



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: SOCIEDADE, CULTURA E POLÍTICA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Rio, 40 Graus:
**Representações das Mulheres Negras no Filme de
Nelson Pereira dos Santos (1955)**

Renata Melo Barbosa do Nascimento.

Brasília, maio de 2014.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: SOCIEDADE, CULTURA E POLÍTICA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Rio, 40 Graus:
**Representações das Mulheres Negras no Filme de
Nelson Pereira dos Santos (1955)**

Renata Melo Barbosa do Nascimento.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, na Linha de Pesquisa: Cultura, Política e Identidades, para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa Dra. Susane Rodrigues de Oliveira.

Brasília, maio de 2014.

Rio, 40 Graus:
Representações das Mulheres Negras no Filme de
Nelson Pereira dos Santos (1955)

Renata Melo Barbosa do Nascimento.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Susane Rodrigues de Oliveira
(Presidenta)

Profa. Dra. Diva do Couto Gontijo Muniz
(Examinadora)

Profa. Dra. Liliane Maria Macedo Machado
(Examinadora)

Dra. Maria Célia Orlato Selem
(Suplente)

AGRADECIMENTOS

Tarefa difícil esta de fazer justiça às pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para o amadurecimento desta dissertação, pois sempre corremos o risco de não mencionar pessoas que foram fundamentais neste processo.

Primeiramente agradeço a minha orientadora Susane Rodrigues Oliveira, por sua obstinação, responsabilidade e dedicação em me apontar os caminhos que complementaram minhas reflexões, presente em todas as etapas do meu trabalho.

À Prof.^a Dr.^a Maria Antonieta Martines Antonacci, pelas longas conversas sobre Cinema e por me apresentar o universo do Cinema Novo e Nelson Pereira dos Santos.

À Prof.^a Dr.^a Diva do Couto Gontijo Muniz, por me incentivar a enveredar para os Estudos Feministas, tão fundamentais para minha vida e minhas reflexões.

Às minhas amigas de todas as horas e angústias, – Cristina de Fátima Guimarães, Deborah Silva Santos, Glauciana Souza, Gevanilda Santos, Givânia Silva, Maria Inês da Silva Barbosa, Isabel Clavelin, Lelette Coutto, Paula Janaína, Regina Adami e Sandra Teixeira; – mulheres negras, lindas e fortes, fundamentais nesta minha trajetória.

Às companheiras da Secretaria de Políticas para as Mulheres, agradeço especialmente Ana Julieta, Camila Firmino, Carolina Tokarski, Lêda Santos, Leila Ollaik, Renata Preturlan, Rosa de Lourdes e à professora Dr.^a Lourdes Maria Bandeira pela inspiração para eterno caminhar e o fazer intelectual.

Gostaria de destacar o apoio e dedicação das amigas e companheiras que muito me apoiaram nesta reta final, tanto com contribuições valiosíssimas no contexto de gênero e raça, bem como no estímulo de que muito ainda temos por fazer e acreditarem no meu trabalho: Ângela Aparecida Teles, Bruna Pereira, Ceíça Ferreira, Fabiana Macena e Mariana Barcelos.

Agradeço à minha família, em especial minhas irmãs Patrícia Melo Barbosa e Roberta Barbosa-Ebert, meu primo querido José Marcelo Barbosa, meu pai José Barbosa, que sempre me apoiou e incentivou e minha mãe, figura inspiradora, Marinalva Melo Barbosa, que muito se assemelha às mulheres negras representadas por Nelson Pereira dos Santos em *Rio, 40 Graus*.

Por último agradeço o apoio emocional e estrutural do meu companheiro de todas as horas, Rogerio Rodrigues do Nascimento, sem ele este trabalho seria praticamente impossível, pois com respeito e carinho supriu minhas ausências afetivas principalmente em relação aos nossos filhos Luccas e Luíza, que dão todo o sentido na minha história de realizações.

RESUMO

Esta dissertação tem como tema de estudo as representações das mulheres negras difundidas no filme *Rio, 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos. Com base nos estudos feministas e de gênero, buscamos historicizar/desnaturalizar estas representações, enfatizando as suas condições de produção. Essa desnaturalização, no desvelamento do caráter histórico e cultural das representações, permite que outras representações possam ser construídas e veiculadas, pondo em questionamento imagens que foram tomadas como verdadeiras e naturais acerca das mulheres negras no Brasil. Permite ainda a compreensão de que as mulheres negras são sujeitos com subjetividades plurais e múltiplas, que não são fixas ou permanentes, e que, portanto, se transformam e se relacionam com vários outros aspectos da vida social (classe, raça, profissão, geração, etc.).

PALAVRAS-CHAVE: representações sociais; mulheres negras; *Rio, 40 Graus*; gênero; raça.

ABSTRACT

This Master's Thesis aims to study the representations of black women as propagated in the movie *Rio, 40 graus* (1955), by Nelson Pereira dos Santos. Based on feminist and gender studies, we seek to historicize/deconstruct such representations by emphasizing the conditions under which they were produced. This denaturalization, by unveiling their historical and cultural nature, allows other representations to be built and conveyed, questioning thus portrayals of Brazilian black women that were accepted as true and natural. Further, it allows the understanding that black women are subjects with plural and multiple subjectivities, which are not fixed or permanent, and that therefore are susceptible to transformation and related to several other aspects of social life (class, race, profession, generation etc.).

KEYWORDS: social representations; black women; *Rio, 40 Graus*; gender, race.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1	
Cinema, Imaginário e Representações	
1.1 O filme como “tecnologia do gênero”	06
1.2 Gênero e Raça na Perspectiva dos Estudos Feministas	10
CAPÍTULO 2	
Cultura, Política e Estética Cinematográfica: As condições de Produção de <i>Rio, 40 Graus</i>	
2.1 O cineasta Nelson Pereira dos Santos	21
2.2 Cenário, enredo e personagens	34
CAPÍTULO 3	
Ana, Elvira e Alice	
3.1 Trabalhadoras – domésticas e operárias	42
3.2 Mães, esposas e chefes de família	66
3.3 Rainha da escola de samba e “negrinha desaforada”	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
FONTE HISTÓRICA	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como tema de estudo as representações das mulheres negras difundidas no filme *Rio, 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos. Este cineasta brasileiro é considerado um dos precursores do chamado Cinema Novo, um movimento cinematográfico que se desenvolveu no Brasil, especialmente, nas décadas de 1950 e 1960. Os filmes deste cineasta influenciaram toda uma geração que pretendiam inovar os parâmetros do cinema nacional, a fim de revelar, através das lentes do cinema, as identidades do povo brasileiro, opondo-se, sobretudo, às produções cinematográficas nacionais de influência hollywoodiana.

