para seus clientes uma vida pregressa diferente da que eles tiveram por meio da montagem de fotos e vídeos acerca da vida do contratante. A narrativa tem início quando uma moça bate a sua porta pedindo uma nova história. Ela permite que ele crie qualquer passado para ela, desde que nele ela tenha cometido um crime. Tudo isso o assusta e o fascina ao mesmo tempo. Vicente a batiza como Clara (Alinne Moraes) e a constrói a partir de sua perspectiva de mulher ideal. Aquela que ele gostaria de ter conhecido e se relacionado. Vicente foi adotado por uma família branca e não sabe sua origem, nem mesmo tem amigos, só a companhia esporádica de seu padrinho, pois quase não fala mais com sua mãe adotiva. Apesar de trazer em papel central um ator negro, a questão racial fica apagada e não é discutida no filme. A complexidade dele está na vinculação de um ator negro a um personagem para além das categorias imagéticas as quais ele geralmente é associado. Pois a maior parte dos filmes com essa identidade, além de não debater a questão racial, a vincula a categorias imagéticas reducionistas. O filme *Quase Samba* (de Ricardo Targino, 2013) adota a mesma perspectiva ao trazer uma protagonista negra, sem problematizar a questão racial. Teresa (Mariene de Castro) é uma cantora de samba negra que exerce a maternidade solitária e está grávida do segundo filho. Ela não tem certeza sobre a paternidade da criança, pois nesse período se envolveu com dois homens diferentes e também não sabe com qual deles pretende ficar em caráter definitivo. O filme traz uma mulher não como um ser sexualizado, mas como um indivíduo forte e corajoso, para além dos padrões estéticos, a

exemplo de sua cor negra e de seu porte físico acima do peso. A obra traz temáticas sociais e de gênero, e, apesar de deixar a questão racial fora do tema central, traz uma personagem negra para além dos imaginários reducionistas aos quais geralmente é associada no cinema nacional.

No filme *Mundo Cão* (de Marcos Jorge), a estória se passa em 2007, antes de ser sancionada a lei que proíbe o sacrifício de animais abandonados. Santana (Babu Santana) é um funcionário do Centro de Controle de Zoonoses de São Paulo que trabalha recolhendo cães de rua. Certo dia, ele captura um enorme cachorro raivoso cujo dono, Nenê (Lázaro Ramos), só aparece para recuperá-lo dias depois, quando o animal já está morto. Após ficar sabendo do destino dado ao seu cachorro, Nenê inicia um plano de vingança contra o funcionário. A trama tem elementos de suspense e aventura e sua narrativa, apesar de trazer dois personagens centrais negros, Santana e Nenê, não trata da questão racial. A complexidade da película está justamente em colocar atores negros para além dos papéis aos quais eles são geralmente vinculados. Apesar de ser significativa ausência de debates raciais, essas narrativas ampliaram imaginários e o espectro de personagens em que negros são associados. Pois no cinema brasileiro há um predomínio dos ambientes de exclusão, violência ou temáticas de escravidão, e esses filmes o colocaram a negritude em novas paisagens. A contextualização racial nesse caso deixa de ser tão relevante justamente em razão de o negro vir associado a temáticas plurais. O personagem complexo que não trabalha a questão racial, apesar de deixar de fora problematizações raciais, coloca o negro em perspectivas diferentes das que até então ocupou.

O filme *Café com Canela* (de Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017) tem forte influência africana em sua estética e narrativa, além da quase totalidade do elenco formada por atores negros, assim como a maioria da equipe, a exemplo da diretora Glenda Nicácio. O filme traz em suas referências os sons dos atabaques e as águas de Oxum, além do samba de roda e reggae. Duas mulheres de diferentes gerações protagonizam o filme: A jovem Violeta (Aline Brunne) que ganha a vida vendendo coxinhas e cuidando da avó acamada, de seu marido e de seus filhos. Em paralelo, tem-se um cenário mais sombrio, o de Margarida (Valdinéia Soriano), uma mulher que vive presa na própria casa, pela depressão causada pela perda do filho. Margarida já foi professora de Violeta e as duas se reaproximam quando Violeta fica sabendo da situação de sua professora e tenta ajudá-la. Para contar a estória, a direção de arte, que também é assinada por Glenda Nicácio, se apoia em elementos do cinema fantástico para criar uma casa que ao mesmo tempo que serve de refúgio para Margarida, a oprime, pois guarda memórias do filho que perdeu. Apesar de não trabalhar a questão racial diretamente, o filme traz uma intensa atmosfera negra e exhibe personagens densos muito além do espectro que os

negros em geral são trazidos normalmente, justamente por estarem para fora das categorias imagéticas explicitadas ao longo da pesquisa.

### 3.2.1.5. Personagem complexo que trabalha a questão racial



**Imagem 24** – *As Boas Maneiras*, de Juliana Rojas e Marco Dutra (2018). A imagem evidencia a disparidade na relação entre patroa e empregada mesmo depois de elas se envolverem romanticamente

No filme *Boas Maneiras*, Ana (Marjorie Estiano) contrata Clara (Isabel Zuaa), uma solitária enfermeira negra moradora da periferia de São Paulo, para ser babá do filho que está gestando. Por meio da relação entre essas duas mulheres, a obra aborda questões sociais e raciais, em que a empregada negra e pobre é explorada pela patroa branca e rica, mas sem recorrer a estereótipos, que geralmente atribuem a um indivíduo a responsabilidade por problemas estruturais, tais como o racismo (LUCENA, 2018). Ana não é uma pessoa má, mas isso não impede que, de sua posição privilegiada, ela reforce esse sistema. A relação das duas culmina em um romance lésbico, representado de forma não objetificada, mas que entra em conflito com a posição social delas. O envolvimento amoroso não tornou a relação entre elas mais igualitária, pois Ana continua dando ordens, e Clara continua obedecendo e servindo. O relacionamento guarda profundas disparidades que beneficiam apenas o lado da patroa, Clara cuida de Ana, mas Ana não cuida de Clara. Durante o parto Ana morre e Clara decide cuidar da criança. Ela se torna uma mãe benevolente, que faz tudo pelo filho, assim como fazia por Ana. Clara cuida apenas dos outros no filme, mas não de si mesma. A complexidade da narrativa está em trabalhar as várias nuances da relação entre essas duas mulheres, em que diferenças

raciais marcam as atitudes de subserviência de Clara em relação a Ana, que naturaliza situações de abuso ao mesmo tempo que percebe a superficialidade de Clara, variando entre uma relação de opressão e de afeto.

*O Grande Kilapy* (de Zezé Gamboa, 2012) é uma produção angolana e portuguesa em parceria com o Brasil. O filme se passa na Angola, entre as décadas de 1960 e 1970. João Fraga (Lázaro Ramos), mais conhecido por Joãozinho, é um jovem negro que descende de uma família abastada do período colonial. Boêmio, apenas quer aproveitar os amigos, as mulheres e tudo o que o dinheiro pode proporcionar, ainda que a sociedade a qual pertença seja permeada por racismo e preconceito. Aproveitando-se do fato de trabalhar no Banco de Angola, decide desviar fundos da instituição e distribuí-los entre seus colegas, um grupo de militantes pela libertação de Angola, até ser apanhado pela polícia. Mas, quando em Portugal se dá a revolução de Abril de 1974 e o conseqüente fim da guerra, Joãozinho acaba por ser libertado e, contra todas as expectativas, recebido como um dos heróis da independência do seu país. O filme é inspirado na verdadeira história de "Joãozinho das Garotas", um homem que o realizador conheceu na infância e que anos mais tarde reencontrou em Lisboa. A palavra "kilapy" significa "golpe" em kimbundu, uma das línguas bantas mais faladas em Angola. A atmosfera política do filme compreende o período de ditadura de Salazar, e expõe uma Angola prestes a se livrar do domínio português. O filme se equilibra entre a comédia e temas políticos, e embora não se aprofunde nessas questões, ele aborda questões raciais e a exploração dos povos africanos na colonização.

*Mundo Deserto de Almas Negras* traz uma São Paulo fictícia, onde o centro rico é negro e a periferia é branca. Oscar, um jovem advogado da elite negra, aceita entregar celulares em um presídio para um membro da Fundação do Crime. A ideia foi trazer uma sociedade em que os conceitos e a distribuição racial sejam inversos ao que se tem hoje. Ou seja, os brancos até podem ser maioria, mas a eles cabem os subempregos, a marginalização, a subserviência, os guetos, os subúrbios e favelas. Quanto aos negros, estes ocupam os postos mais privilegiados, são poderosos empresários, líderes, políticos, moram em casas suntuosas, têm melhor acesso à educação e respondem pela elite social. A Faculdade Zumbi dos Palmares foi uma das principais locações do filme e parte da pesquisa de arte foi realizada no Museu Afro Brasil. O elenco é formado predominantemente por pessoas negras e a tentativa de se construir uma narrativa de crítica racial por meio da inversão de papéis foram elementos elogiados por boa parte da crítica de cinema. A estética e o caráter experimental do filme lhe renderam uma Menção Honrosa no Cine PE Festival do Audiovisual. Apesar de a narrativa ter focado em uma

trama policial, a complexidade esteve presente na tentativa de trazer a questão racial como mote para a estória, que por meio de uma espécie de distopia conseguiu evidenciar o racismo e a marginalização do negro.

*Branco Sai Preto Fica* (de Adirley Queiroz, 2015) se passa em Ceilândia, periferia de Brasília, em 1986. Um baile popular que foi interrompido pela ação violenta de policiais. A frase que dá título ao filme foi dita por um dos policiais e faz referência ao tratamento que a corporação deu aos negros presentes na festa. O filme alterna entre o documentário (ao abordar o acontecimento) e a ficção, na medida em que fabula em cima do real. No filme, tem-se o cotidiano de dois sobreviventes, um de cadeira de rodas e outro com a perna amputada, ambos, vítimas de arma de fogo por policiais militares no momento da abordagem no baile. A obra fabula ao trazer um agente do futuro para juntar provas da violência policial a fim de processar o Estado por crimes cometidos contra a população negra. Os dois personagens habitam uma sociedade politicamente marginalizada, cuja entrada e saída é controlada através de um passaporte que limita o trânsito deles da periferia para o centro. O filme mistura gêneros aparentemente distintos, o ficcional e o documental e a complexidade da obra está em sua abordagem da marginalização, do direito ao não apagamento de fatos históricos associados às populações periféricas e da luta por reconhecimento das várias opressões sofridas pelos negros em nome do Estado.

Ao se traçar um paralelo entre a imagética negra exibida pelo cinema brasileiro ao longo do século passado e a exibida pelos filmes contemporâneos é perceptível a supressão de algumas categorias, tais como: o negro naturalmente sexualizado; o negro como personagem cômico e a negritude como exotismo. Outras categorias se repetiram, ora mantendo a mesma lógica das décadas anteriores, ora acrescentando elementos complexos, tais como nas categorias negro de alma branca e negro como marginalizado. Outra categoria foi observada: o negro como paisagem para uma estória branca. Já o personagem complexo apareceu sob duas óticas: em narrativas que não trabalham a questão racial, mas colocam o negro em personagens variados e em narrativas que trabalham diretamente a questão racial. Várias são as possíveis causas desses movimentos, e no caso das três categorias suprimidas, elas eram as que mais colocavam o negro em uma posição objetificada ou vexatória. Os movimentos sociais e a ascensão do orgulho negro refletido no cabelo, nas roupas e no resgate da ancestralidade tornou possível o desenvolvimento de uma autoestima negra que levou a uma maior conscientização sobre o racismo estrutural e as diversas formas de propagação dele. Isso não quer dizer que os cineastas ganharam consciência racial imediatamente, mas que a pressão desses grupos vem obrigando

os realizadores a excluírem perspectivas mais pejorativas. As categorias que se mantiveram foram as que traziam o negro em um contexto, ainda que reducionista, mais positivo, exibindo em geral estereótipos mascarados em elogios ou comportamentos tidos como positivos. A tendência em trazer os negros dentro de contextos periféricos e de violência demonstrada no início do século XXI se manteve. Ela variou entre filmes totalmente dentro dessa categoria e filmes que conseguiram acrescentar certa complexidade em suas narrativas ao trabalharem os personagens com mais profundidade. A categoria desenvolvida do negro como paisagem para uma estória branca já aparecia em obras com temática indígena, em que as narrativas tinham como centro uma comunidade indígena ou situação histórica centralmente indígena, mas os trazia de forma incidental, a exemplo de filmes como *Anchieta José do Brasil* (de Paulo César Saraceni, 1978) e *Capitalismo Selvagem* (de André Klotzel, 1993). O que demonstra ao mesmo tempo um desejo de trabalhar o tema negro de forma positiva, mas uma falta de conhecimento em relação a ele, pois o negro acaba se tornando secundário em uma narrativa branca em temas em que ele seria o centro, tal como na escravidão.

Há um aumento significativo na quantidade de personagens complexos e eles puderam ser divididos em duas perspectivas: os que não trabalham e os que trabalham a questão racial. No primeiro caso, o negro é trazido dentro de narrativas que poderiam ser representadas por qualquer pessoa, pois questões raciais ou de pertencimento não são trabalhadas. Isso por si só já é uma complexidade, pois ao longo da história do cinema os negros só foram trazidos na narrativa para o desenvolvimento de personagens muito específicos. O preenchimento de papéis por atores negros que poderiam ser feitos por qualquer ator demonstra um avanço no tema. Curioso perceber que a maioria desses papéis é feita pelo ator Lázaro Ramos, claro que isso se explica pela capacidade de atuação dele, mas também revela uma tendência já antiga: a de reservar uma espécie de cota para atores e atrizes negras. Nas décadas anteriores, esses papéis foram reservados basicamente a Antônio Pitanga, Milton Gonçalves, Zózimo BulBul, Ruth de Souza e Léa Garcia. Quase a totalidade de papéis de destaque de pessoas negras, sobretudo, na televisão ou em obras cinematográficas de grandes produtoras se resume a esses atores e atrizes. Na atualidade, esses atores e atrizes são: Lázaro Ramos, Camila Pitanga e Thaís Araújo. Isso se deve a um receio das próprias produtoras em trazerem outros atores e atrizes e a uma rejeição do público, que passa a tolerar a questão racial dessas figuras em razão do talento e da familiaridade que têm com eles. Esse movimento impede que os negros permeiem o mercado audiovisual e acabe gerando um dado virtual, pois o número de filmes com negros aumenta,

mas eles tendem a ser representados pelas mesmas pessoas. Enquanto o personagem complexo com a questão racial traz dilemas relativos aos negros com maior ou menor densidade.

Na contemporaneidade, a presença de diretores e diretoras negras ainda continua bastante pequeno: dos 17 filmes encontrados nessa categoria, apenas 3 são dirigidos por negros. Segundo a ANCINE, em uma pesquisa sobre diversidade de gênero e raça, realizada no ano de 2016, homens brancos permanecem com mais espaço, representando 75,4% dos diretores. A pesquisa também mostrou que a presença de um diretor ou roteirista negro aumenta em 43,1% as chances da produção também contar com pessoas negras. Quando o diretor de um filme é negro, a chance de haver mais um ator ou atriz negros no elenco aumenta em 65,8%. Quando o roteirista de um filme é negro, a chance de haver mais um ator ou atriz negros no elenco aumenta em 52,5%. Isso evidencia não apenas a permanência da exclusão do negro no cinema, mas ciclos de exclusão estruturais em que eles são convidados para produções apenas por outros negros, enquanto brancos tendem a perpetuar seu privilégio, convidando apenas outros brancos para suas obras.

### 3.2.2. A imagética indígena na contemporaneidade

Ao longo do capítulo anterior, foram apontadas seis categorias referentes à identidade indígena: o indígena como bom selvagem; o indígena como revoltado; o indígena sexualizado; a floresta como inferno verde; o indígena e a floresta como paisagem para uma estória branca. Neste capítulo, pretende-se traçar um paralelo entre o cinema brasileiro na contemporaneidade e as categorias apontadas acima, a fim de observar se elas se repetiram, se outras foram criadas, modificadas ou mesmo excluídas, verificando ainda a existência de personagens complexos. Dos 52 filmes ficcionais encontrados com as três identidades estudadas, apenas 4 deles tratam da identidade indígena, um número bastante pequeno e talvez explicado pelo desconhecimento dos realizadores acerca dela e pelo pouco acesso aos meios de produção audiovisual. Realidade essa contestada em geral por iniciativas brancas como o Vídeo nas Aldeias de Vicente Carelli. Há uma tendência, já observada nas décadas anteriores, dos indígenas serem trazidos mais no documentário que no ficcional, em razão do esvaziamento de imaginários construídos a respeito desses indivíduos. Além do afastamento entre eles e os diretores, o que muitas vezes faz com que os realizadores optem por uma perspectiva antropológica/documental em suas narrativas.