Nos últimos anos os filmes de Nelson Pereira dos Santos se constituíram em fontes e objetos de pesquisa acadêmica interdisciplinar; onde observamos trabalhos valiosíssimos que se debruçaram em suas obras (Helena Salem, 1987; Ivana Bentes, 2007; Luis Fernando Amâncio Santos, 2010), dentre eles destacamos os estudos de Mariarosaria Fabris (1994), resultados de sua tese de doutorado sobre os filmes *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte* (1957) e suas relações com o cinema neo-realista italiano. Fabris discorre a respeito deste movimento italiano e sua recepção no Brasil, contextualizando-o politicamente e analisando as suas especificidades no cenário político-cultural brasileiro, especialmente os seus reflexos nos filmes de Nelson Pereira dos Santos. Nestes estudos, a autora não chega a abordar questões de gênero e raça retratadas no filme *Rio, 40 Graus*, mas abre caminhos para diversas abordagens neste sentido, apontando para futuras pesquisas que possam suprir esta lacuna e contribuir no conhecimento e questionamento das representações e subjetividades difundidas sobre o povo brasileiro no cinema.

O filme *Rio, 40 Graus*, apesar de amplamente discutido e analisado nos meios acadêmicos, ainda permanece pouco explorado pelos historiadores, são poucos os que abordaram este filme numa perspectiva histórica. Além disso, observamos que boa parte desta produção acadêmica não analisou com profundidade as questões de gênero e raça retratadas no filme. Diante deste silêncio historiográfico é que enfatizamos a importância e a contribuição desta pesquisa sobre as representações das mulheres negras difundidas neste filme. Por se tratar de um cinema de vanguarda, que buscava

se libertar dos valores e interferências do colonialismo estrangeiro buscamos também investigar as permanências e rupturas com valores e concepções colonialistas que marcaram as representações das subjetividades das mulheres negras no Brasil. Neste sentido, pensamos em realizar um trabalho de historicização das imagens das mulheres negras veiculadas no filme. Trata-se de um estudo dos processos que constituem as suas significações, uma análise dirigida às suas condições de produção, a fim de enfatizar o caráter histórico e cultural de suas elaborações, ou seja, os imaginários e práticas sociais que constituem produtos e processos de suas representações. As teorias do Imaginário e das Representações Sociais, juntamente com as teorias feministas e de gênero constituíram o quadro teórico-metodológico desse estudo. As Representações Sociais são aqui entendidas como

sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros – orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais. Da mesma forma, elas intervêm em processos variados, tais como a difusão e a assimilação dos conhecimentos, o desenvolvimento individual e coletivo, a definição das subjetividades pessoais e sociais, a expressão dos grupos e as transformações sociais (JODELET, 2001, p. 22).

As representações veiculadas nos discursos, palavras, mensagens e imagens cinematográficas podem servir de guias para a interpretação e construção da realidade (JODELET, 2001, p. 17). Enquanto fenômenos complexos e dinâmicos em ação na vida social, carregados de crenças, valores, opiniões e normas, as representações se ligam “tanto a sistemas de pensamento mais amplos, ideológicos ou culturais, a um estado dos conhecimentos científicos, quanto à condições social e à esfera da experiência privada e afetiva dos indivíduos” (JODELET, 2001, p. 21). Nesta perspectiva, é que destacamos a importância de nosso estudo sobre as representações das mulheres negras difundidas no filme *Rio, 40 Graus*. Importa descrevê-las, analisá-las e explicá-las em suas dimensões, formas, processos e funcionamento (JODELET, 2011, p. 21). Nesta tarefa, pretendemos detectar as representações que constroem as subjetividades das mulheres negras, em imagens e diálogos (palavras e frases) que aparecem no filme.

Neste trabalho usamos o conceito de *subjetividade*, com base nos estudos de Foucault, porque nos ajuda a compreender melhor a dinâmica que envolve os processos de construção dos sujeitos. Nesta perspectiva, entendemos que as identidades não são fixas e imutáveis, elas constituem processos de construção permanentes que acontecem nas interações dos sujeitos na vida social. De acordo com Foucault (1984, p. 28), esses processos de subjetivação são construções sociais e históricas que determinam modos de pensar, agir, ser e estar no mundo (OLIVEIRA, 2012, p. 17). Assim, compreendemos as subjetividades das mulheres negras como efeitos de diversas práticas e tecnologias sociais, dentre elas, nos interessa aqui, o cinema.

Os discursos, as representações, as imagens e as técnicas que atuam no nível do corpo funcionam como mecanismos de construção desta subjetividade de gênero. A subjetivação, compreendida como um processo, não pode assim ser pensada como um objeto independente que permanece imutável ou que possui uma natureza ou essência. Nessa perspectiva, quando falamos de subjetividade não estamos falando de alguma coisa que seja sempre idêntica a si. Não estamos falando de “uma” identidade. Segundo Foucault (2003) a própria noção de sujeito tem história (OLIVEIRA, 2012, p. 17).

Nesta perspectiva queremos compreender as representações que constroem as subjetividades das mulheres negras no filme *Rio, 40 Graus*; considerando o cinema como um dos dispositivos que participam dessa construção dos sujeitos, por meio de suas imagens (LAURETIS, 1994). As representações, enquanto produtos e processos das relações de poder, são forjadas e veiculadas também pelo cinema. Enquanto “tecnologia do gênero” (LAURETIS, 1984), o cinema também participa da construção e proliferação de representações sociais que constroem os corpos masculinos e femininos, que ditam modos de ser e estar na sociedade, classificando e dividindo a humanidade entre homens e mulheres, negros e brancos, ricos e pobres. Nesta pesquisa compreendemos o gênero e a raça como construções históricas e culturais que também participam dos processos de construção das subjetividades.

As imagens veiculadas no cinema são capazes de incidir na formação dos imaginários, subjetividades e práticas sociais. A reiteração constante das diferenças e

desigualdades, por meio das imagens cinematográficas, acaba por naturalizar os processos de exclusão, violência e marginalização que sofrem as mulheres negras no Brasil. Deste modo, o cinema, merece nossa atenção, enquanto historiadoras feministas estamos interessadas na desnaturalização/historicização das representações que constroem as desigualdades de gênero e raça no Brasil. Essa desnaturalização, – no desvelamento do caráter histórico e cultural das representações, – permite que outras representações possam ser construídas e veiculadas, pondo em questionamento imagens que foram tomadas como verdadeiras e naturais acerca das mulheres negras no Brasil. Permite ainda a compreensão de que as mulheres negras são sujeitos com subjetividades plurais e múltiplas, que não são fixas ou permanentes, e que, portanto, se transformam e se relacionam com vários outros aspectos da vida social (classe, raça, opção sexual, profissão, religião, idade, etc.).

Assim, como bem sugere Stuart Hall (2003, p. 346), direcionamos o nosso olhar para a diversidade e não para a homogeneidade da experiência negra (Abreu & Mattos, 2008). No filme *Rio 40, Graus* identificamos a atuação de três personagens – Ana, Elvira e Alice – que permite discutir e analisar o modo como as representações das mulheres negras foram construídas e mantidas no Brasil. Estas mulheres são aqui identificadas como negras, não só pela observação das diferenças de seus corpos (com base na cor da pele), mas também pelas diferenças de classe¹ e raça² (baseada na origem/ascendência afro-brasileira) que marcam a constituição de suas subjetividades. Neste sentido, entendemos que a expressão “mulheres negras” é bastante subjetiva, e que comporta, aqui, uma carga política em favor de um conhecimento histórico que dê visibilidade à história das representações destas mulheres no Brasil.