<b>FILMES COM A IDENTIDADE INDÍGENA (2013-2018)</b>			
<b>Nome do Filme</b>	<b>Diretor@, Ano</b>	<b>Categoria ou Personagem Complexo</b>	<b>Diretor@ Pertence à Identidade</b>
Tainá - A Origem	de Rosane Svartman, 2013	O indígena, a floresta e o realismo fantástico/Bom selvagem	Não
Vermelho Brasil	de Sylvain Archambault, 2014	O indígena e a floresta como paisagem para uma narrativa branca	Não
Último Trago	de Luiz Pretti, Pedro Diogenes e Ricardo Pretti, 2016	Complexo	Não
Antes o Tempo não Acabava	de Sergio Andrade e Fábio Baldo, 2017	Complexo	Não

### 3.2.2.1. O indígena, a floresta e o realismo fantástico



**Imagem 25** – *Tainá – A Origem*, de Rosane Svartman (2013). Nas disparidades entre os três personagens principais o filme trabalha as diferenças entre os grandes centros urbanos e a floresta

O universo da floresta é permeado por muitos imaginários, alguns deles a vinculam a atmosferas fantásticas, a exemplo daqueles que a associam a uma espécie de Eldorado ou

paraíso perdido, perspectivas que podem parecer positivas, mas que na verdade distanciam a floresta da realidade e de suas reais problemáticas, como o agronegócio e o garimpo. Esse imaginário também prejudica os indígenas que não são vistos como pessoas, mas como entidades míticas, o que também os afasta dos verdadeiros desafios que os circundam, pois os retiram dos territórios de disputa de poder para inseri-los em uma aura etérea desgarrada dos movimentos de luta pelo reconhecimento de direitos.

No filme *Tainá – A Origem* (de Rosane Svartman, 2013), a narrativa segue a indígena Tainá (Wiranu Tembê), uma criança que foi salva pelo pajé Tigê (Gracindo Jr.) após ter sido deixada ainda recém-nascida entre as raízes da Grande Árvore, tida como sagrada pelos indígenas. Tigê então cuida da garota até que aos cinco anos de idade ela sai mata adentro em busca de sua origem. Acostumada a conversar e a brincar com os animais selvagens, ela desconhece o medo e o perigo. Nesse período, a floresta Amazônica é invadida por piratas da biodiversidade que procuram a Grande Árvore, a fim de vendê-la para estudos. No caminho, Tainá encontra Laurinha (Beatriz Noskoski) uma garota mimada da cidade grande que veio até a Amazônia passar as férias com seu avô Teodoro (Nuno Leal Maia) e acabam se perdendo. Elas então se unem ao indígena Gobi (Igor Ozzy), amigo de Tainá, que entende muito sobre tecnologia, uma espécie de *nerd* que passa o tempo todo conectado à internet através do seu notebook. Como ele consegue acesso à rede, no meio da mata, e ou recarrega a bateria do aparelho que leva para todo lugar, é um enigma jamais decifrado. A personagem do pajé “Tigê” representa o lado místico da Amazônia, seus mistérios e espiritualidade ancestral, conectado com a manifestação dos fenômenos da natureza. O personagem faz um “discurso-manifesto” sobre a importância da Amazônia para o futuro do planeta e sobre a relação do indígena com o meio onde vive (BAPTISTA, 2016). Os animais ganham voz, pensamento e características quase humanas na fauna amazônica (BAPTISTA, 2016). A fotografia prioriza as imagens panorâmicas da floresta e rios, mostra comunidades ribeirinhas com seus flutuantes e palafitas, caracterizando a grandiosidade da natureza e a simplicidade como vivem seus habitantes. Em muitos momentos de transição são utilizadas cenas mostrando a exuberância da floresta, a diversidade da fauna e o comportamento de animais, que vão da ferocidade da onça à calma dos quelônios, reforçando a questão do exótico e extraordinário (BAPTISTA, 2016). Apesar de ter seu cerne nos elementos fantásticos, o filme mescla alguns elementos de outras categorias imagéticas, tal como o indígena que deseja preservar sua cultura, a floresta como eldorado ou paraíso perdido, a floresta como elemento de exotismo além da estória que depende da interação dos brancos para ser movimentada. O filme foi pensado para um público infanto-juvenil o que

deve ser levado em consideração na análise da obra, mas ainda que isso seja considerado, tem-se a repetição de muitos elementos reducionistas que não se justificam apenas no público para o qual é direcionado, a exemplo dos indígenas que falam “mim”, de uma maneira já há muito cristalizada no imaginário brasileiro. Algumas subversões são percebidas como no romance infantil entre Laurinha e Globi, a menina loira e o indígena *nerd*, e na tentativa de resgate da ancestralidade entre Tainá por meio de sua mãe, morta em conflitos em defesa da natureza. Mas de forma geral, o filme constrói a floresta dentro de uma atmosfera mítica, retirando tanto ela quanto o indígena de questões reais, o que dificulta a compreensão do público acerca dos desafios à preservação da floresta e do indígena enquanto povo e ancestralidade.

### 3.2.2.2. O indígena e a floresta como paisagens para uma narrativa branca

A nomeação da extensa diversidade de povos que habitavam o território brasileiro à época da chegada dos colonizadores como indígenas ocorreu por critérios europeus e atendia aos objetivos e funcionalidades colonizadoras (ROSA, 2015). Dessa forma, a ideia de “índio” atendia muito mais a uma nomeação generalizada dos colonizadores para as nações e grupos étnicos do que propriamente a uma autonegação por partes dos povos nativos. O cinema trouxe exaustivamente o indígena enquanto grupo único, sem individualizar etnias ou personagens. Na maior parte das vezes, a paisagem da floresta e o indígena foram trazidos apenas como pano de fundo para narrativas brancas.

Em *Vermelho Brasil* (de Sylvain Archambault, 2014), uma produção feita em parceria entre Brasil, Portugal, França e Canadá, a narrativa foi baseada no livro homônimo do escritor francês Jean-Christophe Rufin, escrito em 2001, que ganhou na França o Prêmio Goncourt de melhor romance. O filme conta a história da expedição de Nicolas Durand de Villegaignon ao Brasil por volta dos anos 1550 e sua luta para criar a colônia França Antártica. Como pano de fundo, há as batalhas com Portugal, a história da fundação do Rio de Janeiro e a formação da identidade brasileira no primeiro século da colonização. O local escolhido por Villegaignon para sua aventura nos trópicos foi um trecho da costa inicialmente ignorado pelos portugueses: a Baía de Guanabara. A tentativa de conquista pelos franceses desse local serviu como incentivo para um maior engajamento dos portugueses na ocupação das terras que haviam descoberto. O filme conta esta história pelo ponto de vista de dois irmãos franceses, uma menina e um menino, que são levados na expedição para serem treinados como intérpretes na relação com os “selvagens” nativos. A obra reforça a relação entre civilizados e primitivos, a partir da ideia de uma natureza intocada, que recebe aventureiros de um mundo distante para viverem

junto aos indígenas, os habitantes naturais desse novo mundo a ser desbravado. Apesar de tratar de uma expedição francesa no Brasil em meio a colonizadores portugueses e nativos indígenas não é falado nem em francês, nem em português ou em tupi-guarani, mas em inglês. Nessa categoria, o indígena parece estar no centro da trama, mas na verdade serve apenas de pano de fundo para uma narrativa branca, pois não são individualizados em seus pensamentos, sentimentos, servindo apenas como coadjuvantes em um filme que trata de temáticas em que deveriam ser protagonistas, tais como nos eventos que sucederam à chegada dos portugueses.

### 3.2.2.3. Personagem complexo



**Imagem 26** - *O Último Trago*, de Pedro Diógenes, Ricardo Pretti e Luiz Pretti (2016). O filme traz o indígena enquanto resgate histórico e força ancestral, problematizando os vários massacres e o sangue derramado

No cinema brasileiro, o indígena esteve mais frequentemente associado ao contexto da floresta e aos eventos que se sucederam após a chegada dos europeus. Pouco se debateu sobre os indígenas integrados e as diversas nuances desse processo, o que demonstra uma tendência ao purismo racial, pois a partida dos indígenas para os centros das grandes cidades ou a adoção de roupas e tecnologia fez com que lhes fosse negado o reconhecimento como indígenas. A complexidade nessa identidade está na discussão da ancestralidade, no desenvolvimento de sua subjetividade e pertencimento na contemporaneidade em meio aos grandes centros urbanos e aos processos de integração. A complexidade também pode ser percebida em narrativas contadas pelo olhar indígena, que sai de mera paisagem em uma estória branca para personagens densos trabalhados individualmente, com falas e personalidade própria,

para além da homogeneização em grupos sem especificação de etnia ou tronco linguístico.

O filme *O Último Trago* (de Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, 2016) apresenta uma narrativa não linear e teve por intenção fazer o espectador pensar sobre a história brasileira a partir de elementos (isolados ou não) fornecidos pela película. O princípio dadaísta da construção do roteiro resultou em um drama histórico, marcado por um realismo mágico e político, investigando as raízes brasileiras enquanto memória nacional (SANTIAGO, 2016). O filme fala, sobretudo, sobre o massacre de indígenas e negros sem situar época específica, mas colocando esses acontecimentos como marcas constantes do passado brasileiro. O filme fala ainda, sobre a presença das mulheres, representadas em três guerreiras que simbolizam a opressão e a mortandade (oficiais ou não) no Brasil, que permaneceram esquecidas e/ou escondidas do grande público. *O Último Trago* é, portanto, um filme não linear sobre a história do sangue que regou o solo brasileiro desde o início da colonização e o espectador é convidado a lembrar dos mortos, mas não exatamente dos corpos, e sim das almas (SANTIAGO, 2016). O convite é para lembrar-se das ideias, da cultura, de todas as formas de resistência que os indígenas protagonizaram ao longo da história. A complexidade do filme está no resgate da ancestralidade dos povos colonizados em território brasileiro, no reconhecimento do processo de apagamento de seus corpos, do sangue derramado para a formação da nação brasileira. Nele, a história dessas pessoas não é exotizada, mas resgatada como um elemento histórico de força e de resistência intrínsecas.

O filme *Antes o Tempo Não Acabava* (de Sergio Andrade e Fábio Baldo, 2017) trabalha a relação conturbada de Anderson (Anderson Tikuna), um jovem adulto indígena, com sua própria cultura e ancestralidade. Dividido entre o trabalho de operário em uma fábrica de aparelhos de ar-condicionado e o de cabeleireiro em um pequeno salão em Manaus. Anderson volta para casa diariamente junto da irmã e da sobrinha que está à beira da morte, local em que vive em condições miseráveis. Ele se mostra cada vez mais revoltado e cético quanto às crenças e aos rituais religiosos do seu povo, ossaterês. A vida em uma cidade grande como Manaus coloca gradualmente o personagem frente à cultura hegemônica branca, que o impele a adotar um nome de branco, Anderson, no caso. O personagem parece não compreender muito bem como se inserir nesse universo, mas na autodescoberta e no amadurecimento sexual, experimenta relações casuais com um homem e flerta com a coordenadora de uma ONG. Anderson vive as dificuldades de uma comunidade indígena nas regiões periféricas de Manaus com o avanço da cultura branca e o quase desaparecimento dos costumes indígenas. Anderson se vê claramente em conflito com suas origens – embora continue a usar o colar que o

acompanha desde a infância e tenha conversas com seu xamã. Do mesmo modo, o jovem explora a percepção recém-descoberta de sua homossexualidade ou mesmo de uma inclinação à transexualidade, maquiando-se e entregando-se a experiências sexuais com homens e mulheres. O filme traz complexidade por meio de temáticas nunca antes relacionadas a indígenas, como é o caso da sexualidade e do transgênero. A obra debate a integração e as dificuldades que os indígenas encontram em equilibrar suas tradições com a vivência nos grandes centros urbanos.

Na contemporaneidade, algumas categorias não apareceram, tais como a do indígena revoltado; o indígena naturalmente sexualizado; o indígena como selvagem. A categoria do bom selvagem veio mesclada a uma nova categoria: a floresta e o indígena como elementos fantásticos. E há ainda o desenvolvimento de personagens complexos em obras que discutiram a integração de indígenas ao contexto das grandes cidades, para além do estereótipo da floresta e a ancestralidade dos povos colonizados. Como já dito, há uma produção bem maior documental quando comparada à ficcional, chegando a pelo menos 14 filmes no mesmo período, a exemplo das películas: *A Nação que não Esperou por Deus* (de Lúcia Murat, 2015), *Martírio* (de Vicent Carelli, 2016) e *Ex-Pajé* (de Luiz Bolognesi, 2018). A grande maioria das obras documentais aborda as dificuldades dos indígenas em manterem seus territórios tradicionais, seus ritos e cultura. Esse movimento talvez se justifique pelo fato de os indígenas serem vistos mais como um povo autônomo que propriamente como parte da população brasileira. Isso faz com que as narrativas adotem um olhar etnológico mais afastado, que se sente mais confortável no documental que na fabulação, talvez por desconhecimento e falta de proximidade com esses temas. Outro ponto que se destaca é a ausência de realizadores indígenas no gênero ficcional, enquanto no documental isso já ocorre, como no projeto *Vídeo nas Aldeias*, já citado ao longo da pesquisa, que incentiva películas de cunho mais documental. Isso talvez se explique na dificuldade de acesso aos meios de produção fílmica pois chegam geralmente por meio dos brancos, o que acaba por fomentar uma perspectiva mais antropológica que ficcional nos indígenas que não se sentem livres para criarem suas próprias narrativas.

### 3.2.3. A imagética nordestina na contemporaneidade

O estudo da imagética nordestina leva em consideração a aparição central do Nordeste na narrativa, seja quanto à região, seja quanto ao personagem nordestino, pois o imaginário nordestino é construído tanto em relação às pessoas quanto ao seu território. No capítulo anterior foram apontadas 4 categorias imagéticas vinculadas a esta identidade:

Nordeste enquanto estigmas históricos; Nordeste enquanto cangaço e violência; nordestino e a comicidade; e o Nordeste e sua sexualização. Com o estudo elaborado sobre o cinema brasileiro contemporâneo pretende-se averiguar como ele se situa entre as categorias apontadas acima, observando se elas se repetiram, se outras foram criadas, modificadas ou mesmo excluídas, observando ainda a existência de personagens complexos. Dos 52 filmes encontrados com as identidades estudadas na pesquisa, 31 películas trazem a identidade nordestina de forma central, o maior número encontrado entre as três identidades.

<b>FILMES COM A IDENTIDADE NORDESTINA (2013-2018)</b>			
<b>Nome do Filme</b>	<b>Diretor@, Ano</b>	<b>Categoria ou Personagem Complexo</b>	<b>Diretor@ Pertence à Identidade</b>
Tatuagem	de Hilton Lacerda, 2013	Personagem complexo dentro do imaginário nordestino	Sim/Pernambuco
Rânia	de Roberta Marques, 2013	Personagem complexo dentro do imaginário nordestino	Sim/Ceará
Pobres Diabos	de Rosemberg Cariry, 2013	O Nordeste enquanto estigmas históricos	Sim/Ceará
Depois da Chuva	de Cláudio Marques, 2013	Personagens complexos fora do imaginário nordestino	Não/São Paulo
O Som ao Redor	de Kleber Mendonça, 2013	Personagens complexos fora do imaginário nordestino	Sim/Pernambuco
O Exercício do Caos	de Frederico Machado, 2013	O Nordeste enquanto estigmas históricos	Sim/Maranhão
Na Quadrada das Águas Perdidas	de Wagner Miranda, Marcos Carvalho, 2013	O Nordeste enquanto estigmas históricos	Sim/Pernambuco
Cine Holliúdy	de Halder Gomes, 2013	Os trejeitos nordestinos como elemento cômico	Sim/Ceará
Boa Sorte, meu Amor	de Daniel Aragão, 2013	Personagens complexos fora do imaginário nordestino	Sim/Recife
A Coleção Invisível	de Bernard Attal, 2013	O Nordeste enquanto estigmas históricos	Não/França

Ventos de Agosto	de Gabriel Mascaro, 2014	Personagem complexo dentro do imaginário nordestino	Sim/Pernambuco
A Pelada	de Damien Chemin, 2014	Os trejeitos nordestinos como elemento cômico	Não/Bélgica
Que Horas ela Volta?	de Anna Muylaert, 2015	Personagens complexos fora do imaginário nordestino	Não/São Paulo
Permanência	de Leonardo Lacca, 2015	Personagens complexos fora do imaginário nordestino	Sim/Pernambuco
Amor, Plástico e Barulho	de Renata Pinheiro, 2015	Personagem complexo dentro do imaginário nordestino	Sim/Pernambuco
A História da Eternidade	de Camilo Cavalcante, 2015	Personagem complexo dentro do imaginário nordestino	Sim/Pernambuco
O Shaolin do Sertão	de Halder Gomes, 2016	Os trejeitos nordestinos como elemento cômico	Sim/Ceará
O Signo das Tetas	de Frederico Machado, 2016	Personagens complexos fora do imaginário nordestino	Não/Portugal
Boi Neon	de Gabriel Mascaro, 2016	Personagem complexo dentro do imaginário nordestino	Sim/Pernambuco
Big Jato	de Cláudio Assis, 2016	Personagem complexo dentro do imaginário nordestino	Sim/Pernambuco
Aquarius	de Kleber Mendonça, 2016	Personagens complexos fora do imaginário nordestino	Sim/Pernambuco
A Luneta do Tempo	de Alceu Valença, 2016	Cangaço/Complexo	Sim/Pernambuco
Com os Punhos Cerrados	de Ricardo Pretti/Pedro Diógenes/Luiz Pretti, 2017	Personagens complexos fora do imaginário nordestino	Sim/Fortaleza
Por Trás do Céu	de Caio Sólh, 2017	O Nordeste enquanto estigmas históricos	Nasceu em Pernambuco, mas morou no Rio de Janeiro

Entre Irmãs	de Breno Silveira, 2017	Personagem complexo dentro do imaginário nordestino	Não/Brasília
Deserto	de Guilherme Weber, 2017	O Nordeste enquanto estigmas históricos	Não/Paraná
A Finada Mãe da Madame	de Bernard Attal, 2017	Os trejeitos nordestinos como elemento cômico	Não/Portugal
Dona Flor e seus Dois Maridos	de Pedro Vasconcelos, 2017	O Nordeste e sua sexualização	Não/Rio de Janeiro
O Matador	de Marcelo Galvão, 2017	O Nordeste enquanto cangaço e violência.	Não/Rio de Janeiro
Tropykaos	de Daniel Lisboa, 2018.	Personagens complexos fora do imaginário nordestino	Sim/Salvador
Tungstênio	de Heitor Dhalia, 2018.	Personagens complexos fora do imaginário nordestino	Sim/Pernambuco

### 3.2.3.1. O Nordeste enquanto estigmas históricos

Os mecanismos de exploração desenvolvidos na colonização foram essenciais para a formação de estereótipos na relação entre Norte e Sul, em que o Norte foi colocado em um contexto de atraso, e o Sul em uma atmosfera de industrialização e desenvolvimento (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999). É claro que a seca, a miséria, o Coronelismo, o Banditismo e o Beatismo fizeram parte da história nordestina por motivos históricos e sociais. A problemática dessa categoria imagética está na caracterização passiva dos personagens que parecem aceitar a situação como algo natural contra a qual nada podem fazer. Outro conflito está na retratação unilateral do território e da população em que o foco está na seca e na miséria, excluindo o litoral, o brejo, as indústrias, as grandes metrópoles, os intelectuais. Nessa categoria, o foco está naquilo que falta (água, comida) e na passividade da população que aceita por religiosidade ou coronelismo suas intempéries sem que esses contextos sejam debatidos com alguma profundidade. A história da região demonstra, ao contrário, que ela foi uma das que menos se mostrou passiva diante das explorações que sofria, o que pode ser observado nos vários conflitos revolucionários fomentados nela. Fatos esses negligenciados ao se narrar o comportamento do povo nordestino, que geralmente é associado a uma passividade inata e ao

temor por aqueles que detém o poder.

*O Exercício do Caos* (de Frederico Machado, 2013) narra em tons de suspense existencialista a estória de um pai autoritário que vive com as três filhas adolescentes em uma antiga fazenda de mandioca no interior do Maranhão. A família compartilha a ausência da mãe, supostamente desaparecida. Além de ter que lidar com os abusos de um capataz que os explora enquanto deseja sexualmente as meninas, divididas entre a ilusão da infância e a cruel realidade de suas vidas. O filme mistura exploração e pobreza, uma família que é subjugada e não questiona sua situação. O núcleo familiar é bastante pobre, vivendo da plantação de mandioca. As filhas não estudam e não convivem com outras pessoas. Há inclusive cenas de incesto entre o pai e a filha mais velha. Todo o contexto da obra coloca o Nordeste como um ambiente de atraso, pobreza, subserviência, abuso, em que as personagens não apresentam formas de resistência diante da situação deles.

Em *Coleção Invisível* (de Bernard Attal, 2013), Beto (Vladimir Brichta) sente-se culpado pela perda de seus amigos que se envolvem em um acidente fatal de carro com o veículo de Beto, momento em que passa a beber e viver em festas. A família dele é dona de uma tradicional loja de antiguidades que está passando por uma crise financeira. Para tentar solucionar este problema, ele se lança numa viagem até a cidade de Itajuípe, interior da Bahia, atrás de uma coleção raríssima de gravuras que foi adquirida há 30 anos por um antigo cliente, o colecionador Samir (Walmor Chagas). Entretanto, logo ao chegar Beto enfrenta uma forte resistência da esposa dele e de sua filha Saada (Ludmila Rosa) que se opõem à venda das gravuras sem motivo aparente. Beto é retratado como uma pessoa que apesar do momento turbulento que vive tem um bom coração e deseja ajudar sua família. Ao longo da viagem, Beto faz amizade com um menino morador da cidade, ele o acompanha na busca das gravuras. A narrativa é construída na oposição entre capital e interior, em que o personagem de Beto representa a modernidade da cidade grande e o menino o atraso e a pobreza do interior. O elo entre eles é consolidado no fim da trama, quando Beto presenteia o menino com um iPod. O filme privilegia as oposições não permitindo a construção de paralelos e de trocas igualitárias entre os dois ambientes. Como se Beto simbolizasse algo entre a modernidade e a civilização, evidenciada em seus hábitos mais refinados, modos educados e aparelhos eletrônicos, além de seu jeito mais calado e de fala baixa. Todos os elementos são construídos em oposição à população de fala rápida, alta, comportamentos invasivos, de casas e roupas simples.

### 3.2.3.2. A cultura nordestina e os trejeitos nordestinos como elementos cômicos

A associação do nordestino a uma figura cômica por suas características intrínsecas evidencia o preconceito regional, pois retrata os traços culturais e sociais nordestinos como naturalmente engraçados, desvalorizando a cultura e os modos de ser destes sujeitos. O preconceito linguístico é entendido como uma forma de avaliar/perceber diferentes usos de um idioma como errôneos ou inadequados. O preconceito linguístico se une também a estigmas que atribuem ao nordestino o hábito de falar em tom mais alto que o necessário, o uso de expressões pitorescas, a indiscrição e a não compreensão de regras simples de etiqueta. A grande problemática desta categoria imagética está em construir a comicidade com base não na narrativa ou em características particulares do personagem, mas em elementos intrínsecos ao nordestino, tais como seu sotaque, cultura, trejeitos. Não se tem a cultura nordestina como estruturada em hábitos legítimos e complexos, mas atrelados à figura do caipira, que por isso é motivo de riso, escondendo o preconceito regional e a intolerância.

No filme *A Pelada* (de Damien Chazin, 2014), Caio (Bruno Pêgo) tem fama de mulherengo, construída mais pelas estórias que inventa do que realmente pela vivência com as mulheres. Sua esposa, Sandra (Kika Farias), é uma mulher religiosa e conhecida como recatada. Mas no fundo, Sandra deseja apimentar a relação com uma transa a três, enquanto Caio tem uma porção de dúvidas e tabus em relação ao sexo. Trabalha-se na simples reunião de opostos, atribuindo a cada gênero característica que se acredita socialmente ser “natural” ao gênero alheio. O filme acaba cheio de clichês e estereótipos, o diretor mescla personagens extremamente caricatos (o amigo gay, o núcleo crente, a lésbica bonita e inalcançável), construindo piadas machistas e visões limitadas do brasileiro nordestino, seus costumes e cotidiano.

O filme *Finada Mãe da Madame* (Bernard Attal, 2017) foi inspirado na peça do dramaturgo Georges Feydeau, originalmente pensada para o contexto francês e adaptada para o cenário nordestino. Ele se passa em 1970 na Bahia e tem um elenco formado, em sua maioria, por atores baianos (Rafael Medrado, Andréa Nunes, João Lima, Margarida Laporte, Alan Miranda, Bertrand Duarte). No filme, Lúcio (Rafael Medrado), um bancário de 30 anos, volta de madrugada de uma festa no Clube dos Fantoches. Terezinha (Andrea Nunes), esposa de Lúcio, fica extremamente irritada com o marido e aproveita o momento para se queixar da falta de carinho dele e também da sua irresponsabilidade quanto às finanças da casa. A briga finalmente se esgota quando Prudêncio (João Lima) bate na porta da casa e anuncia a morte da mãe de Terezinha. A notícia deixa a filha desesperada, mas gera certo alívio em Lúcio em razão

da herança que devem receber. O filme tece críticas aos preconceitos da classe média baiana, mas acaba por optar por estereótipos como as mulheres que colocam as suas necessidades, na maioria das vezes fúteis, na frente de tudo e de todos. A obra traz um mordomo que fica cheirando a calcinha da protagonista e a espiando nua, mas não problematiza como um comportamento abusivo, que ao ser retratado como algo cômico exibe um viés machista da película. Tanto Terezinha quanto Lúcio fazem piadas preconceituosas com a empregada doméstica que trabalha com eles, e, isso também não é problematizado no filme, sendo trazido apenas com mais um motivo para riso. Embora o filme seja de época, e por isso talvez tenha a intenção de mostrar esses comportamentos como algo do passado, ele não apresenta um posicionamento crítico ou um contraponto aos discursos sexistas, preconceituosos e classicistas trazidos na narrativa.

As comédias mais representativas dos últimos cinco anos em relação ao ambiente nordestino são as de Halder Gomes. *Cine Holliúdy* é ambientado na década de 70 conta a estória de Francisgleydisson (Edmilson Filho), um abnegado projetista que luta para manter sua sala aberta, mas que enfrenta a chegada implacável da TV. Mostrando-se inabalável em suas convicções, muda-se com a família para o pequeno município de Pacatuba, no interior do Ceará, atrás de público para seus filmes de artes marciais. É acompanhado pela esposa Maria das Graças (Miriam Freeland) e o pequeno filho do casal. O filme tem a intenção de homenagear os apaixonados pelo cinema que o fizeram persistir mesmo depois do advento da televisão, assim como, trazer a cultura interiorana cearense com suas peculiaridades estéticas e linguísticas. Ocorre que essas singularidades foram transportadas pelo viés do exótico, construindo o humor por meio do estranhamento. O filme foi legendado para que o público não pertencente àquele local pudesse compreender a fala rápida e as expressões peculiares, tais como “ispiculite” e “pleura”. O próprio nome do protagonista evidencia não apenas o tom de comédia do filme, mas a associação de nomes extravagantes e de mau gosto aos moradores desses locais. A comicidade não se dá pela narrativa, mas pelo sotaque, a fala rápida, as expressões peculiares, tornando a cultura cearense engraçada por si mesma. Em *O Shaolin do Sertão*, o diretor faz uma homenagem aos filmes de kung-fu que permearam por muito tempo as sessões na TV aberta e conseqüentemente o imaginário de um público extenso. Na improvável mistura entre sertão e China, o longa conta a estória de Aloísio ‘Li’, um cearense que acredita que seu destino é ser um grande mestre das artes marciais. Quando um invencível lutador de kung fu desafia os moradores da cidade, Aloísio vê a oportunidade de provar seu valor. *Shaolin do Sertão* tenta reproduzir as convenções de filmes de kung fu em pleno Nordeste

brasileiro, mas assim como acontece no primeiro filme de Halder, ele trabalha a comicidade com base em características da cultura nordestina que são motivo de riso por si só, para além da narrativa e da estética do filme.

### 3.2.3.3. O Nordeste e sua sexualização

O Nordeste foi frequentemente retratado em narrativas filmicas como uma espécie de atmosfera que envolve, sobretudo, a culinária, as roupas e a sexualidade supostamente exacerbada de sua população. Esse imaginário foi principalmente associado à Bahia com as personagens de Jorge Amado, que costumeiramente traziam o mar e a pimenta como elementos catalizadores de uma sexualidade intrínseca. A visão do Nordeste turístico, partilhada por aqueles que são de fora expõe uma face exotizada, como forma de compreender o outro, que inclui a demarcação do diferente com um discurso produzido não por ele, mas pelo visitante. Esse movimento passa muitas vezes despercebido, disfarçado em forma de elogios que enfatizam a suposta excentricidade dos nordestinos, exposta em suas comidas, temperos, vestimentas, modos de falar. A exotização pode parecer uma forma de exaltar o diferente ou apreciar as diferenças, ao serem consideradas como uma beleza exótica, mas na verdade é uma forma de exotização racial.

No ano de 2017, o livro de Jorge Amado, *Dona Flor e seus Dois Maridos*, foi mais uma vez adaptado para o cinema, desta vez por Pedro Vasconcelos. Ele narra novamente a estória de uma sedutora professora de culinária casada com Vadinho (Marcelo Faria), que só quer saber de farras e jogatina nas boates. A vida de abusos acaba por acarretar na morte precoce dele. Dona Flor (Juliana Paes) se casa de novo, agora com o recatado e pacífico farmacêutico Dr. Teodoro (Leandro Hassum). As saudades do antigo marido que, apesar dos defeitos era um ótimo amante, fazem com que ele retorne em espírito que só a viúva consegue ver. Isso a deixa em dúvida sobre o que fazer com os dois maridos que passam a dividir o seu leito. Embora o filme seja uma releitura, ele trouxe a personagem de Dona Flor assim como seus antecessores, dentro da lógica da sexualização sem conceder à personagem central maiores problematizações ou subversões. Desde os anos de 1990 uma obra de Amado não era adaptada novamente para o cinema. Essa ausência pode ser explicada nas várias problemáticas apresentadas pelas protagonistas do autor, que em geral são submissas aos homens, retratadas dentro do exotismo e da sexualização da mulher nordestina, em que a culinária e a cor das personagens são trazidas como algo exótico e sensual. Muitos movimentos feministas vêm apontando essas problemáticas e talvez seja um dos motivos para uma diminuição drástica da construção dessas

mulheres no cinema, movimentos esses que podem ter influenciado a redução no número de obras com esse imaginário.

#### 3.2.3.4. O Nordeste como ambiente fantástico

A caracterização do Nordeste como um ambiente fantástico faz parte de um movimento de valorização da cultura nordestina e de uma tentativa de aproximação do cinema com o cordel, vinculando o nordestino a uma atmosfera mágica. O realismo fantástico, gênero literário que ganhou força na América Latina com Gabriel Garcia Márquez, funde o universo mágico à realidade, ao trazer elementos irrealis ou estranhos como algo comum/usual. A adoção do realismo fantástico por si só não quer dizer um rompimento de estereótipos, já que ele atua como um estilo narrativo e pode ser utilizado tanto para realçar a cultura, a beleza naquilo que usualmente não é percebido dessa forma ou para exacerbar comportamentos tidos como exóticos ou extravagantes. O realismo fantástico em relação ao nordestino foi bastante utilizado na obra de Dias Gomes, a exemplo das novelas *O Bem-Amado* (1973) e *Saramandaia* (1976), em que no primeiro Odorico Paraguaçu é um prefeito coronelista de uma cidade do interior que tenta sem sucesso estrear o cemitério que ele mesmo construiu. E no segundo, com o professor Aristóbulo Camargo, que se transforma em lobisomem nas noites de lua cheia; Seu Encolheu, que prevê o tempo com dores ósseas; Dona Redonda, que não consegue parar de comer. Em ambas o fantástico estava presente mais para reforçar estereótipos nordestinos que para subvertê-los, embora em todas elas o realismo fantástico tenha sido utilizado como elemento de crítica social.

No filme *Na Quadrada das Águas Perdidas* (de Wagner Miranda, Marcos Carvalho, 2013), Matheus Nachtergaele interpreta Olegário, um sertanejo que sai da sua humilde e solitária casa em uma carroça puxada por um jumento para uma viagem de 15 léguas, a fim de trocar dois bodes por mantimentos. Em busca de atalhos, ele encontra uma grande aventura com diversos animais que atuam como coadjuvantes na trama: o urubu que o persegue e espreita; a onça que ataca o acampamento. O único ator do filme chora, ri, grita e se admira com a paisagem, exuberante em sua fauna e flora. O sertanejo desbrava o local, por vezes lutando, por vezes convivendo em harmonia com o ambiente em que vive. Olegário passa por dificuldades e tem apenas a natureza como fonte de alimento, adaptando-se para sobreviver. O filme opta pela ausência de falas e pelo destaque da trilha sonora. Embora tente criar uma atmosfera mágica de encantamento, o filme acaba por reafirmar estereótipos de fome e seca nordestinas ao criar a figura do sertanejo que tenta sobreviver em meio a um ambiente árido e à fome.

O realismo fantástico também foi adotado pelo filme *Por trás do Céu* (de Caio Sóh, 2017). Filmado na zona rural de Cabaceiras, na Paraíba, ele acompanha a sofrida Aparecida (Nathalia Dill), que cresceu entre a dualidade de sonhos que a impulsionam para longe e a realidade difícil que a cerca. Num casebre improvisado no topo de um rochedo, ela constrói objetos lúdicos a partir das sucatas com que é presenteada pelo seu marido, Edivaldo (Emílio Orciollo Netto). O pacato cotidiano do casal é interrompido pela visita de um antigo amigo, Micuim (Renato Góes) e pela prostituta Verônica (Paula Burlamaqui). O filme integra os gêneros drama e comédia e coloca elementos nordestinos de forma fantástica, a exemplo de um duelo de repentistas inspirados em cordel, da casinha repleta de enfeites, da entrada improvisada com a porta de um carro e tantos outros componentes de cena amplificam o realismo fantástico. Ainda que se ambiente em território onírico, o filme carrega os dramas comuns ao ambiente, como a miséria, a violência contra a mulher e sua objetificação, a necessidade do êxodo na busca por melhores condições de vida. Os personagens nordestinos desconhecem itens básicos, como uma revista e uma barra de chocolate. O elenco é formado na grande maioria por atores e atrizes cariocas e paulistas que tentam forjar um sotaque nordestino. A obra traz o Nordeste como um ambiente de atraso e de precariedade, pois o foco está em tudo que falta, na aridez de corpos e ambientes.