O despertar para realização desta pesquisa remonta a minha época de estudante na graduação em História, onde passei a me interessar intensamente pelos estudos acerca da história, do cinema e da literatura. As discussões sobre a força destes

¹ As classes não existem como entidades separadas que olham ao redor, acham um inimigo de classe e partem para a batalha. Ao contrário, para mim, as pessoas se vêem numa sociedade estruturada de certo modo (por meio de relações de produção fundamentalmente), suportam a exploração (ou buscam manter poder sobre os explorados), identificam os nós dos interesses antagônicos, debatem-se em torno desses membros nós e, no curso de tal processo de luta, descobrem a si mesmas como uma classe, vindo, pois, a fazer a descoberta da sua consciência de classe. Classe e consciência de classe são sempre o último e não o primeiro degrau de um processo histórico real. (BRUNOW, 2009. APUD, THOMPSON, 2001, p: 274)

² Neste trabalho entendemos a “raça” como uma construção histórica, cultural e política. Nas páginas 20 e 21, desta dissertação, discutimos esta concepção.

discursos na constituição dos imaginários e práticas sociais captaram fortemente a minha atenção, o que certamente me conduziu ao estudo do filme *Rio, 40 Graus*. Além disso, por ser mulher negra, busquei também compreender questões relacionadas à minha própria história, a história das minhas avós, da minha mãe, das minhas irmãs, e de tantas outras mulheres negras que contribuíram para a construção de um país que se apresenta como berço da “democracia racial”. O componente feminista e principalmente o feminismo negro, sempre estiveram presentes nas minhas escolhas pessoais, nas discussões acadêmicas, e em tantos outros espaços sociais, como o do trabalho e das redes solidárias. Os estudos feministas me fizeram refletir sobre a construção de minha própria história e da realidade que me cerca. A partir disso, percebi que a historiografia, a partir de uma perspectiva feminista, poderia contribuir de alguma forma, para a desconstrução/desnaturalização das representações de gênero e raça que marcaram as subjetividades e experiências das mulheres negras no Brasil.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos. O primeiro capítulo apresenta o referencial teórico-metodológico da pesquisa, calcado nos estudos feministas e de gênero, discute as relações entre cinema, história, imaginário, representações, raça e gênero. O segundo capítulo trata das condições de produção do filme *Rio, 40 Graus*, onde destacamos alguns aspectos técnicos, estéticos, políticos e culturais que envolveram a sua produção e difusão. Já no terceiro e último capítulo, apresentamos uma análise das representações das mulheres negras detectadas no filme; esta análise foi dividida em três partes: na primeira analisamos as imagens das mulheres negras enquanto trabalhadoras domésticas e operárias de fábrica; na segunda, analisamos suas imagens enquanto mães, esposas e chefes de família; na terceira discutimos a imagem de Alice enquanto rainha de escola de samba.

CAPÍTULO 1

CINEMA, IMAGINÁRIO E REPRESENTAÇÕES

A visão, a percepção visual, é uma atividade complexa que não se pode, na verdade, separar das grandes funções psíquicas, a inteligência, a cognição, a memória, o desejo. Assim, a investigação, iniciada “do exterior”, ao seguir a luz que penetra o olho, leva logicamente a considerar o sujeito que olha a imagem, aquele para quem ela é feita, o qual chamaremos de seu espectador. (AUMONT, 2010, p. 8)

1.1 O filme como “Tecnologia do gênero”

A importância do cinema como fonte histórica vem sendo assumida por vários historiadores desde os anos de 1960 e 1970 (MISKELL, 2011, p. 283). Elevado à categoria de “novo objeto”, foi incorporado ao fazer historiográfico a partir das mudanças introduzidas pela Nova História³. Marc Ferro (1992) foi um dos responsáveis por essa incorporação ao discutir o cinema como documento histórico que oferece uma visão importante das sociedades que os fizeram e os assistiram (MISKELL, 2011, p. 282-283). Apesar de um número razoável de historiadores ainda desconfiar desta possibilidade de análise, de acordo com Mônica Kornis,

[...] o filme adquiriu de fato o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um

³ Cf. LE GOFF, J. História. In: ROMANO, R. (Org.). *Enciclopédia Einaudi, Memória – História*. [S.l.]: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. v. 1, p. 158-259; e LE GOFF, J. L’histoire nouvelle. In: LE GOFF, J. et al. (Orgs.). *Les Encyclopédies du Savoir Moderne – La Nouvelle Histoire*. Paris: CEPL, 1978. p. 210-241; de Le Goff e Pierre Nora, ver: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976; por fim, ver GARÇON, F. Des necesanciennes. In: GARÇON, F. (Dir.). *Cinéma et Histoire. Autour de Marc Ferro. CinémAction*, n. 65, p. 9-18, oct./déc. 1992.

momento histórico. Os vários tipos de registro fílmico – ficção, documentário, cinejornal e atualidades – vistos como meio de representação da história, refletem contudo de forma particular sobre esses temas. Isto significa que o filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica (1992, p. 239).

A dinâmica cinematográfica contém algo instigante, pois as imagens, os sons e os diálogos que difunde são capazes de incidir sobre nossos imaginários e práticas sociais, mesmo uma obra de ficção é capaz de influenciar amplamente nossas visões acerca de determinados eventos, relações sociais, pessoas e lugares. As representações difundidas sobre as mulheres negras no cinema brasileiro participam também da construção das subjetividades e das relações sociais, raciais e de gênero experimentadas por estas mulheres em sociedade, da mesma forma que constituem ressonâncias de um imaginário. É neste sentido que importa analisar estas representações, desvelar os seus fundamentos históricos e culturais, tratando-as como objetos de estudo que possuem historicidade.

Ao longo do século XX o cinema foi ganhando espaço e conquistando um grande público; os diálogos e imagens que emergem das telas de cinema podem ser apreendidos como produtos e processos do Imaginário Social. De acordo com Baczkó, o imaginário constitui um conjunto de representações, uma peça efetiva e eficaz de controle da vida social e coletiva, sendo também objeto e lugar de conflitos sociais. Deste modo, “(...) através dos seus imaginários sociais, uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns” (BACZKO, 1985, p. 309).

O imaginário, ao mesmo tempo em que informa sobre a realidade, é capaz de constituir um apelo para a ação, de suscitar a adesão a um sistema de valores, modelando o comportamento e, em caso de necessidade, arrastando os indivíduos para uma ação comum (BACZKO, 1985). Assim as representações que circulam no imaginário podem ser entendidas como matrizes e efeitos de práticas sociais, que constituem processos de subjetivação em uma sociedade.

Seguindo a leitura de Foucault marcada pela tônica deleuziana, pensamos a arte como uma possibilidade através da qual podem se dar os processos de subjetivação. É preciso, no entanto, enfatizar o seu principal pressuposto: sujeito não é sinônimo de indivíduo, não tem unidade ou interioridade, pois não há, para o autor, um sujeito prévio, um sujeito que enuncia ou que tem uma essência. O que há são processos de produção de sujeito, isto é, a subjetivação deve ser pensada como um processo, como uma estética da existência em um determinando regime de verdade” (CARVALHO, 2011, p. 93).

Perceber o cinema, além de fonte de prazer estético e de divertimento, como fonte de estudo que comporta indícios reveladores dos imaginários de uma época/lugar, é no mínimo desafiador. Jorge Nóvoa observou que a introdução do cinema como fonte histórica ainda é recente e não permite dar conta de problemas teóricos e epistemológicos que a relação cinema-história impõe (2012, p. 33). Entretanto, o cinema é indiscutivelmente um meio de disseminação de imaginários, representações, valores, normas, crenças e códigos de conduta construídos socialmente. Gubernikoff diz,

O cinema foi estudado como um aparato de representação, uma máquina de imagem desenvolvida para construir imagens ou visões da realidade social e o lugar do espectador nele. Mas, [...] como o cinema está diretamente implicado à produção e reprodução de significados, de valores e ideologia, subjetividade, é melhor entendê-lo como uma prática significante, um trabalho de simbiose: um trabalho que produz efeitos de significação e de percepção, auto-imagem e posições subjetivas, para todos aqueles envolvidos, realizadores e espectadores; é, portanto, um processo semiótico no qual o sujeito é continuamente engajado, representado e inscrito na ideologia (*apud* DE LAURETIS, 1978, p.37).

A partir das teorias de Foucault, Teresa de Lauretis (1994) concebe o cinema como uma “tecnologia do gênero” que produz e faz circular representações que constroem os sujeitos.

O gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos, mas, nas palavras de Foucault, “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações

sociais', por meio do desdobramento de 'uma complexa tecnologia política (DE LAURETIS, 1994, p. 208).

Na concepção da autora, as “tecnologias de gênero” seriam os dispositivos institucionais e sociais que “teriam o poder de controlar o campo de significação social e assim produzir, promover e implantar as representações de gênero” (DE LAURETIS, 1994, p. 211). Baseando-se nos pressupostos de De Lauretis, a historiadora Liliane Maria Macedo Machado também destaca o caráter normatizador do cinema, quando afirma que,

O cinema e a televisão, a despeito do fascínio que despertam, graças, dentre outras coisas a doce ilusão de captar a imagem em movimento, compartilham valores semelhantes com outras fontes discursivas, tais como os quadrinhos, a publicidade, o jornalismo. O resultado disso é a articulação de uma teia discursiva complexa, cuja repetição promove a disciplinarização dos corpos, das atitudes e, até mesmo, dos sonhos e das fantasias das pessoas, dinamizando os imaginários contemporâneos dos grandes conglomerados urbanos do Ocidente, inclusive do Brasil (MACHADO, 2006, p. 228-229).

Partindo desta concepção, pretendemos analisar o filme como uma “tecnologia de gênero”, “como mecanismo que interfere no assujeitamento dos seres humanos e na produção de subjetividades” (MACHADO, 2006, p. 20). Ainda na trilha de Liliane Machado, destacamos que os filmes, “ao difundirem imagens acerca das mulheres, estão também fornecendo elementos para que os receptores construam formas de se auto-representarem” (2006, p. 20).

De acordo com Joan Scott, “o gênero significa o saber a respeito das diferenças sexuais”, “a compreensão produzida pelas culturas e sociedades sobre as relações humanas, no caso, as relações entre homens e mulheres” (1994, p. 12). Deste modo, o gênero não reflete ou implementa diferenças físicas/naturais entre homens e mulheres, mas “estabelece significados para as diferenças corporais”. Tais diferenças variam de acordo com as culturas e grupos sociais e no tempo (SCOTT, 1994, p. 12).

Judith Butler também questiona a radical distinção entre sexo e gênero presente em alguns estudos feministas, uma distinção que se apoia no caráter imutável/universal do sexo como essencialmente binário (masculino/feminino) e na concepção de que apenas o gênero seria uma variável histórica e cultural. Neste sentido destaca que tanto o “sexo” como o “gênero” são ideais regulatórios que produzem os corpos.

Não se pode, de forma alguma, conceber o gênero como um construto cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria – quer se entenda essa como o “corpo”, quer como um suposto sexo. (...) O “sexo” é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o “alguém” simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural. (BUTLER, 2001, p. 154-155).

Enquanto ideal regulatório que possui historicidade, a noção de sexo adquire, portanto, um efeito naturalizado na medida em que é constantemente reiterada/citada nos processos discursivos. O cinema enquanto veículo de representações de sexo/gênero/raça/classe participa deste processo discursivo de construção dos corpos, possuindo força regulatória, uma espécie de “poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos” (BUTLER, 2001, p. 154).

Nesta pesquisa, as noções de “tecnologias do gênero”, Imaginário Social e Representações Sociais serão fundamentais para o entendimento e problematização do cinema enquanto fonte de pesquisa histórica. Guiados por este referencial teórico interdisciplinar pretendemos detectar, nas representações das mulheres negras, expressas no filme *Rio, 40 Graus*, os modos subjetivação das protagonistas negras.

1.2 Gênero e Raça na Perspectiva dos Estudos Feministas

Como as diferenças de gênero, raça e outras intersecções, como classe e idade, são articuladas na construção das subjetividades encarnadas nestas protagonistas? Em que medida estas representações constituem matrizes e efeitos de discursos e práticas colonialistas, sexistas e racistas experimentadas pelas mulheres negras no Brasil?

O cinema nacional, em muitos casos, revela imagens racistas e sexistas acerca das mulheres negras. Um olhar mais atento é capaz de identificar, em um número razoável de filmes nacionais, a proliferação de imagens que reforçam hierarquias e estereótipos relacionados ao gênero e à raça. Segundo João Carlos Rodrigues (2001, p. 29), um dos questionamentos mais frequentes feitos ao cinema brasileiro, por intelectuais e artistas negros, é o de que nossos filmes não apresentam personagens negros reais ou individualizados, mas apenas arquétipos e caricaturas: “o escravo”, “o sambista”, “a mulata boazuda”, “pretos-velhos”, “mãe-preta”, “mártir”, “negro de alma branca”, “nobre selvagem”, “favelado”, etc.

Alguns filmes nacionais revelam estas representações estereotipadas acerca dos negros, dentre eles destacamos as produções de *Xica da Silva* (1976), *O poeta do desterro* (1999), *Também somos irmãos* (1949), *Compasso de espera* (1973), *Ganga Zumba* (1964), *A rainha diaba* (1975), *Favela dos meus amores* (1935), *Gabriela* (1982), *Uma mulata para todos* (1975) e *Sinhá Moça* (1953). Tais filmes revelam os papéis instituídos historicamente à população negra, ligados ainda a uma sociedade colonial, patriarcal e escravista que estabeleceu para os/as negros/as um lugar social inferior e subalterno nas relações sociais.