No filme *Deserto* (de Guilherme Weber, 2017), um grupo de artistas embarca em uma viagem apresentando um espetáculo por todo o sertão brasileiro. Vão de cidade em cidade oferecendo sua arte, tipicamente circense e mambembe. Fazem parte do peculiar grupo: um anão, um ‘gigante’, uma pianista, uma adolescente, uma mulher careca tratada como aberração e três homens velhos, um deles o líder da trupe. Caminham em busca de público, de novas paragens, mas principalmente de esperança. Cansada da vida itinerante, a trupe decide se instalar em uma pequena cidade abandonada, e ali fundar a sua própria comunidade. Eles experimentam pela primeira vez uma outra forma de estar na sociedade, mas para que consigam conviver em harmonia essas pessoas enfrentam os desafios de viver um novo estilo de vida. O filme é uma adaptação do conto ‘Santa Maria do Circo’ do mexicano David Toscana e não tem seu foco no Nordeste, que serve apenas para trazer uma atmosfera de abandono e desolação, aliados a temas como decadência artística. Quem adota uma perspectiva bastante similar é a obra *Pobres Diabos* (de Rosemberg Cariry, 2013), que narra as viagens do Gran Circo Teatro Americano pelo sertão nordestino. Na cidade de Aracati é montada uma peça sobre a crise no inferno. A trama rocambolesca, inspirada na literatura de cordel, mostra a chegada do bandido Lamparina no inferno, e a participação de Lúcifer no capitalismo internacional, que acaba sendo

o reflexo (indiretamente) do dia-a-dia dos integrantes da trupe, em uma espécie de metalinguagem. O filme debate a cultura e faz uma ode aos artistas que mesmo diante de tantas adversidades entram no palco para dar alegria à plateia. Da mesma forma que em *Deserto*, o filme utiliza o cenário nordestino interiorano para trazer uma maior desolação e decadência aos artistas, que tentam fazer arte em um ambiente desolador. Embora haja uma espécie de heroísmo nos personagens em tentar, apesar das imensas dificuldades, persistirem em suas trajetórias artísticas, o cenário nordestino é construído de forma unilateral, em que apenas uma perspectiva dele é apresentada. Não há o desenvolvimento de vínculos entre os personagens e o ambiente, que é trazido muito mais como ambiente desolador que os condena a uma espécie de estagnação ou anacronismo.

### 3.2.3.5. Personagem complexo dentro do imaginário nordestino



**Imagem 27** – *Amor, Plástico e Barulho*, de Renata Pinheiro (2015). A busca pelo sucesso em meio a um ambiente descartável e artificial é o mote para um filme que traz o cenário nordestino dentro de uma atmosfera de decadência e futilidade

O imaginário nordestino foi construído na relação entre atraso/desenvolvimento, em oposição à parte sul do país em que o Norte, conforme já visto, foi colocado em um contexto de miséria e fanatismo e o Sul enquadrado em uma atmosfera de industrialização e desenvolvimento (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999). A partir dessas características gerais desenvolveu-se um imaginário acerca da identidade nordestina, em torno do qual gira a maioria

dos filmes. A concepção de personagem complexo dentro do imaginário nordestino está naquele que se utiliza desses referenciais já estabelecidos, tais como a pobreza, a seca, o atraso, o universo fantástico do cordel, mas sem recair em estereótipos. O personagem, apesar de manter referenciais já há muito utilizados, consegue adotar posturas subversivas aos seus contextos ou ao menos problematizá-los, não os vendo como algo natural.

O filme *Rânia* (de Roberta Marques, 2013) se passa em Fortaleza, Ceará. A adolescente Rânia (Graziela Felix) vive seus dias entre a escola municipal e os afazeres domésticos, momento em que conhece a boate Sereia do Norte, local em que passa a ganhar dinheiro dançando. Quando conhece a coreógrafa Estela (Mariana Lima), a garota tem a chance de realizar seu sonho de tornar-se uma dançarina profissional. Rânia não tem muitas esperanças no amor, sabe que os empregos tradicionais dificilmente vão lhe proporcionar uma ascensão social e percebe que somente saindo do cenário onde se encontra é que poderá mudar sua realidade. O pai, pescador, passa os dias na beira da praia, sem nunca retornar à casa. A mãe, costureira, está sempre envolvida com as lidas domésticas e com o serviço constantemente atrasado. Seu dilema está entre ir dançar à noite numa boate em busca da independência imediata ou investir na aula de balé contemporâneo, uma atividade que não lhe promete nada, mas que pode lhe levar para muito além do estreito horizonte ao qual está acostumada. A complexidade da narrativa está em trazer diversos aspectos limitadores da vida da personagem, ao mesmo tempo em que lhe concede possibilidades de subversão. Rânia tem consciência dos limites que lhes são impostos e não se conforma com eles, buscando maneiras de atingir seus objetivos, pois não há por parte dela conformismo ou obediência diante das limitações que seu contexto social lhe coloca.

Nessa mesma perspectiva, tem-se o filme *Amor Plástico Barulho* (de Renata Pinheiro, 2015), que conta a estória de duas mulheres que experimentam momentos opostos em suas carreiras, mas que compartilham a paixão pelo Brega, pelo dinheiro, pelo *glamour* e pelo sucesso. Jaqueline (Maeve Jinkings) é uma experiente cantora que já emplacou grandes sucessos, mas que agora amarga um período de declínio na carreira. Shelly (Nash Laila) é uma jovem dançarina que sonha em se tornar cantora como Jaqueline, sua nova companheira de banda e referência nesse universo artístico. Ambientado no subúrbio do Recife, a felicidade de Shelly com todo o *glamour* daquele universo recém-descoberto, opõe-se à tristeza e à depressão de Jaqueline que vivencia a decadência de sua carreira. Ambas vivem em um mundo recheado de preconceitos, de julgamentos realizados a partir de estereótipos, em que o sucesso é descartado (e descartável!) com a mesma velocidade em que é alcançado. Os filmes trabalham

a busca de sonhos e de autorrealização em ambientes de pobreza e miséria, em que poucas perspectivas restam às personagens. As duas obras se passam em subúrbios e dramatizam as dificuldades da realização de sonhos em locais permeados pelo atraso tanto mental quanto financeiro. A complexidade da película está presente na tentativa das protagonistas em problematizar essa realidade e sair dela de alguma maneira.

O filme *Tatuagem* (de Hilton Lacerda, 2013) se passa em 1978, e conta a estória de um grupo de artistas que provoca a moral e os bons costumes pregados pela ditadura militar. Num teatro/cabaré localizado entre duas cidades do Nordeste aconteciam os espetáculos da trupe, conhecida como Chão de Estrelas. Dirigida e liderada por Clécio Wanderley (Irândhir Santos), além de outros artistas e intelectuais, a trupe apresenta os seus espetáculos de resistência política com muito deboche, anarquia e subversão. É neste cenário que Clécio conhece Fininha, o soldado Arlindo Araújo (Jesuita Barbosa), um garoto de 18 anos que muda a vida de Clécio. É neste encontro de mundos que a narrativa traz complexidade ao trabalhar as dificuldades de se empreender arte em lugares marcados pela miséria e pelo preconceito, mas sempre concedendo aos personagens senso crítico e formas de subversão. Nessa mesma toada, *História da Eternidade* (de Camilo Cavalcante, 2015) conta a estória de Alfonsina (Débora Ingrid) a única mulher de uma família de homens, submetida à hierarquia paterna e com o sonho de conhecer o mar. O alento da menina são os contos de seu tio, o artista Joo (Irândhir Santos), que recita poesias e conta estórias para ela. Joo vive de favor na casa de Nataniel (Claudio Jaborandy), seu irmão mais velho, sendo constantemente cobrado por ele de forma vexatória. As tramas paralelas servem como crítica à religião e à desinformação, assim como à moralidade exacerbada que permeia o pensamento local, refletida na grande religiosidade da população. Nas duas obras, o contexto nordestino é utilizado dentro do contexto de pobreza e atraso, não apenas financeiro, mas, sobretudo, mental. Nesses filmes as personagens tornam-se complexas justamente em suas tentativas de subverter esses contextos e problematizar estigmas e preconceitos que não são internalizados por elas de forma passiva.

Ainda dentro da temática da busca de autorrealização em lugares poucos favoráveis tanto pela pobreza, quanto pelo atraso de pensamento, tem-se o filme *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2016), em que Iremar (Juliano Cazarré) trabalha nos bastidores da vaquejada, preparando os bois que entram na arena para serem derrubados pelos peões. Seu cotidiano é a lida com os animais, o cheiro de estrume e as viagens constantes, ambiente que contrasta com a sua vontade de ser estilista. O protagonista não demonstra sufocamento diante da impossibilidade momentânea de viver do que gosta, buscando formas de subversão para atingir

seu sonho. Completamente aclimatado ao mundo rural e rústico, Iremar não se furta desfazer o que gosta, a despeito até mesmo das chacotas e do preconceito que isso possa gerar. A metáfora dos bois e dos cavalos guia o filme, em que os bois são considerados úteis na medida em que geram lucro ou realizam atividades para os seres humanos, enquanto os cavalos, de acordo o próprio Iremar, justificam sua existência meramente na beleza que detêm, o que é um paralelo para a condição do protagonista em relação ao trabalho que executa. No filme, o cenário em volta é hostil às ambições artísticas do protagonista, mas elas ainda sim se realizam, mostrando a subversão, tudo isso de forma leve, sem as grandes lamúrias associadas ao sertanejo. Do mesmo diretor, o filme *Ventos de Agosto* (2014), conta a estória de Shirley (Dandara de Moraes), que deixou a vida em São Paulo para retornar ao seu cotidiano na pequena vila à beira mar onde nasceu, lugar que se encontra agora para cuidar da avó idosa. Ao mesmo tempo em que se ocupa com banhos de sol e dirige o caminhão a serviço de um coqueiral, curte os momentos ao lado do namorado, Jeison (Geová Manoel dos Santos). O rapaz trabalha na plantação, como pescador em alto mar e até como guia de um meteorologista que ali aparece para desenvolver um estudo sobre a força dos ventos na região, que vira uma metáfora sobre vida e morte. A discussão continua na relação entre ambiente e pessoas, ambos permeados por uma estagnação que influencia no destino das personagens. Tanto em *Boi Neon* quanto em *Ventos de Agosto*, as personagens têm senso crítico em relação à situação que vivem, tentam subvertê-la e não se vitimizam diante dos obstáculos.

O filme *Big Jato* (de Claudio Assis, 2016) conta a estória de Xico (Rafael Nicácio), filho de Chico (Matheus Nachtergaele) e sobrinho de Nelson (Nachtergaele, novamente). O pai é dono do caminhão-pipa que dá nome ao filme e passa os dias limpando as fossas dos vizinhos para manter a família, composta ainda pela esposa (Marcélia Cartaxo) e por outros três filhos. Já o tio é um *bonvivant*, radialista cuja voz é famosa na cidade, sempre enaltece o talento d'Os Betos – banda nascida na cidade há alguns anos e que, segundo ele, seria precursora dos Beatles, além de proferir também discursos de ordem libertária. A estória se passa na cidade fictícia de Peixe de Pedra, lugar perdido no tempo e espaço, conhecida pela quantidade de fósseis pré-históricos encontrados pelas redondezas. Xico gosta de poesia e admira tanto quanto tem repulsa pela rotina do pai, momento em que terá que decidir entre ir ou ficar, partir ou criar raízes em sua cidade. De novo o ambiente nordestino é trazido dentro de uma aura de atraso, tanto financeira quanto mental, em que uma criação tradicional, apegada a valores religiosos faz com que muitos comportamentos sejam banidos. A complexidade está na tentativa do personagem de se encontrar e na problematização de todos esses contextos.

No filme *Entre Irmãs* (de Breno Silveira, 2017), Emília (Marjorie Estiano) é uma jovem que sonha em se casar e em se mudar para a capital. Luzia (Nanda Costa) tem um braço atrofiado – resultado de um acidente na infância. Criadas para serem costureiras, essas mulheres tecerão suas próprias histórias em um cenário adverso à afirmação feminina. Ambas moram em Taquaritinga do Norte, no Pernambuco da década de 1930. O destino das irmãs acaba tomando rumos completamente distintos quando Luzia é levada por Carcará (Júlio Machado), temido líder de um bando de cangaceiros, deixando Emília que se muda para Recife após o casamento com Degas (Rômulo Estrela), herdeiro de uma família de aristocratas. Separadas, elas ganham tomam rumos diferentes, mas igualmente atribulados, apresentados paralelamente pela montagem do filme. O filme traz em sua narrativa um Nordeste ainda marcado pelo atraso, pelo cangaço, pela religiosidade, mas consegue em meio a esses cenários trabalhar temas tais como: a posição da mulher na sociedade da época e seu espelho nos dias atuais, questões da gênese política nacional, o embate de classes, questões de gênero, o preconceito.

### 3.2.3.6. Personagem complexo fora do imaginário nordestino



**Imagem 28** – *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho (2013). A obra traz o Nordeste e o nordestino no contexto das grandes cidades, retirando-o dos cenários de fome e seca geralmente associados à região

Em relação ao Nordeste, foi desenvolvido um imaginário distante de contextos cosmopolitas, regiões urbanas modernas, ricas, movimentadas, polifônicas, o que geralmente foi atribuído ao Sul com suas cidades contemporâneas e uma população de ascendência

europeia, mais discreta, silenciosa e educada (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999). As narrativas com personagens complexos para fora do imaginário nordestino trouxeram ambientações e dilemas muito diferentes daqueles que vinham sendo atrelados aos nordestinos. Colocando-os em grandes cidades e contextos modernos, com dilemas mais existenciais, rompendo com estereótipos de seca, pobreza, atraso.

Nessa toada, alguns filmes trouxeram o nordestino em temáticas e estéticas mais vinculadas à classe média, com narrativas que focavam no autoconhecimento e na compreensão de si mesmo. O filme *Boa Sorte Meu Amor* (de Daniel Aragão, 2013), conta a estória de Dirceu que tem 30 anos de idade e vem de uma família aristocrata do sertão nordestino. Ele trabalha em uma empresa de demolição, ajudando nas diversas transformações que a cidade tem passado nos últimos anos. Ao encontrar Maria, uma estudante de música, ele passa a sentir a urgência por mudanças em sua própria vida. A complexidade da obra está em trazer o Nordeste como um ambiente de introspecção e um protagonista que está mais voltado para dilemas existenciais que para circunstâncias sociais. O ambiente nordestino traçado na obra é o da classe média, das grandes cidades, constituindo-se como uma narrativa mais universalista, em oposição às características regionais que geralmente são trazidas quando se fala do Nordeste. Nessa perspectiva de autoconhecimento, há ainda o filme *Permanência*, (de Leonardo Lacca, 2015) em que Ivo (Irândhir Santos) é um fotógrafo pernambucano que viaja a São Paulo para fazer sua primeira exposição individual. Ele aceita o convite da ex-namorada Rita (Rita Carelli) para se hospedar na casa dela, que já está casada com outro homem, enquanto Ivo também deixou um amor em sua cidade natal. A proximidade entre eles desperta sentimentos antigos. Assim como aconteceu no primeiro, o filme tem como foco dilemas existenciais dos personagens em meio a grandes cidades e centros urbanos, que servem para ressaltar sentimentos individuais, como solidão e angústia. A obra *Signo das Tetas* (de Frederico Machado, 2016) também apresenta uma narrativa similar em que um homem (Lauande Aires), que vive no limite entre razão e loucura, está em busca de seu passado. Para isso, ele percorre diversas cidades do interior do Maranhão para tentar reconstruir sua estória. Nesse *roadmovie*, ele vai conhecer os mais variados tipos de pessoas e reencontra signos de sua vida, mostrando um possível caminho para sua salvação. Nesses filmes o ambiente nordestino aparece como um elemento que contextualiza os personagens e lhes concede um senso de pertencimento, mas não limita suas possibilidades. A complexidade dessas obras está em trazer novas paisagens para o imaginário nordestino que o retiram da seca, da pobreza e das reflexões pautadas apenas em contextos sociais de opressão para inseri-lo em narrativas mais universais que têm como cenário

as grandes cidades e como tema os dilemas humanos mais pessoais.