A literatura do século XIX, de um modo geral, também produziu e disseminou uma série de representações das mulheres negras que fortemente povoaram o nosso imaginário social. Trata-se de imagens de mulheres submissas, subservientes, promíscuas e ignorantes. Obras como as de Aluísio de Azevedo, José de Alencar e Bernardo de Guimarães, ilustram muito bem estas imagens, construídas e posteriormente reiteradas no cinema nacional⁴. Como assinala Carla Bassanezi Pinsky,

Em razão das diferenças sociais e até do contraste entre padrões morais, proliferaram as representações nada lisonjeiras da servicial:

⁴ XAVIER, Giovana. Entre personagens, tipologias e rótulos da “diferença”: a mulher escrava na ficção do Rio de Janeiro no século XIX.

“sapecas”, “promíscuas”, “debochadas”, “burras”, “boçais”. Preconceitos raciais tinham grande influência na construção dessas imagens. (2012, p. 498).

A constante reiteração, repetição, de representações que reforçam a inferioridade, submissão, opressão, exploração sexual e do trabalho dos/as negros/as, seja na literatura, no cinema (histórico ou de ficção), ou na própria historiografia, acabou legitimando e reforçando a discriminação e o preconceito racial e sexual em nossa sociedade.

Considerando a ampla difusão, importância e influência do filme *Rio, 40 Graus*, não só para o movimento do Cinema Novo no Brasil, mas para outras vertentes cinematográficas posteriores, percebemos, assim, a necessidade de analisar as representações das mulheres negras veiculadas por ele. Entender os sentidos e significados veiculados nestas representações, investigar suas condições de produção, permitem o entendimento da historicidade de suas elaborações, ou seja, a exposição do caráter histórico e cultural de representações que foram tomadas como evidentes, naturais e inquestionáveis a respeito das mulheres negras na sociedade brasileira em meados do século XX.

Com base na proposta dos estudos feministas e de gênero pretendemos promover uma desnaturalização das funções sexuadas e dos corpos marcados biologicamente, uma “desconstrução” das representações que naturalizam as relações e funções atribuídas às mulheres negras em sociedade. Nessa tarefa, os estudos feministas apontam para a historicidade das práticas discursivas buscando revelar, portanto, a “contingência das representações sociais, da inteligibilidade instituída em imagens de corpo, em funções definidas, em papéis sexuados cuja objetivação constrói a realidade que supostamente refletem” (NAVARRO-SWAIN, 2002).

Numa perspectiva feminista, buscamos a contestação, a desconstrução da naturalização dos corpos em papéis e práticas sociais (OLIVEIRA, 2012), na esperança de transformar os sistemas de conhecimento e as maneiras de ver as mulheres negras. Tudo isso no caminho de uma possível transformação de construções representacionais e de significações instituídas que ainda marcam as experiências históricas das mulheres negras no Brasil.

Precisamos manter a distinção entre a representação e o objeto, porque é na pluralidade dos processos representacionais que reside a possibilidade de manter o objeto aberto para as tentativas constantes de (re) significação que lhe são dirigidas (JOVCHELOVITH, 2002, p. 78).

As representações das mulheres negras no Brasil foram calcadas em imagens negativas, colonialistas, sexistas e racistas que tenderam a afirmar sua subalternidade, vulnerabilidade, passividade, servilismo, desclassificação estética, sexualidade patológica e sensualidade excessiva (CARNEIRO, 1995, p. 547). Mesmo com o fim do colonialismo formal, as representações das mulheres negras são marcadas por saberes colonialistas que necessitam ser desvelados.

Nesse sentido, os estudos feministas pós-coloniais (BIDASECA, 2011; CARBY, 2012; CARNEIRO, 1995; JABARDO et. al., 2012) apontam para a necessidade de “descolonizar” as representações das mulheres negras. Tais representações comportam fortemente uma herança colonial e escravista, onde racismo e sexismo possuem uma relação de simbiose, provocando uma asfixia social com desdobramentos negativos sobre todas as dimensões da vida destas mulheres que, conforme Sueli Carneiro,

(...) se manifestam em sequelas emocionais com danos à saúde mental e rebaixamento da autoestima; em uma expectativa de vida menor em cinco anos, em relação à das mulheres brancas, em um menor índice de casamentos; e, sobretudo no confinamento nas ocupações de menor prestígio e remuneração (1995, p. 127).

Entretanto, os estudos feministas direcionados às mulheres negras no Brasil têm revelado outras representações de suas subjetividades e experiências históricas, em busca da pluralidade de suas experiências e da desnaturalização de representações depreciativas e estereotipadas que historicamente marcaram suas relações sociais. Tais estudos apontam para o caráter histórico, político e social destas representações, ao mesmo tempo em que buscam revelar outras possibilidades de atuação para estas

mulheres na história, ou seja, imagens que promovem uma ruptura com aquelas que naturalizam e estigmatizam os saberes e práticas destas mulheres.

Na literatura brasileira as mulheres negras foram amplamente retratadas ocupando os espaços da cozinha e do prostíbulo, vivendo situações sociais de subalternidade em trabalhos mal remunerados e desmoralizantes, e relações de gênero que as marcaram como objetos de prazer sexual, como seres mais lascivos e superexcitantes que instigam “naturalmente” o domínio masculino sob seus corpos (CARNEIRO, 1995).

Já as mulheres brancas foram mais representadas como ideais estéticos, como “moças de família”, mais propensas ao casamento e à maternidade nos moldes cristãos.

As diferenças físicas e de hierarquia social da mulher branca, alimentam um imaginário (em grande medida masculino) de que a mulher negra possui uma super excitação genésica. Esta super excitação seria responsável pela sedução que a mulher negra escrava exerceu sobre o homem branco seu senhor (PIZA, 1995, p. 57).

A historiografia feminista é bastante reveladora desse imaginário; Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro abordou a história das amas-de-leite na sociedade carioca do século XIX, neste trabalho buscou historicizar e desconstruir certezas que estão presentes em nosso imaginário coletivo acerca das mulheres negras. A pesquisadora mostrou como as amas-de-leite, – vistas em oposição à mãe “verdadeira”, no caso, às mulheres brancas, – foram retratadas como “mães pretas”, mulheres mais submissas, dóceis, generosas e dedicadas às crianças brancas.

Tais mulheres, vistas e tratadas como cativas e procriadoras nas casas “dos grandes senhores”, na maioria das vezes eram separadas de seus filhos biológicos para cuidarem dos filhos das mulheres brancas. Além disso, foram também consideradas sedutoras, ladras, perversas, destruidoras de famílias ou traidoras de sua própria raça. Na análise de um conjunto discursivo, composto por textos e imagens oitocentistas que traduziam representações destas mulheres, a autora observou que,

a reiteração de um enunciado e uma política que, por meio de códigos institucionais e práticas positivas, visa a ordenar a sociedade escravocrata e patriarcal. Mensurados em valores financeiros e simbólicos, corpos de amas-de-leite aparecem designados sob marcas de sexo/gênero, raça-etnia, idade e de condição civil; articulam o alfabeto de sinais ou repertório de diferenças, significativo daquela arquitetura de relações e desigualdades sociais (2007, p. 142).

No desafio de dar visibilidade às amas-de-leite, Elizabeth Carneiro (2007, p. 135) buscou “desnaturalizar suas imagens e pensar as condições de seu aparecimento histórico e, assim, desvelar mecanismos políticos e discursivos” que produziram tais mulheres como cativas ou confinadas na experiência da escravidão, da procriação e da amamentação. É nesta tarefa que nos propomos também analisar as representações das mulheres negras no filme *Rio, 40 Graus*.

A concepção de que o “sexo” e a “raça” são construções históricas, culturais e políticas, constitui aqui fundamento para a crítica das representações de gênero binárias, sexistas e racistas difundidas sobre as mulheres negras no filme *Rio, 40 Graus*. O antropólogo Kabengele Munanga ajuda-nos a pensar o conceito de raça empregado nos dias de hoje quando nos diz que:

o conceito de raça tal como o empregamos hoje, nada tem de biológico. É um conceito carregado de ideologia, pois como todas as ideologias, ele esconde uma coisa não proclamada: a relação de poder e de dominação. A raça, sempre apresentada como categoria biológica, isto é natural, é de fato uma categoria etnosemântica. De outro modo, o campo semântico do conceito de raça é determinado pela estrutura global da sociedade e pelas relações de poder que a governam (2003, p.6).

A “raça” é um conceito meramente discursivo, “resultado de um processo linguístico e discursivo de construção da diferença” (SILVA, 2001, p. 95). Os processos discursivos transformam as diferenças em desigualdades, ao classificar as pessoas positivamente ou negativamente (FURLANI, 2001, 169). Já dizia o ditado

popular, mencionado por Gilberto Freyre, “Branca para casar, mulata para foder, negra para trabalhar” (1990, p. 9-10).

Este ditado explicita o entendimento machista e racista presente no Brasil desde o período imperial, exemplificando o quanto “as identidades culturais estão à mercê desses processos discursivos de construção” (FURLANI, 2001, p. 169). “Essa distinção e divisão de ‘raças’ está nas representações coletivas e na materialidade do cotidiano das pessoas. E é dessa forma que, para muitos sujeitos a ‘raça’ não somente ‘existe’, mas é o fator identitário mais importante de sua existência” (FURLANI, 2001, p. 174).

O conceito de raça e o sentimento etnocentrista europeu, herdeiro das formulações de naturalistas dos séculos XVIII e XIX e do processo de expansão colonial europeia nos séculos XVI e XVII, contribuíram para o surgimento histórico do racismo a partir do momento em que as diferenças biológicas, anatômicas ou de simples aparência física, foram transformadas em hierarquias, usadas para “justificar e legitimar sistemas de dominação racial” (MUNANGA, 2003, p. 8). O racismo, segundo Munanga,

seria teoricamente uma ideologia essencialista que postula a divisão de humanidade em grandes grupos chamados raças contrastadas que têm características físicas hereditárias comuns, sendo estas últimas suportes das características psicológicas, morais, intelectuais e estéticas e se situam numa escala de valores desiguais (2003, p.7).

Colette Guillaumin (1994) observou um parentesco entre racismo e sexismo, presente nas crenças de que tanto a “raça” como o “sexo” são evidências naturais que marcam os comportamentos. A cor da pele e o sexo, como caracteres físicos inventados, constituem representações sociais que marcam lugares sociais e grupos humanos, constituindo historicamente marcas de dominação social.

Não por acaso, a invenção da categoria “raça” é tributária da expansão econômica da Europa e da criação da escravidão de latifúndio na colonização (GUILLAUMIN, 1994, p. 229). O racismo e o sexismo, como duas formas de

desigualdade social, constituem “formas particulares de relações sociais que repousam no controle e na posse física de grupos de indivíduos” (GUILLAUMIN, 1994, p. 230).

Hazel Carby enfatiza que, ao tratar da escrita da história das mulheres negras na Grã-Bretanha, tais mulheres experimentam uma “tripla” opressão baseada nas diferenças de gênero, raça e classe. As análises históricas que partem de analogias e paralelismos entre raça e gênero são vistas pela autora como infrutíferas, haja vista que “a experiência das mulheres negras estão sujeitas simultaneamente às opressões do patriarcado, da classe e da ‘raça’, o que faz com que sua posição e experiências sejam não só marginais, mas também invisíveis” (CARBY, 2012, p. 211).

Nesse sentido, a autora questiona a validade de certas categorias e temas centrais do pensamento feminista dominante na abordagem das posições históricas e contemporâneas das mulheres negras. Advoga que não podemos destacar uma única fonte de opressão destas mulheres.

Si las feministas blancas enfatizan únicamente el patriarcado, nosotras queremos redefinir el término y hacer el concepto aún más complejo. El racismo determina que los hombres negros no tengan las mismas relaciones con las jerarquías patriarcales y capitalistas que los hombres blancos. (CARBY, 2012, p. 211).

É neste sentido que os escritos das feministas negras buscam teorizar as interconexões entre classe, gênero e raça no entendimento das subjetividades e experiências destas mulheres negras. Deslocando-se da ideia de uma definição feminina homogênea para todas as mulheres, tais escritos buscam o caráter plural das experiências vividas pelas mulheres negras em decorrência destas múltiplas interconexões. Os trabalhos de Sueli Carneiro, Angela Davis, bell hooks, Colette Guillaumin e Hazel Carby, caminham nesta direção.

Almejamos também indicar os processos racistas e sexistas que estão em ação na estruturação e difusão das representações das mulheres negras no filme *Rio, 40 Graus*. Trata-se de promover uma desnaturalização e questionamento de representações negativas e estereotipadas, marcados por diferenças e desigualdades de

gênero, classe e raça; que ainda constituem obstáculos à cidadania plena das mulheres negras em todo o Brasil.

Compartilhamos aqui do interesse de Joan Scott na escrita de uma história feminista que busca historicizar gênero, “ênfatizando os significados variáveis e contraditórios atribuídos à diferença sexual, os processos políticos através dos quais esses significados são criados e criticados, a instabilidade e a maleabilidade das categorias ‘mulheres’ e ‘homens’ ” (1994, p. 26).

Na história, as questões de gênero, ao lado da questão racial, nos permite pensar como foram construídas as hierarquias de diferenças, as inclusões e exclusões, não de forma totalitária. Neste sentido, estamos cientes de que nossa abordagem irá apenas produzir resultados parciais, longe de explicações universais e totalizantes sobre as representações das mulheres negras.

Esta dissertação comporta, portanto, em um posicionamento político em favor da “desconstrução” das desigualdades raciais e de gênero, ao pretender uma análise historiográfica feminista. Esta tarefa de “desconstrução” das representações de gênero implica, especialmente, no questionamento e apagamento dos dualismos hierárquicos que estiveram na base do pensamento ocidental opondo natureza/cultura, corpo/mente, mulher/homem, negro/branco, bem/mal, trevas/luz, etc.

A desconstrução trabalha contra essa lógica, faz perceber que a oposição é construída e não inerente e fixa. A desconstrução sugere que se busquem os processos e as condições que estabeleceram os termos da polaridade. Supõe que se historicize a polaridade e a hierarquia nela implícita (LOURO, 1997, p. 32).