No filme *Com os Punhos Cerrados* (Ricardo Pretti/Pedro Diógenes/Luiz Pretti, 2017), Eugenio, Joaquim e João são três jovens que, por meio de uma rádio clandestina, lutam pela liberdade e planejam a revolução, invadindo as transmissões das rádios de Fortaleza e atacando a base constitutiva da sociedade burguesa e capitalista. Quando começam a incomodar os poderosos, suas vidas passam a correr risco, ao mesmo tempo em que surge uma bela e misteriosa ouvinte que deseja se unir a eles e pode transformar os seus destinos. Nesta mesma temática tem-se o filme *Depois da chuva* (de Marília Hughes e Claudio Marques, 2013) em que a ação se passa em 1984, período em que o país estava marcado pelo processo de Diretas Já! início da democratização e fim da ditadura militar, em uma Salvador contemporânea, urbana. Nela mora Caio (Pedro Maia), um bom aluno, apesar de não se esforçar para isso. O pai saiu de casa há pouco, e a mãe parece alienada, sem saber como lidar com a solidão. Vagando aleatoriamente pelo dia a dia, ele encontra algum alento num grupo de jovens mais velhos e igualmente insatisfeitos com o rumo das coisas. Bebem e fumam, compõem canções de protesto e se reúnem para conduzir uma rádio pirata que promete a revolução. Na escola, o processo democrático se faz presente através da insistência de alguns alunos em convencer a diretoria da necessidade de se implantar na instituição um grêmio estudantil e, assim, dar voz também aos estudantes. Caio não sabe o que fazer para mudar, mas tem ciência da necessidade de transformação. Ambos os filmes problematizam contextos políticos, mas todos embebidos em um contexto da classe média urbana dos grandes centros. Há neles uma busca de autoconhecimento pelas personagens, que tentam conhecer a si mesmas nesse processo.

Em *Tropykaos* (de Daniel Lisboa, 2018), Guima (Gabriel Pardal) é um poeta que está em crise, ele prepara o novo livro para breve, mas o trabalho intelectual está à mercê do calor, que o impede de criar. Em Salvador, ele sofre com as altas temperaturas do verão e acredita ter uma estranha doença: a "ultraviolência solar", causada pelo calor. No submundo, bem distante dos cartões postais da cidade, Guima é usuário de crack e vive na marginalidade. Um dia, parte em uma jornada de autoconhecimento em busca de um ar-condicionado, que passa a ser uma metáfora em que o sol é a opressão que está por toda parte: nos topos dos prédios que sufocam as ruas, no suor das praias lotadas, nas estruturas de poder. O filme *Tungstênio* (Heitor Dhalia, 2018) foi baseado na *graphic novel* homônima do carioca Marcello Quintanilha. Ambientada em Salvador, se concentra no cotidiano de quatro personagens: Richard (Fabrício Boliveira), um policial e sua esposa Keira (Samira Carvalho Bento), com quem mantém um relacionamento conflituoso, o jovem traficante Caju (Wesley Guimarães) e

Seu Ney (José Dumont), um ex-sargento do exército. Todos têm suas trajetórias entrelaçadas por um crime ambiental que tentam solucionar – o crime ocorre quando dois homens resolvem pescar utilizando explosivos na orla de Salvador. O filme retrata uma Bahia consumida por conflitos sociais, em que pequenos malfeitores convivem com policiais pouco confiáveis. A fronteira entre os dois campos é tênue, para não dizer inexistente. Ambos os filmes servem de metáfora para problemas sociais locais e conseguem fugir daquilo que normalmente é vinculado ao imaginário nordestino, já que o epicentro das histórias é o centro de grandes cidades.

O filme *Que horas ela Volta* (de Anna Muylaert, 2015) traz temas e personagens comuns ao cotidiano brasileiro que permeiam diferentes classes sociais. Ele acompanha a vida de Val (Regina Casé), babá e empregada doméstica de uma família da classe média/alta paulistana. Val é uma retirante que deixou a filha no interior de Pernambuco para tentar uma vida melhor em São Paulo. Muitos anos depois, Jéssica (Camila Márdila), filha de Val, se muda durante uma temporada para junto da mãe (e conseqüentemente para a casa de seus patrões) a fim de prestar vestibular na capital paulista. O *status quo* daquele ambiente é seriamente abalado quando ambas seguem protocolos diferentes quanto à relação com os empregadores de Val. Jéssica não aceita receber um tratamento inferior ao que habitualmente se dá a qualquer visita somente pelo fato de ser filha da empregada, alojando-se no luxuoso quarto de hóspedes da casa, enquanto a mãe permanece no minúsculo quarto de empregadas no quintal. Jéssica toma banho de piscina, come o que não deve, almoça na sala de estar junto dos anfitriões, enfim, desafia toda a situação já pré-estabelecida e jamais questionada. Essa postura deixa Val absolutamente transtornada, uma vez que aquele tipo de comportamento é tido como algo inaceitável por Bárbara (Karine Teles), a “patroa” que estabelece as regras e condutas do local, e mesmo pela própria Val, que acredita que aquela situação de “superiores” e “inferiores” é algo natural e que as pessoas “já nascem sabendo”, como ela diz em determinado momento. A discussão sobre o determinismo social e os preconceitos que permeiam a sociedade traz complexidade a uma história aparentemente simples e descompromissada.

Em *O Som ao Redor* (de Kleber Mendonça, 2013), há a observação do cotidiano de uma vizinhança recifense, com todas as diferenças existentes entre seus moradores, em uma rua que passa a ser monitorada por um serviço particular de vigilância, consequência da violência urbana desenfreada e do próprio vandalismo de alguns moradores. O filme evidencia os limites entre a classe média amedrontada e a vida pobre crescente no entorno dessas propriedades duramente supervisionadas. O rapaz que cuida dos imóveis do avô, um senhor do engenho enclausurado em suas propriedades, uma mulher que tem seu cotidiano perturbado por um

cachorro que late intermitentemente. Do mesmo diretor, tem-se *Aquarius* (2016), que conta a estória de Clara (Sonia Braga), que superou o câncer nos anos 1980, jornalista e escritora, e leva uma vida aparentemente tranquila até começar a ser ostensivamente assediada por uma imobiliária que pretende pôr abaixo o seu prédio para construir um residencial moderno. A luta de Clara contra a empresa é a sua nova empreitada para derrotar uma “doença” fortemente agressiva. Em *Aquarius* está novamente presente a preocupação com as decorrências da reconfiguração urbanística que enche o horizonte de arranha-céus e extirpa a personalidade das cidades em função de um pretense progresso. Clara vê o apartamento no edifício Aquarius como parte indissociável da criação dos filhos, do casamento, da trajetória profissional, enfim, da sua vida. Ambas as obras trazem complexidade ao trabalharem o Nordeste sob a perspectiva das grandes cidades e o nordestino como um indivíduo moderno e com dilemas mais existenciais, fugindo das perspectivas comumente associadas a ele.

A identidade social nordestina foi a que apareceu mais intensamente no cinema brasileiro contemporâneo, isso talvez se explique pela quantidade de cineastas nordestinos em comparação à quantidade de cineastas pertencentes às outras identidades. Dos 31 filmes encontrados com essa identidade, 21 deles foi dirigido por um cineasta nordestino, cerca de 68% do total. A identidade nordestina foi a única em que todas as categorias identificadas no capítulo anterior se repetiram: o Nordeste como seca, pobreza e atraso; os trejeitos nordestinos como elemento cômico e o Nordeste como ambiente sexualizado. O que também significa que os estereótipos ligados a ela também foram perpetuados por meio dessas categorias. Isso pode ser explicado por uma menor imbricação da identidade nordestina em movimentos sociais ou de esclarecimento sobre as diversas formas de preconceito, como ocorreu de forma mais intensa com as outras identidades. O que também aponta para o fato de um filme ser dirigido por um diretor pertencente à categoria retratada não garante por si só a existência de complexidade na construção da narrativa, pois esse processo é influenciado de sobremaneira por imaginários sociais construídos coletivamente e que influenciam indivíduos pertencentes ou não àquelas identidades. Apenas uma nova categoria foi desenvolvida: o Nordeste como ambiente fantástico que apesar de associar a região a elementos oníricos acabou por utilizá-los como ferramentas para reforçar estereótipos já consolidados. A complexidade em relação à identidade nordestina ganhou uma nova perspectiva, pois antes aparecia apenas em narrativas que traziam o nordestino dentro de imaginários já consolidados, mas que os problematizavam ou subvertiam de alguma forma. A complexidade passou a se apresentar em narrativas que traziam o nordestino para fora do imaginário vinculado tradicionalmente a ele, trazendo-o dentro do

ambiente das grandes cidades, das classes-médias e das temáticas de autoconhecimento.

Assim como ocorreu ao longo da história do cinema brasileiro, na contemporaneidade a quantidade de filmes com a centralidade negra, indígena e nordestina ainda permanece incipiente se comparada ao número total de filmes produzidos no período. A ANCINE publica anualmente um balanço acerca dos filmes lançados e acerca dos anos estudados, tem-se:

<b>Filmes Brasileiros Lançados por Ano</b>							
<b>Ano</b>	<b>2013</b>	<b>2014</b>	<b>2015</b>	<b>2016</b>	<b>2017</b>	<b>2018</b>	<b>Total</b>
<b>Número de títulos totais</b>	129	114	132	142	158	90*	765
<b>Número de títulos ficcionais</b>	77	74	79	97	91	47*	465
<b>Filmes ficcionais com as identidades negra, indígena e nordestina</b>	13	5	9	10	12	5*	54

Dados ANCINE.

\*Os dados de 2018 foram contabilizados até outubro.

De forma geral, menos de 12% de todos os filmes ficcionais realizados entre 2013 e 2018 trouxeram as identidades negra, indígena ou nordestina. Enquanto 55% da população se identifica como negra, parda ou indígena e 28% da população é nordestina, segundos dados do IBGE. Isso evidencia que a permeabilidade dessas identidades no cinema contemporâneo ainda é muito pequena se comparada a sua presença em números absolutos na população brasileira. Preocupante também é a presença delas enquanto realizadoras, pois dos 18 filmes com a identidade negra apenas 3 foram dirigidos por negros. Dos 4 filmes com a identidade indígena nenhum deles foi dirigido por indígena, enquanto dos 31 filmes com a identidade nordestina, 21 deles foram dirigidos por realizadores nordestinos, número consideravelmente maior se comparada às outras identidades. O fato de um filme ter sido dirigido por alguém pertencente à identidade retratada não significa por si só que haverá a subversão de estereótipos ou a presença de personagens complexos em suas narrativas, pois a internalização de imaginários reducionistas acontece inclusive por aqueles que são pertencentes às identidades afetadas. Isso pode ser percebido pela análise das tabelas em que não necessariamente os filmes dirigidos por

essas identidades trouxeram personagens complexos. De toda forma, a simples presença dessas identidades enquanto realizadores ou personagens constitui-se como um elemento importante no sentido de permeabilidade dos espaços e da pluralidade de corpos e estéticas, para que o cinema não permaneça um território destinado apenas a certas identidades. Houve um aumento considerável no número de personagens complexos com essas identidades e quando se faz uma análise mais completa desses contextos, percebe-se que isso se deve de sobremaneira à atuação de movimentos sociais de valorização e orgulho do pertencimento negro, indígena ou nordestino. Isso se evidencia no maior crescimento de personagens complexos entre as identidades que possuem um movimento social mais ativo, a exemplo da identidade negra, que apesar de ter um número menor de filmes se comparada à identidade nordestina, os exemplos de complexidade são maiores, o que pode ser explicado na falta de movimentos de unicidade e valorização do nordestino enquanto grupo. Diferentemente do que ocorre com a identidade negra, em que a consciência de grupo e da importância de uma luta comum fomentou a produção mais frequente de obras de contestação a imaginários reducionistas.

Durante a dissertação foi possível analisar como essas identidades sociais foram imbricadas no contexto colonizador e como ele foi decisivo na construção de imaginários e representações. Foi possível observar como a história do Brasil e a história do cinema brasileiro estabelecem um diálogo em que os movimentos de luta, opressão e subversão reverberam um no outro, observando ainda o direcionamento histórico que esses contextos vêm tomando na contemporaneidade. Depois de toda a pesquisa realizada ao longo dos três capítulos será possível traçar algumas conclusões, que serão abordadas a seguir, a fim de desenhar paralelos e singularidades entre as identidades e contextos estudados.

## CONCLUSÕES POSSÍVEIS

*São os nossos caminhos originários, os nossos caminhos ancestrais. Alguns deles ainda estavam marcados, outros só os pajé, os Karaí, sonhavam e viam! Era necessário então saber da força que têm os sonhos! E é pelos sonhos que nós resistimos! Com os sonhos se luta! E não há outra maneira de começar esta “fala”, sem dizer das lutas cotidianas que nós travamos. Uma luta contra o desaparecimento. Contra o desaparecimento de nossas culturas.*

*Discurso de Daniel Iberê, indígena Guarani Mbya na II Conferência Mundial da Ayahuasca (2016)*

Entender o cinema como um espaço de (re)configuração de imagens e imaginários se apresenta, em última instância, como uma oportunidade de reconexão aos sentidos da resistência. De forma mais ampla, pode-se dizer que resistir é perguntar constantemente: como permanecer apesar de? Como evitar o paulatino esquecimento de ancestralidades, a constante marginalização de formas de ser/estar no mundo e manter o acréscimo regular de orgulho por ser quem se é – dilemas esses que fazem parte das realidades negra, indígena e nordestina muitas vezes ignorados ou minimizados socialmente. O estudo dessas questões a partir do cinema descortina um pouco mais os estereótipos e os preconceitos velados, que ficam mais evidentes quando exibidos em plataformas aparentemente neutras como o cinema. Por meio de toda a pesquisa foi possível perceber confluências entre os movimentos de resistência dessas identidades e as presenças e ausências delas no cinema brasileiro.

O colonialismo tende a ser percebido como um acontecimento histórico pelo qual o Brasil passou há muito, mas que teria ficado para trás após a sua declaração de independência e as dinâmicas que o envolveu diriam respeito apenas à colônia e à metrópole. Ocorre, no entanto, que o colonialismo foi um processo complexo que envolveu diversos mecanismos, tanto materiais, quanto psicológicos de dominação e que reverberou não apenas nas instituições, mas nos indivíduos e suas identidades sociais. Da mesma maneira, quando se observam os movimentos de resistência negra, indígena e nordestina, tende-se a colocá-los como iniciativas isoladas sem maior repercussão, mas quando analisadas dentro de uma perspectiva macro resta claro que fazem parte de uma tendência mais crítica e problematizadora dessas identidades, que embora não signifique uma unidade, no sentido de única perspectiva sobre si mesmas, aponta

para o desejo de construção de outros imaginários e representações. As presenças e as ausências negra, indígena e nordestina no cinema brasileiro também fazem parte de uma conjuntura que pode parecer aleatória ou mesmo construída em torno de escolhas artísticas, mas que na verdade dialogam profundamente com os movimentos de resistência e de opressão que essas identidades enfrentaram ao longo da história. É perceptível, portanto, que os movimentos de orgulho e resistência influenciam cineastas, atores, atrizes, que acabam levando essas posições problematizadoras para as suas obras com maior ou menor intensidade.

Ao longo da pesquisa foi possível perceber que a identidade negra se vinculou mais fortemente à categoria imagética do negro marginalizado, tanto ao longo da história do cinema quanto na contemporaneidade, o que pode ser explicado por uma tentativa, a princípio positiva, em trazer essa identidade dentro das problemáticas sociais que a cercam, mas que acabou por consolidar a imagética negra em contextos de violência e pobreza sem uma maior contextualização dos motivos que levaram essa identidade para esses lugares, naturalizando e generalizando a marginalização dela. Essas narrativas, em geral, colocam os dilemas negros apenas dentro do espectro da desigualdade social, retirando-os da complexidade racial, pois embora a perspectiva social seja relevante existe uma questão racial independentemente dela. Por óbvio, negros pobres têm suas capacidades de resistência ainda mais minadas, mas existe uma problemática racial para além do social que afeta todos os negros em maior ou menor grau, pois diz respeito aos imaginários e representações associados a eles independentemente do local que ocupem na sociedade. A maioria dessas narrativas, embora tenham a intenção de exibir as condições sociais para as quais muitos negros foram impelidos, não conseguem problematizar tais contextos. Ao se traçar um paralelo entre as categorias imagéticas associadas ao negro ao longo da história do cinema e aquelas percebidas na contemporaneidade, verifica-se que houve o esvaziamento daquelas que mais nitidamente trouxeram o negro dentro de perspectivas reducionistas, em comparação com aquelas que aparentemente o vinculavam a característica positivas. Categorias do negro sexualizado, do negro enquanto elemento cômico, da exotização do negro e do negro revoltado não foram encontradas em obras contemporâneas, enquanto as categorias do negro de alma branca e do negro marginalizado foram mantidas e a categoria do negro como paisagem para uma estória branca foi desenvolvida. Percebe-se que essa tendência no cinema brasileiro acompanhou as iniciativas contestatórias não apenas do movimento negro, mas de atrizes e atores negros, iniciadas, sobretudo, nos anos 70. Na contemporaneidade, houve também um aumento considerável no número de obras que trouxeram algum nível de complexidade, sejam em suas narrativas ou em seus personagens. Isso ocorreu ora para trazer

o negro em filmes que, embora não trabalhem a questão racial, o vinculam a personagens ou narrativas complexas, geralmente somente designadas a atores e atrizes brancos, ora para trazer a identidade negra dentro de narrativas ora para inserir personagens que problematizam a questão racial e seus vários desdobramentos. Tal tendência também acompanhou o aumento de movimentos de resistência e valorização negras.

Ao longo da história do cinema, a identidade indígena foi trazida mais frequentemente como paisagem para uma narrativa branca, o que implica dizer que os personagens indígenas não eram desenvolvidos, geralmente representados enquanto grupo homogêneo sem distinção de tronco lingüístico ou etnia. Isso evidencia não apenas um desconhecimento dos realizadores em relação a essas pessoas, mas também os processos de coletivização pelos quais elas passaram, em que a floresta e os indígenas foram utilizados como uma espécie de atmosfera, seja de pureza, de paraíso ou de inferno verde. O indígena, de forma geral, foi bastante afetado pelo romantismo alencariano, evidenciado nas categorias do indígena como bom selvagem, do indígena revoltado e da sexualização do indígena, todos presentes em filmes baseados em obras de José de Alencar. As categorias imagéticas desenvolvidas inicialmente em torno do indígena revelam um desconhecimento acerca das verdadeiras problemáticas os envolvem, tais como os garimpos, os latifundiários, o agronegócio, perspectivas sociais que somente foram trazidas pelo cinema já nos anos 80. Há também um paralelo entre o desenvolvimento de um ativismo indígena, somente surgido nos anos 70, com a inclusão de temáticas sociais no cinema, permeadas por uma crítica direta aos reais problemas enfrentados por essas populações. Na contemporaneidade, houve uma queda significativa no número de produções envolvendo a identidade indígena dentro do gênero ficcional, que foi trazida na maior parte das vezes no gênero documental. Por um lado, isso aponta para um maior cuidado em construir narrativas e personagens para além dos reducionismos aos quais eles vinham sendo trazidos. Mas por outro, evidencia o pouco conhecimento que os cineastas possuem em relação aos indígenas e os contextos que os circundam, tornando difícil a fabulação em torno deles, fazendo com que cineastas optem por uma estética documental que apresenta mecanismos de distanciamento em relação à realidade apresentada.

As identidades negra e indígena tiveram/têm, de maneira geral, pouco acesso aos meios de produção audiovisual, pois assim como na história do cinema, a contemporaneidade também trouxe poucas obras dirigidas por essas identidades, que no caso negro foram apenas 2 de um total de 18, e, no caso indígena, nenhuma obra entre 4 produzidas dentro desse tema foi assinada por ela. Em pesquisa realizada pela Ancine em 2016, em relação à presença racial nos

meios de produção audiovisual, a identidade branca chegou a 71%, negros marcaram apenas 5% do total, enquanto indígenas nem chegaram a pontuar, ficando com 0% do total – e o projeto Vídeo nas Aldeias? Não é ficção, mas tem que fazer essa ressalva ou dizer que esse 0% não considera os documentários de autoria indígena. Outro aspecto importante é a presença negra e indígena no elenco principal, em que negros chegaram a apenas 13%, enquanto indígenas nem mesmo chegaram a pontuar no período. Ainda que o número de filmes com elenco negro e indígena tenha aumentado na contemporaneidade, ele ainda é muito inferior ao branco e desproporcional à distribuição deles em termos de população brasileira, conforme apontado anteriormente. Quando se trata de domínio dos meios de produção audiovisual é perceptível que poucas mudanças ocorreram, o que evidencia que embora eles apareçam mais nas narrativas e personagens, o meio audiovisual ainda permanece pouco acessível a essas identidades. Quanto ao negro, foram desenvolvidos alguns movimentos de luta pela democratização desses meios, seja pela exigência de políticas públicas de fomento, seja pela formação de coletivos de produção. Enquanto isso, as iniciativas em relação aos indígenas surgiram muito mais de movimentos brancos, como o Vídeo nas Aldeias, o que evidencia a pequena articulação política desses grupos que não conseguem desenvolver meios de subversão às barreiras que enfrentam. As identidades negra e indígena também têm em comum a presença explícita/implícita do olhar branco na construção de personagens e narrativas em que estão presentes, pois geralmente neles se ressalta o que há de exótico em relação a um comportamento branco e não aquilo que possuem independentemente desse referencial.

A identidade nordestina foi a que menos alterou as categorias as quais já vinha sendo associada, mantendo sua vinculação a estigmas históricos, ao cangaço, a elementos cômicos, à sexualização. E embora, na contemporaneidade, a quantidade de personagens complexos tenha aumentado consideravelmente, a maior parte deles utilizou os mesmo signos que já vinham sendo associados ao nordestino apenas alterando certas nuances ou concedendo pensamento crítico aos personagens. A identidade nordestina tem seu desenvolvimento nos contextos coloniais, pautada na dualidade do Sul industrializado e Norte atrasado, que implicou na construção de representações e imaginários de miséria, fome, seca, que embora tenham feito parte da história nordestina, não a definem em sua totalidade, pois trazem um pequeno espectro de toda a riqueza que a compõe. Esses imaginários deixam de fora o histórico de luta e subversão desenvolvido na região, além de suas paisagens modernas, com grandes metrópoles, universidades e potencial criativo, pois optam por retratar uma parte da história nordestina ou um aspecto da sociedade local, geralmente o traçado desde o período colonial. A permanência

na contemporaneidade das mesmas categorias imagéticas que já vinham sendo associadas à identidade nordestina pode ser explicada na ausência de movimentos sociais ou políticos articulados de consciência e orgulho, diferentemente do que se percebe nas outras duas identidades, o que levou a uma menor visibilidade dos mecanismos de opressão e construção de imaginários pejorativos, em geral somente percebidos mais explicitamente quando essas pessoas entram em contato com indivíduos de regiões sulistas. Pode haver aqui uma explicação para que muitos estereótipos continuassem se perpetuando sem uma crítica mais acentuada. Por outro lado, a identidade nordestina está muito mais inserida nos meios de produção audiovisual: das 31 obras realizadas na contemporaneidade (2013-2018), 21 delas foram dirigidas por um nordestino. Entre os anos de 2007 e 2015, segundo a Ancine, o setor audiovisual concentrou 61% dos empregos na região Sudeste, a região Nordeste figura com a segunda maior participação (14%), que apesar da boa colocação ainda se encontra muito distante dos números obtidos pela região Sudeste, sendo que a grande maioria desses cargos foi ocupada por homens, brancos e de classe média, o que evidencia que esses meios de produção embora estejam acessíveis na região, estão vinculados a nichos específicos.

O cinema também conseguiu trazer em suas imagens e narrativas as identidades negra, indígena e nordestina de maneira complexa, isto é, de forma a subverter as categorias as quais elas vinham sendo associadas até então. Essa complexidade foi aferida em relação a cada identidade especificamente, pois assim como as categorias imagéticas são diferentes em cada caso, a complexidade também se desenvolve de maneira singular já que pautada na subversão de estereótipos específicos. Houve, de maneira geral, um acréscimo na quantidade de personagens complexos desenvolvidos na contemporaneidade se comparados aos trazidos ao longo da história do cinema. Assim como houve uma redução geral no número de categorias imagéticas em relação a todas as identidades, sendo que as que permaneceram foram as que aparentemente eram menos danosas. É perceptível, pelo histórico traçado, que o aumento de personagens complexos acompanha a intensificação de movimentos de orgulho e resistência, seja fora ou dentro do cinema, mas que conseguem reverberar nas escolhas feitas por cineastas, tanto por aqueles que apóiam posicionamentos de contestação quanto por aqueles que por pressão de grupos da sociedade adotam espectros mais positivos ao trazerem estas identidades. O cinema ao trazer complexidade em suas imagens e narrativas é capaz de alimentar imaginários e representações com elementos diferentes daqueles que já vinham sendo associados a essas identidades ao colocá-las em lugares, situações, problematizações que até então eram ignoradas. O espectador, a partir desses novos imaginários e representações, é capaz

de pensar essas identidades para além dos estereótipos do colonialismo, bem como de refletir acerca dos reais problemas que envolvem essas identidades, tais como o racismo estrutural em relação ao negro, que reverbera independentemente da condição social dele; o garimpo, o agronegócio, o latifúndio, as multinacionais em relação ao indígena que passam a ditar quais indivíduos podem ser denominados de indígenas, bem como quais terras podem ou não ser destinadas a eles; a dicotomia entre Sul/Nordeste no binômio atraso/desenvolvimento em relação ao nordestino, o que o coloca em lugar de subdesenvolvimento em uma reprodução das dinâmicas coloniais dentro do próprio país. Todos esses cenários em alguma medida foram contestados dentro do cinema na contemporaneidade que de alguma forma tentaram inserir essas identidades em imaginários diferentes.

No debate acerca da presença das identidades negra, indígena e nordestina no cinema brasileiro se acentua a questão da representatividade, enquanto qualidade de alguém ou de um grupo, cujo embasamento faz com que ele possa se exprimir sobre determinado tema ou condição. A presença das identidades negra, indígena e nordestina como diretores ou diretoras não significa por si só que os personagens ou narrativas trazidos nos filmes serão subversivos ou críticos, pois ao longo da pesquisa tanto os filmes dirigidos por essas identidades reproduziram perspectivas reducionistas sobre si mesmos, quanto obras dirigidas por pessoas fora dessas identidades trouxeram perspectivas subversivas. Dessa forma, a representatividade por si só não garante a ruptura de categorias imagéticas reducionistas. Por outro lado, não se pode exigir que negros, indígenas ou nordestinos sejam mais críticos ou limitar a eles a produção de filmes somente na perspectiva de subversão, já que em relação a diretores e diretoras brancas tal exigência não é feita. Nesse sentido, o audiovisual se mostra ainda carente de políticas e movimentos de fomento à entrada de profissionais pertencentes a essas identidades, não que isso signifique necessariamente obras mais críticas, mas porque a pluralidade possibilita a multiplicidade de olhares, o que enriquece o próprio audiovisual. Outro ponto que se destaca é a importância dos festivais de cinema enquanto ferramenta de visibilidade de novas estéticas e narrativas, tendo em vista que a maior parte das obras produzidas na contemporaneidade com essas identidades foram exibidas exclusivamente em festivais, enquanto outras, embora tenham chegado ao circuito comercial, não permaneceram nele muito tempo.

A pesquisa que se encerra possibilitou uma reflexão acerca das trajetórias históricas que reverberam nas identidades, na cultura, nos imaginários, na construção de si mesmo e em como essas reverberações muitas vezes se perpetuam quase invisíveis por olhares já

acostumados a perspectivas reducionistas. Este trabalho também permitiu identificar confluências limitadoras e também singularidades de cada uma dessas identidades, observando ainda como seus movimentos de contestação e luta que podem parecer desconexos ou pequenos diante do preconceito estrutural, mas que acabam por romper com pilares sociais ao longo do tempo. Pensar o cinema também como potência afetiva implica em falar de imagens e narrativas que são capazes de colocar em contato diferentes identidades e formas de estar no mundo que ajudam o espectador na construção de imaginários mais complexos sobre o outro, que podem promover uma percepção longe de preconceitos e mais perto da empatia. O cinema como potência afetiva significa pensar imagens e linguagens que percebam a existência como um projeto indefinido, perpetuamente inacabado, significa pensar o ser como um *ser-aí*: um ser no mundo, com toda a complexidade que isso implica (HEIDEGGER, 2006). A ideia de uma potência afetiva do cinema o coloca como uma possibilidade de fluxo e troca que desloca lugares dicotômicos repletos de diferenças, complexidades, mobilidades e contradições.

## BIBLIOGRAFIA BÁSICA

AGUIAR DE, Antônio. *História e Cinema: Representações do Negro no Filme Ganga Zumba*.: Historia e Cultura. V.15 n. 30, 2016.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Massangana, 1999.

ALCANTARA, Maria de Lourdes Beldi de. O corpo do brasileiro: estudos de estética e beleza. *Rev. Antropol.* São Paulo , v. 44, n. 2, p. 231-234, 2001 . Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S003477012001000200011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003477012001000200011&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 27 jun 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012001000200011>.

ALENCAR, Miriam. Silvino Santos *No Rastro das Amazonas*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 08 ago. 1970. BITTENCOURT, Agnello. *Dicionário Amazonense de Biografias*. Rio de Janeiro, Conquista, 1973.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos. Por uma arqueologia crítica das imagens em Aby Warburg, André Malraux e Jean-Luc Godard. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, Brasil, v. 43, n. 46, p. 29-46, dec. 2016. ISSN 2316-7114. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/115616>>. Acesso em: 25 June 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.115616>.

ALVES, Rael Lopes. *Os arquétipos dos mitos históricos negros no cinema nacional: uma análise da filmografia de Cacá Diegues*. 2009. Monografia (Graduação) – Curso de Comunicação Social, UFRS, Porto Alegre. 2009.

ANDRADE, Manuel Correia de. *Geografia Econômica do Nordeste*. 3. ed. Ed. São Paulo: Atlas, 1977.

\_\_\_\_\_. *O nordeste e a questão regional*. São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. *A construção da geografia brasileira*. Revista Ra'Ega, Curitiba, n. 3, p. 19-34, 1999, Ed. UFPR.

ARAUJO, G. C. C. ; REIS JÚNIOR, D. F. C. . As representações simbólicas: a pulsão imagética e sígnica na produção dos sentidos no espaço. *Observatorium* , v. 3, p. 93-106, 2012.

ARAUJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. *Rev. Estud. Fem.* Florianópolis , v. 16, n. 3, p. 979-985, Dec. 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104026X2008000300016&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2008000300016&lng=en&nrm=iso)>. access on 27 June 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2008000300016>.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Tradução de Marcelo Felix. Rio de Janeiro: Texto e Grafia. 2010.

BAPTISTA, Maria Luiza Cardinale; RODRIGUES, Adriano; LOPES, Rafael. Estereótipos e

amorosidade na aventura de Tainá: abordagem ecossistêmica comunicacional e a representação do indígena amazônico. *Rizoma*, Santa Cruz do Sul, v. 4, n. 1, p. 153-165, ago. 2016. ISSN 2318-406X. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/rizoma/article/view/6697>>. Acesso em: 19 ago. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.17058/rzm.v3i1.6697>.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulações e simulacros*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2005.

BACZKO, Bronislaw. *Los imaginários sociales: memorias y esperanzas coletivas*. Buenos Aires : Ediciones Nueva Visión, 1991.

\_\_\_\_\_. *Imaginação social*. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Antropos, 1985.

BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo estética e cosmética da fome*. Rio de Janeiro: ALCEU, v.8. n.15. - jul./dez. p. 242 a 255, 2007.

BERARDO, Rosa. *A representação da alteridade: estereótipos do índio brasileiro no cinema de ficção da década e 70*. (2014) *Comum*, v. 5. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/ci/article/view/24171/14062>. Acesso em: 20 jul. 2018.

BERNARDES, Denis de Mendonça. Notas sobre a formação social do Nordeste. *Lua Nova*, São Paulo , n. 71, p. 41-79, 2007 . Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010264452007000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010264452007000200003&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 10 Jan. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64452007000200003>.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

\_\_\_\_\_. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo. Anna Blume, 1995.

BORGES, Danielle. *A Retomada do Cinema Brasileiro: Análise da Indústria Cinematográfica Nacional de 1995 a 2005*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) Universitat Autònoma de Barcelona: 2007

BORGES, Paulo Porto. *O movimento indígena no Brasil: histórico e desafios*. Princípios, São Paulo, v. 88, n.80, p. 42-48, 2005.

BUENO, Magali Franco. *O imaginário brasileiro sobre a Amazônia: uma leitura por meio dos discursos dos viajantes, do Estado, dos livros didáticos de Geografia e da mídia impressa*. 2002. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. doi:10.11606/D.8.2003.tde-11052004-103058. Acesso em: 2018-06-28.

- CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CASTRO, Gustavo. Imaginário, literatura e mídia. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Mídia e imaginário*. São Paulo: Annablume, 2012.
- CARVALHO, Noel dos Santos. O negro no cinema brasileiro: O período silencioso. *Plural (São Paulo. Online)*, São Paulo, v. 10, p. 155-179, jan. 2003. ISSN 2176-8099. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/plural/article/view/68073/70642>>. Acesso em: 13 dec. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcs.2003.68073>.
- CIAMPA, Antonio da Costa. Identidade. In: W. Codo & S. T. M Lane (Orgs.). *Psicologia social: o homem em movimento* (p. 58-75), São Paulo: Brasiliense, 1984.
- COUTINHO, Afrânio. *O regionalismo na prosa de ficção*. In: A literatura no Brasil. Rio de Janeiro: São José, 1955, pp. 145-226. vol. II.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 1999.
- CUNHA, Henrique Jr. A formação de Pesquisadores negros. *Revista Comciência*, (2005). Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/negros/17.shtml>>. Acesso em: 29 de jun. 2018.
- DE, Jefferson. *Dogma Feijoada. O Cinema Negro Brasileiro*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Paulo Neves (trad.). Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013a.
- \_\_\_\_\_. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.
- DOMINGUES, Petrônio. *Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos*. Tempo, Niterói, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S141377042007000200007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141377042007000200007&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 10 Jan. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-77042007000200007>.
- DUARTE, Benedito Junqueira. *Caçadores de imagens: nas trilhas do cinema brasileiro*. São Paulo: Massao Ohno, 1982.
- DUBAR, Claude. *A socialização: construção das identidades sociais e profissionais*. Tradução. Anette Pierrette R. Botelho e Estela Pinto R. Lamas. Portugal: Porto editora, 1997.
- DURKHEIM, Émile. *As Regras do método Sociológico*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

DUSSEL, Enrique. *1492: o encobrimento do outro. A origem do "mito da modernidade"*. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Filosofia da libertação: na América Latina*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Loyola, 1980.