É com base nestes pressupostos que esta dissertação se insere no campo da História das Mulheres e dos Estudos Feministas e de Gênero, campo que fornece um instrumental teórico-metodológico interdisciplinar importantíssimo para a análise das representações das mulheres negras que aparecem no filme, pois os estudos feministas preocupam-se com o estudo dos processos de construção das hierarquias,

desigualdades, diferenças e subjetividades das mulheres (NAVARRO-SWAIN, 2002, p. 2).

Tais estudos buscam, portanto, promover uma desnaturalização de concepções enraizadas que exercem “efeitos de verdade” e influência política na constituição das subjetividades e práticas sociais; pois a história das mulheres:

Questiona a prioridade relativa dada à “história do homem”, em oposição à “história da mulher”, expondo a hierarquia implícita em muitos relatos históricos. E, mais fundamentalmente, desafia tanto a competência de qualquer reivindicação da história de fazer um relato completo quanto à perfeição e à presença intrínseca do objeto da história – o Homem universal (SCOTT, 2011, p. 80).

As representações veiculadas nos discursos, palavras, mensagens e imagens cinematográficas podem servir de guias para a interpretação e construção da realidade (JODELET, 2001, p. 17). Enquanto fenômenos complexos e dinâmicos em ação na vida social, carregados de crenças, valores, opiniões e normas, as representações se ligam “tanto a sistemas de pensamento mais amplos, ideológicos ou culturais, a um estado dos conhecimentos científicos, quanto a condições social e à esfera da experiência privada e afetiva dos indivíduos” (JODELET, 2001, p. 21).

Nesta perspectiva, é que destacamos a importância de nosso estudo sobre as representações das mulheres negras difundidas no filme *Rio, 40 Graus*. Importa descrevê-las, analisá-las e explicá-las em suas dimensões, formas, processos e funcionamento (JODELET, 2011, p. 21). Pretendemos identificar estas representações nas imagens e diálogos (palavras e frases) que aparecem no filme relacionadas às mulheres negras.

Propomos um trabalho de historicização das imagens das mulheres negras veiculadas no filme. Trata-se de um estudo dos processos que constituem as suas significações, uma análise dirigida às suas condições de produção, a fim de enfatizar o caráter histórico e cultural de suas elaborações, ou seja, os imaginários e práticas sociais que constituem produtos e processos de suas representações.

Tais representações comportam fortemente uma herança colonial e escravista, onde racismo e o sexismo possuem uma relação de simbiose, provocando uma asfixia social com desdobramentos negativos sobre todas as dimensões da vida destas mulheres. Entretanto, os estudos feministas direcionados às mulheres negras no Brasil têm revelado outras representações de suas subjetividades e experiências históricas, em busca da pluralidade de suas experiências e da desnaturalização de representações depreciativas e estereotipadas.

Estes estudos apontam para o caráter histórico, político e social destas representações, ao mesmo tempo em que buscam revelar outras possibilidades de atuação para estas mulheres na história, ou seja, imagens que promovam uma ruptura com aquelas que naturalizam e estigmatizam os saberes e práticas destas mulheres negras.

CAPÍTULO 2

CULTURA, POLÍTICA E ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA: AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DE *RIO, 40 GRAUS*

2.1 O cineasta Nelson Pereira dos Santos

Nelson Pereira dos Santos nasceu em São Paulo no dia 22 de outubro de 1928. É considerado um dos mais importantes cineastas brasileiros, com uma extensa filmografia, cujos filmes são reconhecidos nacional e internacionalmente⁵. Formou-se Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo em 1953. Na área jornalística atuou em São Paulo como revisor no *Diário da Noite* (1946) e repórter no *O Tempo* (1949). No Rio de Janeiro atuou como redator no *Diário Carioca* (1956 a 1958) e no *Jornal do Brasil* (1958 a 1968). Dentre outras atividades, foi também professor fundador do curso de cinema da Universidade de Brasília, o primeiro do Brasil. Foi professor na UCLA – Universidade da Califórnia – em Los Angeles e na Universidade de Columbia, em Nova York. É membro do Conselho Superior da Escola de Cinema de Havana e foi o primeiro cineasta a se tornar membro da Academia Brasileira de Letras no ano de 2006. Além disso, participou de inúmeros Congressos, Seminários e Festivais de Cinema, promovendo o cinema brasileiro no exterior.

⁵*Rio, 40 Graus* (1955); *Rio, Zona Norte* (1957); *O Grande Momento* (1958); *Mandacaru Vermelho* (1959); *Boca de Ouro* (1962); *Vidas Secas* (1963); *El Justiceiro* (1966); *Fome de Amor* – (1967/8); *Azyllo Muito Louco* – (1969); *Como Era Gostoso o Meu Francês* – (1970); *Quem é Beta* – (1972); *Amuleto de Ogum* – (1974); *Tenda dos Milagres* – (1975/6); *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* – (1975); *A Dama da Lotação* – (1977); *O Ladrão* – (1980); *Estrada da Vida* – (1981); *A Missa do Galo* – (1982); *Memórias do Cárcere* – (1984); *Jubiabá* – (1984); *A Terceira Margem do Rio* – (1994); *Cinema de Lágrimas* – (1995); *Guerra e Liberdade – Castro Alves em São Paulo* – (1998); *Meu Compadre Zé Ketti* – (2001); *Raízes do Brasil – Uma cinebiografia de Sérgio Buarque de Holanda* – (2003), *Brasília, 18%* - (2006); *A Música Segundo Tom Jobim* – (2012); *A Luz do Tom* – (2013). Na televisão suas produções foram: *Cinema Rio* – (1980); *Mundo Mágico* – (1983); *Na Passarela do Samba* – (1984); *A Música Segundo Tom Jobim* – (1984); *Capiba* – (1984); *Eu sou o Samba* – (1985); *Bahia de Todos os Santos* – (1985) e *Casa Grande & Senzala* – (2001/02).

Nelson Pereira dos Santos e a maioria dos jovens cineastas brasileiros, de sua época, tiveram ainda uma influência política de esquerda, mais especificamente do PCB (Partido Comunista Brasileiro). Estes jovens promoviam discussões em cineclubes que exerceram importante papel na formação de uma cultura política que se expressaria também nas suas produções cinematográficas⁶ (FABRIS, 1994, p. 61-62).

No ano de 1952, Nelson Pereira dos Santos participou do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, onde apresentou a tese intitulada “O Problema do conteúdo no cinema brasileiro” (RAMOS, 1995, p.303), apontando transformações que viriam a caracterizar o Cinema Novo no final da década de 1950. Orientado pelos princípios desta tese, o cineasta produziu em 1954 o filme *Rio, 40 Graus*. Filme este que estreou no ano seguinte, sendo considerado um inspirador e precursor do Cinema Novo, por apresentar uma nova forma de representação do povo e um novo método de produção cinematográfica. Em 1958 lançou o filme *Rio, Zona Norte* que, junto com *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Sul* (que nem se quer foi feito o roteiro), deveria formar uma trilogia cinematográfica sobre a cidade do Rio de Janeiro. De fato, esta trilogia não se completou, já que o filme *Rio, Zona Sul* não chegou a ser produzido.