\_\_\_\_\_. *Ética da Libertação na idade da globalização e da exclusão*. Petrópolis: Vozes, 2000.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. *Cartografias dos estudos culturais: Uma versão latino-americana*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2001.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARR, Robert M. Representações sociais: a teoria e sua história. In: GUARESCHI, P.; JOVCHELOVITCH, S. (Org.). *Texto em representações sociais*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 31-59.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, Lígia F. “Negritude”, “Negridade”, “Negricia”: história e sentidos de três conceitos viajantes. USP: Via Atlântica nº 9 jun/2006; 163 - 183. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via09/Via%209%20cap12.pdf>. Acesso em 11 de janeiro de 2018.

Fléchet, Anais (2009). Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008). *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 36(32), 43-62. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68091>

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Edições Loyola, São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. 24. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

\_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*; tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, -7ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. *Verdade e Poder*. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 1-14

GALEANO, Eduardo. *A descoberta da América* (que ainda não houve). Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1990.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Embrafilme. 1980.

GONÇALVES, Ana Maria. *O Que A Polêmica Sobre O Filme “Vazante” Nos Ensina Sobre Fragilidade Branca*. Geledés, 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-que-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>. Acesso em: 10 ago. 2018.

GOTTWALD JUNIOR, L. A. *O romantismo alencariano na narrativa cinematográfica: uma análise de Iracema, a virgem dos lábios de mel*, em Jaime Konchin, Vittorio Cardinali e Carlos Coimbra. *O Olho da História*, v. 1, p. s/p-s/p, 2015.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

GUEDES, Wallace Andrioli. *Roberto Farias e a lógica do duplo-pensar no caso da censura ao filme Pra frente, Brasil*. *Topoi* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 187-208, June 2014. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-101X2014000100187&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2014000100187&lng=en&nrm=iso)>. access on 10 July 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X015028007>.

GUTEMBERG, Alisson ; LIRA, Bertrand . *Produção de sentido e representação do sertão nordestino na tríade do Cinema Novo*. In: II Encontro Brasileiro de Pesquisa em Cultura, 2014, Niterói. II Encontro Brasileiro de Pesquisa em Cultura, 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HAN, Byung Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. *Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)* [doi:10.11606/T.8.2013.tde-14112013-122614]. São Paulo : Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013. Tese de Doutorado em Antropologia Social. [acesso 2017-12-14]

HOFBAUER, Andreas. *Uma história de branqueamento ou o negro em questão*. São Paulo: Editora UNESP: 2006.

HOLANDA, Karla. *Documentário nordestino: história, mapeamento e análise*. São Paulo: Annablume, 2008.

JODELET, Denise. *Representações sociais: um domínio em expansão*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

JOHANN, Ana. *O roteiro no documentário contemporâneo: o dispositivo que aciona a ‘realidade’*. *Paraíba: Revista Temática*, 2014.

JORGE, Marina Soler. Industrialização Cinematográfica e Cinema Nacional-Popular no Brasil dos Anos 70 E 80. *História: Questões & Debates*, [S.l.], v. 38, n. 1, jun. 2003. ISSN 2447-8261. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2718/2255>>. Acesso em: 10 jul. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/his.v38i0.2718>.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: estudos culturais – identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: Edusc, 2001.

KUSH, Rodolfo. *América Profunda*. 1 ed. Buenos Aires: Biblos, 1999.

LANDER, Edgardo (org). *A colonialidade do saber*. Eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

LAPERA, Pedro Vinícius Asterito. *Tensões e circularidades na criação cinematográfica: raça e etnicidade em Bahia de Todos os Santos (1959)*. REVISTA ECO-PÓS (ONLINE), v. 16, p. 135-151, 2013.

LE BOSSÉ, Mathias. *As questões de identidade em geografia cultural – algumas concepções contemporâneas*. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Org.), Paisagens, textos e identidade. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

LOBO, Júlio. Uma pernambucana decidida: Nancy Wanderley na Chanchada (1954-1960). *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, Brasil, v. 39, n. 38, p. 86-123, dec. 2012. ISSN 2316-7114. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71140/74115>>. Acesso em: 15 dec. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71140>.

\_\_\_\_\_. Estereotipando nordestinos: representações de uma identidade cultural na chanchada carioca, 1952-1961. *Revista de Audiovisual* sala 206, v. 3, p. 01-13, 2013. LUCENA, Carol. *As Boas Maneiras: Uma fábula de terror brasileira*. Deliriumnerd, 2018. Disponível em: <http://deliriumnerd.com/2018/06/06/as-boas-maneiras-critica/>. Acesso em: 23 set. 2018.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Tradução Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2000. 247p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MCKEE, Robert. *Story – Substância, Estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MEMMI, Albert. *Retrato do Colonizado Precedido de Retrato do Colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 190 p.

MICHAUD, Philippe B. Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MIGNOLO, Walter. *Desobediência Epistêmica: a opção decolonial e o significado de*

identidade em Política. In: Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: literatura, língua e identidade. No. 34. p. 287-324, 2008.

MILANI, Robledo. *Crítica: A Frente Fria que a Chuva Traz*. Papo de Cinema, 2016. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/a-frente-fria-que-a-chuva-traz/>. Acesso em: 20 ago. 2018.

MONTORO, T. S. ; FERREIRA, C. . Genero e Raça : Um mergulho nos estudos de comunicação e recepção. *Animus* (Santa Maria. Online) , v. 13, p. 24-46, 2014.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

\_\_\_\_\_. *Cultura de Massas no Século XX*. Vol 1: Neurose. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011

\_\_\_\_\_. *Introdução ao pensamento complexo*. Trad. Do francês Eliane Lisboa. Porta Alegre: Sulina, 2005. 120 p

\_\_\_\_\_. *O problema epistemológico da complexidade*. 3.ed. Mira-Sintra: Publicações EuropaAmérica, 2002.

MOSCOVICI Serge. (2001). *Social Representations. Explorations in social psychology*. London: New Cork University Press.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: Usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: 2009.

\_\_\_\_\_. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes: 1999.

MUNANGA, Kabengele e GOMES, Nilma Lino. *O negro no Brasil de hoje*. São Paulo: Global: 2006.

NAPOLITANO, Marcos. “O fantasma de um clássico”: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores (H. Mauro, 1935). *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, Brasil, v. 36, n. 32, p. 137-157, dec. 2009. ISSN 2316-7114. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68096>>. Acesso em: 09 apr. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68096>.

NASCIMENTO, Abdias do (org.). *O Negro Revoltado*. 2a ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982 (1968).

\_\_\_\_\_. *O Brasil na Mira do Pan-africanismo*. Salvador, Edufba, 2002a.

\_\_\_\_\_. *O Quilombismo*. Brasília, Fundação Cultural Palmares, 2002b.

NAVARRO-SWAIN, Tania. *Você disse imaginário?* In: NAVARRO-SWAIN, Tania (Org). *História no plural*. Brasília: DF: Ed. UnB, 1993. p. 43-67.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *O uso da imagem na antropologia*. In: SAMAIN, E. (org.) *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PEREIRA, André Luis. *O pensamento social e político na obra de Abdias do Nascimento*. (Dissertação Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2011. Disponível no [link](#). (acessado em 7.6.2018).

PEREIRA, FILIPE *Crítica | Praça Paris*. Vortex Cultural, 2017. Disponível em: <http://www.vortexcultural.com.br/cinema/critica-praca-paris/>. Acesso em: 2 de set. 2018.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad y modernidad-racionalidad*. Trad. de Wanderson Flor do Nascimento. In: BONILLO, Heraclio (Comp.). *Los conquistadores*. Bogotá: Tercer Mundo/Flacso, 1992.

RAMOS, Alcida Rita. O Índio Hiper-Real. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 28, n.10, p. 5-14, 1995.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia Visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. In: *Revista de Antropologia*. Vol. 48, n 2, São Paulo, Julho, Dezembro, 2005.

RISERIO, Antônio. *A Utopia Brasileira e os Movimentos Negros*. São Paulo: Editora 34, 2007.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_ *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 240 p

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. 2ª Ed. São Paulo: Pallas, 2001.

ROSA, Francis M. . *A Invenção Do Índio. Espaço Ameríndio* (UFRGS) , v. 9, p. 257, 2015.

ROSSATO, C.; GESSER, V. A Experiência de branquitude diante dos conflitos raciais: estudos de realidades brasileiras e estadunidenses. In: CAVALLEIRO, E. (org.). *Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola*. São Paulo: Selo Negro, 2001, p.11-36.

ROSSINI, Miriam de Souza. *O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro*. Porto Alegre: Revista Famecos, 2007.

SANTIAGO, Luiz. *Crítica | O Último Trago (2016)*. Plano Crítico, 2016. Disponível em: <http://www.planocritico.com/critica-o-ultimo-trago-2016/>. Acesso em: 22 de ago de 2018.

SAMAIN, Etienne. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. In: SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012a, p. 51B80.

SANTANA, Maria Aparecida. *Adaptações Fílmicas de personagens femininas de Jorge Amado: GABRIELA, DONA FLOR E TIETA*. Dissertação (Mestrado em Comunicação), São Paulo: Universidade de Marília, 2009

SANTOS, F. W. M. . *A 'Morte Comanda o Cangaço' (BRA/1961): do Western ao Nordeste*. In: II Encontro Internacional História, Memória, Oralidade e Culturas, 2014, Fortaleza. Anais

do Evento II Encontro Internacional História, Memória, Oralidade e Culturas, 2014.

SCHVARZMAN, Sheila; IANEZ, Mirrah. O Guarani no cinema brasileiro: o olhar imigrante. *Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*. ISSN 1982-2553, [S.l.], n. 24, dez. 2012. ISSN 1982-2553. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/9123>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica. Multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, José Luís de Oliveira e . Abril Despedaçado e as imagens do sertão no recente cinema brasileiro. In: XXVI Simpósio Nacional de História, 2011, São Paulo. Anais XXVI Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH, 2011. v. 1.

SILVA, Juliano Gonçalves da. *O Índio no Cinema Brasileiro e o espelho recente*. Dissertação (Mestrado em Multimeios), Campinas: UNICAMP, 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção social da identidade e da diferença*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVA, C. Mendes da. *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, zona norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A Grande Cidade (Carlos Diegues, 1966)*. 2013. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/D.8.2013.tde-30102013-112053. Acesso em: 2018-06-27.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. Tradução de Fernando S. Vugman. São Paulo: Edusp, 2008.

TACCA, Fernando de. Rituais e festas Bororo: a construção da imagem do índio como "selvagem" na Comissão Rondon. *Revista de Antropologia*, 45(1), 187-219, 2002.

TREVISAN, Anderson Ricardo. Cinema, história e nação: Humberto Mauro e o Descobrimento do Brasil. *Estudos de Sociologia* (São Paulo), v. 21, p. 215-235, 2016.

VOIGT LEANDRO, R. Inferno Verde: representação literária da Amazônia na obra de Alberto Rangel. *Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades (UnB)*, v. 1, p. 231, 2009.

WALSH, Catherine (Ed.). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013. 553 p.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.  
\_\_\_\_\_ *Culture and Materialism*. London/New York: Verso, 2005.

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

\_\_\_\_\_. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

## SITIOGRAFIA

<http://www.negromidiaeducacao.xpg.com.br/>

<http://www.veracruzcinema.com.br/>

<http://www.cinecachoeira.com.br/2015/07/os-negros-de-glauber-raca-mistica-e-identidade-no-cinema-novo/>

<http://www.redalyc.org/html/4955/495550190003/>

<http://lentescangaceiras.blogspot.com.br/2008/08/cangao-o-nordestern-no-cinema.html>

[http://ficine.org/?page\\_id=109](http://ficine.org/?page_id=109)

<http://www.redalyc.org/html/4955/495550190003/>

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista\\_de\\_filmes\\_brasileiros\\_por\\_d%C3%A9cada\\_e\\_espectadores](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_filmes_brasileiros_por_d%C3%A9cada_e_espectadores)

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

<http://ipeafro.org.br/>

[http://sertaodesencantado.blogspot.com/2008/01/cinema-brasileiro-lista-de-longa\\_5444.html](http://sertaodesencantado.blogspot.com/2008/01/cinema-brasileiro-lista-de-longa_5444.html)

<https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/>

## ANEXO

### FILMES COM A IDENTIDADE NEGRA (1899-2003)

<b>Década 1910</b>	
Dança de um Baiano	de Afonso Segreto, 1899
Dança de Capoeira	de Afonso Segreto, 1905
Carnaval na Avenida Central	de Paschoal Segreto, 1906
Capadócios da Cidade Nova	de Antônio Leal, 1908
Pela Vitória dos Clubes Carnavalescos	de Antônio Serra, 1909
A Cabana do Pai Tomás	de Antônio Serra, 1909
A Revolta da Esquadra	de William Auler, 1910
O Pronto	autoria desconhecida, 1914
Sangue Espanhol	autoria desconhecida, 1914
Os Três Dias do Carnaval Paulista	de Antônio Campos, 1915
A Quadrilha do Esqueleto	de Eduardo Arouca, 1917
O Carnaval Cantado	de Vital Ramos, 1918

<b>Década 1920</b>	
A Escrava Isaura	de Antônio Marques Costa Filho, 1929

<b>Década 1930</b>	
--------------------	--

Noites Cariocas	de Enrique Cadicamo, 1935
Favela dos Meus Amores	de Humberto Mauro, 1935

<b>Década 1940</b>	
Eles Vivem	de 1941
Moleque Tião	de Carlos Burle, 1943
Também Somos Irmãos	de José Carlos Burle, 1949
Carnaval de Fogo	de Watson Macedo, 1949

<b>Década 1950</b>	
Caiçara	de Adolfo Celi, 1950
Aviso aos Navegantes	de Watson Macedo, 1950
Terra é Sempre Terra	de Tom Payne e Abílio Pereira, 1951
Carnaval Atlântida	de José Carlos Burle, 1952
Macumba	de Alceu Maynard Araújo, 1952
Ângela	de Tom Payne e Abílio Pereira, 1952
Amei um Bicheiro	de Jorge Ileri, 1952
Três Vagabundos	de José Carlos Burle, 1952
Candinho	de Abílio de Almeida, 1953
Rio 40 graus	de Nelson Pereira dos Santos, 1953

O Saci	de Nelson Pereira dos Santos, 1953
Agulha no Palheiro	de Alex Viany, 1953
Sinhá Moça	de Tom Payne, 1953
Osso, Amor e Papagaios	de César Memolo e Carlos Barros, 1956
Rio Zona Norte	de Nelson Pereira dos Santos, 1957
Ravina	de Rubem Biafora, 1958
João Negrinho	de Oswaldo Censoni, 1958
Macumba na Alta	de Maria Basaglia, 1958
Orfeu Negro	de Marcel Camus, 1959

<b>Década 1960</b>	
Bahia de Todos os Santos	de Trigueirinho Neto, 1960
<i>Aruanda</i>	de Linduarte Noronha, 1960
A Grande Feira	de Roberto Pires, 1961
Barravento	de Glauber Rocha, 1961
Assalto ao Trem Pagador	de Roberto Farias, 1962
Cinco Vezes Favela	de Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, 1962
Ganga Zumba	de Carlos Diegues, 1963
Gimba, O Presidente dos Valentes	de Flávio Rangel, 1963

Esse Mundo é Meu	de Sérgio Ricardo, 1964
O Anjo Nasceu	de Júlio Bressane, 1969

<b>Década 1970</b>	
Cléo e Daniel	de Roberto Freire, 1970
Um é Pouco, Dois é Bom	de Odilon Lopez, 1970
Faustão	de Eduardo Coutinho, 1971
O Anjo Negro	de José Umberto Dias, 1972
A Marcha	de Oswaldo Sampaio, 1972
Compasso de Espera	de José Alves de Antunes Filho, 1973
Como é Boa Nossa Empregada	de Victor di Mello e Ismar Porto, 1973
Negrinho do Pastoreio	de Antônio Augusto da Silva Fagundes, 1973
Amuleto de Ogum	de Nelson Pereira dos Santos, 1974
A Rainha Diaba	de Antônio Carlos da Fontoura, 1974
O Pica-Pau Amarelo	de Geraldo Sarno, 1974
As Aventuras Amorosas de um Padeiro	de Waldyr Onofre, 1975
Uma Mulata para Todos	de Roberto Machado, 1975
Xica da Silva	de Cacá Diegues, 1976
Tenda dos Milagres	de Nelson Pereira dos Santos, 1977

Os Pastores da Noite ou Otália da Bahia	de Marcel Camus, 1977
A Força de Xangô	de Iberê Cavalcanti, 1977
Diamante Bruto	de Orlando Senna, 1977
A Mulata que Queria Pecar	de Victor Di Mello, 1977
Na Boca do Mundo	de Antônio Pitanga, 1978
A Deusa Negra	de Ola Balogun, 1978
Terror e Êxtase	de Antônio Calmon, 1979
Belinda dos Orixás na Praia dos Desejos	de Antônio Bonacin Thomé, 1979
Histórias que as Babás não Contavam	de Oswaldo de Oliveira, 1979
Os Trombadinhas	de Anselmo Duarte, 1979

<b>Década 1980</b>	
Parceiros da Aventura	de José Medeiros, 1980
Bonitinha, mas Ordinária	de Braz Chediak 1981
Pixote, A Lei do Mais Fraco	de Hector Babenco, 1981
A Gostosa da Gafieira	de Roberto Machado, 1981
Rio Babilônia	de Neville de Almeida, 1982
A Menina e o Estuprador	de Conrado Sanchez, 1983
O Quilombo	de Cacá Diegues, 1984
Chico Rei	de Walter Lima Jr., 1985

Pedro Mico	de Ipojuca Pontes, 1985
Brasa Adormecida	de Djalma Limongi Batista, 1986
Anjos da Noite	de Wilson Barros, 1987
Abolição	de Zózimo Bulbul, 1988
Natal da Portela	de Paulo César Saraceni, 1988

<b>Década 1990</b>	
Como Nascem os Anjos	de Murilo Salles, 1996
Quem matou Pixote?	de José Joffily, 1996
Caminho dos Sonhos	Lucas Amberg, Andrew Deutsch e Anthony Petzold, 1998
Cruz e Sousa, O Poeta do Desterro	de Silvio Black, 1999
Orfeu	de Cacá Diegues, 1999
Babilônia 2000	de Eduardo Coutinho, 1999
Santo Forte	de Eduardo Coutinho, 1999
Notícias de uma Guerra Particular	de João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999

<b>até 2005</b>	
A negação do Brasil	de Joel Zito Araújo, 2000
Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas	de Paulo Caldas, Marcelo Luna, 2000

Samba Riachão	de Jorge Alfredo, 2001
Madame Satã	de Karim Aïnouz, 2002
Uma Onda no Ar	de Helvécio Ratton, 2002
Ônibus 174	de José Padilha, 2002
Carandiru	de Hector Babenco, 2002
Cidade de Deus	de Fernando Meireles e Kátia Lund, 2002
Seja o que Deus Quiser!	de Murilo Salles, 2002
À Margem da Imagem	de Evaldo Mocarzel, 2003
De Passagem	de Ricardo Elias, 2003
Contra Todos	de Roberto Moreira, 2003
Prisioneiro da Grade de Ferro	de Paulo Sacramento, 2003

## FILMES COM A IDENTIDADE INDÍGENA (1899-2003)

<b>Década 1910</b>	
O Guarani	de Salvattore Lazzaro, 1911
Os Sertões de Mato Grosso	de Luiz Thomaz Reis, 1912
Expedição Roosevelt ao Mato Grosso	de Luiz Thomaz Reis, 1914
O Caçador de Esmeraldas	de Marc Ferrez, 1915
O Guarani	de Vittorio Capellaro, 1916
Rituais e Festas Bororo	de Luiz Thomaz Reis, 1916
Iracema	de Vittorio Capellaro, 1919
Ubirajara	de Luiz de Barros, 1919

<b>Década 1920</b>	
O Guarani	de João de Deus, 1920
No País das Amazonas	de Silvino Santos e Agesilau de Araújo, 1922
No Rastro do Eldorado	de Silvino Santos, 1925
O Guarani	de Vittorio Capellaro, 1926
Viagem ao Roroimã	de Luiz Thomaz Reis, 1927

<b>Década 1930</b>	
Iracema	de Jorge S. Konchin, 1931
Anchieta entre o Amor e a Religião	de Arturo Carrari, 1931
Fera da Mata	de Waldemar P. Zornig, 1932

Ao Redor do Brasil	de Luiz Thomaz Reis, 1932
O Caçador de Diamantes	de Vittorio Capellaro, 1933
O Descobrimento do Brasil	de Humberto Mauro, 1937
Aruanã	de Líbero Luxardo, 1938

<b>Década 1940</b>	
Os Bandeirantes	de Humberto Mauro, 1940
Sedução do Garimpo	de Luiz de Barros, 1941
Terra Violenta	de Edmond Bernoudy, 1948
Iracema	de Vittorio Cardinale e Gino Talamo, 1949

<b>Década 1950</b>	
O Guarani	de João de Deus, 1920
Sinfonia Amazônica	de Anélio Latini Filho, 1952
Fernão Dias	de Alfredo Roberto Alves, 1956
Casei-me com um Xavante	de Alfredo Palácios, 1957
Além do Rio das Mortes	de Duílio Mastroianni, 1957
Curucu, o Terror do Amazonas	de Curt Siodmak, 1957
Escravos do Amor das Amazonas	de Curt Siodmak, 1958
O segredo da Serra Dourada	de Pino Belli, 1959
Na Garganta do Diabo	de Walter Hugo Khouri, 1959

<b>Década 1960</b>	
Os Bandeirantes	de Marcel Camus, 1960
O segredo de Diacuí	de William Gerick, 1960
Os Selvagens	de Francisco Eichorn, 1965
Amor na Selva	De Konstantin Tkaczenko, 1966
Lana, Rainha das Amazonas	de Cyll Farney e GezavonCziffra, 1966
Terra em Transe	de Glauber Rocha, 1967
Brasil ano 2000	de Walter Lima Jr., 1969
Macunaíma	de Joaquim Pedro de Andrade, 1969
Tarzan e o Grande Rio	de Robert Day, 1969

<b>Década 1970</b>	
Como era Gostoso o meu Francês	de Nelson Pereira dos Santos, 1970
Pindorama	de Arnaldo Jabor, 1971
As Confissões do Frei Abóbora	de Braz Chediak, 1971
Orgia ou o Homem que Deus Cria	de João Silvério Trevisan, 1970
Ana Terra	de Durval Garcia, 1972
Caingangue, A Pontaria do Diabo	de Carlos Hugo Christensen, 1973
Uirá, Um Índio em Busca de Deus	de Gustavo Dahl, 1974
A Lenda de Ubirajara	de André Luiz de Oliveira, 1975
Iracema, uma Transa Amazônica	de Jorge Bodansky e Orlando Senna, 1975/80
Aruã, na Terra dos Homens Maus	de Expedito Gonçalves Teixeira, 1976
Ajuricaba, o Rebelde da Amazônia	de Oswaldo Caldeira, 1977

O Monstro Caraíba	de Júlio Bressane, 1977
Auke	de Oswaldo Caldeira, 1977
Tarzann: O Bonitão Sexy	de Nilo Machado, 1977
Curumim	de Plácido Campos Júnior, 1978
Anchieta, José do Brasil	de Paulo César Saraceni, 1978
As Aventuras de Robinson Crusóé	de Mozael Silveira, 1978
Batalha de Guararapes	de Paulo Thiago, 1978
O Guarani	de Fauzi Mansur, 1979
Caramuru	de Francisco Ramalho Jr, 1979
O caçador de Esmeraldas	de Oswaldo Oliveira, 1979
Iracema, a Virgem dos Lábios de Mel	de Carlos Coimbra, 1979
No Tempo dos Trogloditas	de Edward Freund, 1979

<b>Década 1980</b>	
O Inseto do Amor	de Fauzi Mansur, 1980
A Idade da Terra	de Glauber Rocha, 1980
A Caminho das Índias	de Augusto Sevá e Isa Castro, 1982
Índia, a Filha do Sol	de Fábio Barreto, 1982
Mulher Natureza	de Dorival Coutinho, 1983
Diacuí, a Viagem de Volta	de Ivan Kudma, 1984
Exu-piá Coração de Macunaíma	de Paulo Veríssimo, 1984
Avaeté, Semente da Vingança	de Zelito Vianna, 1985
Perdidos no Vale dos Dinossauros	de Michele Máximo Tarantini, 1986

Heróis Trapalhães, uma Aventura na Selva	de José Alvarenga júnior, 1988
Kuarup	de Ruy Guerra, 1989
Os sermões, A História de Antônio Vieira	de Júlio Bressane, 1989/90

<b>Década 1990</b>	
Brincando nos campos do senhor	de Hector Babenco, 1991
El viaje	de Fernando Solanas, 1991
Capitalismo selvagem	de André Klotzel, 1993
Yndio do Brasil	de Sylvio Back, 1995
O Guarani	de Norma Bengell, 1996
O Cineasta da Selva	de Aurélio Michiles, 1997
No Coração dos Deuses	de Geraldo Rocha Moraes, 1997
Lendas amazônicas	de Moisés Magalhães e Ronaldo Passarinho Filho, 1998
Mário	de Hermano Penna, 1999
Hans Staden	de Luiz Alberto Pereira, 1999
Tainá no País das Amazonas	de Tânia Lamarca e Sérgio Bloch, 1999

<b>até 2003</b>	
Brava Gente Brasileira	de Lúcia Murat, 2000
Cronicamente Inviável	de Sérgio Bianchi, 2000
Palavra e utopia	de Manoel de Oliveira, 2000
Caramuru – a Invenção do Brasil	de Guel Arraes, 2001

Quinhentas Almas	de Joel Pizzini, 2001
Desmundo	de Alain Fresnot, 2002

## FILMES COM A IDENTIDADE NORDESTINA (1899-2003)

<b>Década 1920</b>	
A Inauguração da Ponte de Cimento em Victória	de Guilherme Rogato, 1921
Filho sem Mãe	de Tancredo Seabra, 1925
Grandezas de Pernambuco	de Chagas Ribeiro, 1925
O Juazeiro de Padre Cícero	de Adhemar de Albuquerque, 1925
O Nordeste Brasileiro	de Adhemar de Albuquerque, 1925
A Visita do Dr. Washington Luís ao Ceará	de Adhemar de Albuquerque, 1926
Lampião: o Banditismo no Nordeste	Autoria desconhecida, 1927
Sangue de Irmão	de Jota Soares, 1927
Sob o Céu Nordestino	de Walfredo Rodriguez, 1928

<b>Década 1930</b>	
Lampião, a Fera do Nordeste	José Nelli, 1930

<b>Década 1950</b>	
Lampião, o Rei do Cangaço	de Fouad Anderaos, 1950

É Fogo na Roupa	de Watson Macedo, 1952
O Cangaceiro	Lima Barreto, 1953
Canto do Mar	de Alberto Cavalcanti, 1953
O Primo do Cangaceiro	Mário Brasini, 1955
O Petróleo é Nosso	de Watson Macedo, 1954
Rio Fantasia	de Watson Macedo, 1957
O Camelô da Rua Larga	de Eurides Ramos 1958
O Batedor de Carteiras	Aluizio T. de Carvalho 1958
No Mundo da Lua	de Roberto Farias, 1958
Quem Roubou meu Samba?	de José Carlos Burle, 1958
Mulheres à Vista	de Tanko, J. B., 1959

<b>Década 1960</b>	
Eu Sou o Tal	de Eurides Ramos, 1960
Marido de Mulher Boa	de Tanko, J. B., 1960
Samba em Brasília	de Watson Macedo, 1960
Sai dessa Recruta	de Hélio Barrozo Netto, 1960
A Morte Comanda o Cangaço	de Carlos Coimbra, 1960
Titio não é Sopa	de Eurides Ramos, 1960

Os Três Cangaceiros	de Victor Lima, 1961
Virou Bagunça	de Watson Macedo, 1961
Mandacaru Vermelho	de Nelson Pereira dos Santos, 1961
O Pagador de Promessas	de Anselmo Duarte, 1962
A Grande Cidade	de Cacá Diegues 1966
Tocaia no Asfalto	de Roberto Pires, 1962
Três Cabras de Lampião	de Aurélio Teixeira, 1962
Nordeste Sangrento	de Wilson Silva, 1963
O Cabeleira	de Milton Amaral, 1963
Vidas Secas	de Nelson Pereira dos Santos, 1963
Os Fuzis	de Ruy Guerra, 1964
Lampião, o Rei do Cangaço	de Carlos Coimbra, 1964
O Lamparina	de Glauco Mirko Laurelli, 1964
Memória do Cangaço	de Paulo Gil Soares, 1964
Deus e o Diabo na Terra do Sol	de Glauber Rocha, 1964
Entre o Amor e o Cangaço	de Aurélio Teixeira, 1965
Grandes Sertões Veredas	de Geraldo dos Santos, 1965
Riacho do Sangue	de Fernando de Barros, 1966

Cangaceiros de Lampião	de Carlos Coimbra, 1967
Maria Bonita, Rainha do Cangaço	de Miguel H. Borges, 1968
O Cangaceiro Sanguinário	de Osvaldo Oliveira e Sérgio Ricci, 1969
O Cangaceiro sem Deus	de Osvaldo Oliveira, 1969
Corisco, o Diabo Loiro	de Carlos Coimbra, 1969
Deu a Louca no Cangaço	de Nelson Teixeira Mendes, 1969
Meu Nome é Lampião	de Mozael Silveira, 1969
Quelé do Pajeú	de Anselmo Duarte, 1969
O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro	de Glauber Rocha, 1969

<b>Década 1970</b>	
O Último Cangaceiro	de Carlos Mergulhão, 1970
A Vingança dos Doze	de Marcos Farias, 1970
Jesuíno Brilhante, O Cangaceiro	de Cobett, 1972
Boi de Prata	de Augusto Ribeiro Jr., 1973
As Cangaceiras Eróticas	de Roberto Mauro, 1974
Pedro Bó, O Caçador de Cangaceiros	de Mozael Silveira, 1975
O Leão do Norte	de Carlos del Pino, 1975
O Último Dia de Lampião	de Maurice Capovilla, 1975

Faustão: O Cangaceiro Negro	de Eduardo Coutinho, 1975
A Mulher no Cangaço	de Hermano Penna, 1976
A Ilha das Cangaceiras Virgens	de Roberto Mauro, 1976
Kung Fu Contra as Bonecas	de Adriano Stuart, 1976
Dona Flor e seus Dois Maridos	de Bruno Barreto, 1976
Os Cangaceiros do Vale da Morte	de Apollo Monteiro, 1978

<b>Década 1980</b>	
Homem que Virou Suco	de João Batista de Andrade, 1981
Cangaceiro Trapalhão	de Daniel Filho, 1983
Gabriela, Cravo e Canela	de Bruno Barreto, 1983
Sargento Getúlio	de Hermanno Penna, 1983
Parahyba, Mulher Macho	de Tizuka Yamazaki, de 1983
O Cangaceiro do Diabo	de Tião Valadares, 1983
Memórias do Cárcere	de Nelson Pereira dos Santos, 1984
Cabra Marcado para Morrer	de Eduardo Coutinho, 1984
A Hora da Estrela	de Tata Amaral, 1985
Jubiabá	de Nelson Pereira dos Santos, 1987
Os Trapalhões no Auto da Compadecida	de Roberto Farias, 1987
Luzia Homem	de Fábio Barreto, 1988

<b>Década 1990</b>	
Corisco e Dadá	de Rosemberg Cariry, 1996
A Saga do Guerreiro Alumioso	de Rosemberg Cariry, 1996
Baile Perfumado	de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1996
Guerra de Canudos	de Sérgio Rezende, 1996
Tieta do Agreste	de Cacá Diegues, 1996
O Cangaceiro	de Aníbal Massaini Neto, 1997
Central do Brasil	de Walter Salles, 1998
Bela Donna	de Fábio Barreto, 1998
São Jerônimo	de Júlio Bressane, 1999
O Auto da Compadecida	de Guel Arraes, 1999
Milagre em Juazeiro	de Wolney Ferreira, 1999

<b>Até 2003</b>	
Estorvo	de Ruy Guerra, 2000
Abril Despedaçado	de Walter Salles, 2002
Lisbela e o Prisioneiro	de Guel Arraes, 2003

### **OUTROS FILMES CITADOS**

O Nascimento de uma Nação	de D. W. Griffith, 1915
Alô Alô Brasil	de Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro, 1935
Alô Alô Carnaval	de Adhemar Gonzaga, 1936
Você já foi à Bahia?	de James Bodrero, 1944
Matar ou Correr	de Carlos Manga, 1954
O Homem do Sputnik	de Carlos Manga, 1959
O Bandido da Luz Vermelha	de Rogério Sganzerla, 1968
América do Sexo	de Luiz Rosemberg Filho e Flavio M. Costa, 1969
Matou a Família e Foi ao Cinema	de Júlio Bressane, 1969
Mulher de Todos	de Rogério Sganzerla, 1969
O Despertar de um Sonho	de Christa Gottmann-Elter, 1971
Menino do Rio	de Antônio Calmon, 1981
Eles não Usam Black-Tie	de Leon Hirszman, 1981
Pra Frente Brasil	de Roberto Farias, 1982
Bete Balanço	de Lael Rodrigues, 1984
Garota Dourada	de Antônio Calmon, 1984
Cidade Oculta	de Chico Botelho, 1986
A dama do Cine Shangai	de Guilherme de Almeida Prado, 1987
Rádio Pirata	de Lael Rodrigues, 1987
Brasa Adormecida	de Djalma Limongi Batista, 1987

Vera	de Sérgio Toledo, 1987
Caramujo-Flor	de Joel Pizzini, 1988
Ilha das Flores	de Jorge Furtado, 1989
Carlota Joaquina, Princesa do Brazil	de Carla Camurati, 1995
O Quatrilho	de Fábio Barreto, 1995
Banana is my Business	de Helena Solberg, 1995