Rio, 40 Graus é considerado, por pesquisadores como Randal Johnson, Fernão Ramos e Maria Rita Galvão, como o filme fundador do Cinema Novo. Glauber Rocha, personalidade importantíssima deste movimento, destacou que,

A importância de Nelson Pereira dos Santos para o Cinema Novo é semelhante àquela exercida por um irmão mais velho sobre os menores. Ele era mais experiente; tinha participado de empreendimentos na Vera Cruz; fora assistente de Alex Viany em *Agulha no Palheiro*; discutia questões práticas e estéticas com os membros do movimento e era o diretor de experiências fundamentais para o cinema brasileiro: os filmes *Rio, Quarentas Graus* (1954,55); *Rio, Zona Norte* (1957), *Boca de Ouro* (1962) e *Vidas Secas* (1963).

⁶ Mariarosaria Fabris nos ilustra muito bem este momento: “Em São Paulo, Alex Viany passa a integrar um grupo interessado em cinema, formado, entre outros, por Nelson Pereira dos Santos, Rodolfo Nanni, Flávio Tambellini, Luís Giovannini, Bráulio Pedroso, Galileu Garcia, Carlos Alberto de Souza Barros, Geraldo e Renato Santos Pereira, frequentadores de cineclubes e/ou do Seminário de Cinema – promovido pelo MASP, em 1949, por iniciativa de Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi e Carlos Ortiz (que também participava do grupo), no qual foram ministrados tanto cursos teóricos como práticos: História do Cinema, Estética Cinematográfica, Montagem, Câmera, Cine Câmera e sua técnica -, alguns dos quais haviam estagiado no estrangeiro (Nanni e os irmãos Santos Pereira, por exemplo, frequentaram o IDHEC, em Paris, a mesma cidade em que Nelson Pereira dos Santos esteve, em 1949, por alguns meses), trazendo, de volta ao Brasil, idéias novas” (1994, p. 61-62).

“No caso do Nelson, naturalmente, o movimento muito mais se aproveitou dele do que ele do movimento. Mas, de qualquer modo, veio a integrar-se no Cinema Novo, como o próprio Alex (...). (Apud SIMONARD, 2006, p. 56).

Nelson Pereira dos Santos é assim considerado o pai do Cinema Novo, pois foi através de seus filmes que os jovens cineastas sentiram-se inspirados a produzir filmes que retratassem a realidade da população brasileira e que não utilizassem grandes recursos financeiros como os filmes produzidos pelo estúdio Vera Cruz⁷. Neste sentido, a imprensa da época se mostrou interessada na forma de produção do filme *Rio, 40 Graus*, já que havia sido realizado de forma independente, demonstrando possibilidades de filmar fora dos estúdios e dos esquemas tradicionais de produção cinematográfica no Brasil. *Rio, 40 Graus* foi assim produzido em regime de cooperativa, onde cada membro contribuía com o trabalho e capital; contando assim, com o apoio financeiro de amigos e familiares.

O Cinema Novo desencadeou uma nova fase nas produções cinematográficas brasileiras, na tentativa de romper com as influências estéticas do cinema norte-americano e de produzir um cinema nacional de cunho social e político. Segundo Malafaia, o Cinema Novo é fruto de um processo de modernização que se desenvolveu no Brasil a partir da década de 1930, cujo ápice se situa no período compreendido entre o final dos anos 1950 e a primeira metade da década de 1970, “momento em que a sociedade brasileira conhecia um vigoroso processo de desenvolvimento econômico, representado pelo slogan ‘50 anos em 5’, difundido pelo governo Juscelino Kubitschek (1956-1960)” (2012, p. 209). Neste momento observamos a busca por novas propostas culturais, inovadoras e pretensiosamente de vanguarda, que tentavam afirmar uma identidade cultural genuinamente brasileira, na trilha também de projetos políticos nacionalistas.

Na década de 1950, o Brasil vivia um clima de esperança nos debates políticos que tinham como tema principal o desenvolvimento do país, a superação dos problemas sociais e do atraso econômico e cultural que travancava as mudanças. No

⁷A Vera Cruz foi fundada em 4 de novembro de 1949, com o intuito de implantar no Brasil um cinema nos moldes estrangeiros, de acordo com modelo de produção hollywoodiano. Embora seus idealizadores apreciassem as realizações cinematográficas europeias, identificadas com o cinema culto, optaram pelo modelo norte-americano de se fazer cinema (FABRIS, 1994, p. 42).

âmbito destes debates, até mesmo a Igreja Católica, de tradição conservadora, começou a aderir os princípios de uma teologia europeia mais progressista, denunciando a violência e as injustiças sociais (RODRIGUES, 1996, p. 17-18). Nas Ciências Sociais obras como as de Gilberto Freire (*Sobrados e Mucambos*, 1957), Raimundo Faoro (*Os donos do poder*, 1959) e Sérgio Buarque de Holanda (*Visão do paraíso*, 1959), que ofereciam explicações para os aspectos fundamentais da formação brasileira, introduziam temas de preocupação social, que envolviam também a história dos negros e da escravidão no Brasil. Notamos assim a presença também de uma perspectiva acadêmica inovadora, especialmente no grupo de pesquisadores coordenados por Florestan Fernandes, abrindo novos posicionamentos e novas perspectivas sociais, que destoavam das concepções vigentes da época. Em 1950 a UNESCO organizou uma pesquisa acerca das relações raciais no Brasil. Florestan Fernandes, Roger Bastide, Luís de A. Costa Pinto, Oracy Nogueira, Charles Wagley e Virgínia Bicudo estavam entre os pesquisadores que conduziram essa investigação que teve por objetivo a desconstrução da ideologia nacionalista de uma sociedade pacificamente miscigenada.

Algumas realizações no campo intelectual, artístico e político também exerceram influência na concepção dos cineastas da década de 1950, como por exemplo, o lançamento de algumas revistas neste período, entre elas a *Anhembi*, de tendência liberal, dirigida por Paulo Duarte, onde temas culturais eram enfocados, recebendo contribuições de Sérgio Milliet, Érico Veríssimo e Roger Bastide, pessoas relevantes no cenário cultural da época. Já a esquerda política havia lançado em 1955 a *Revista Brasiliense*, dirigida por Caio Prado Júnior, contestando as interpretações de Nelson Werneck Sodré sobre os temas políticos mais discutidos nesse círculo político (RODRIGUES, 1996, p. 26). No campo das Artes Plásticas observamos a realização da Bienal Internacional de Artes Plásticas de São Paulo, em 1951, apresentando as novas tendências internacionais, incentivando a produção artística nacional que culminou na Exposição Nacional de Arte Concretista em 1957 no MAM (Museu de Arte Moderna) em São Paulo. Neste momento percebemos a organização do mercado de arte no Brasil. A arte passava a ser um pouco mais valorizada como mercadoria, culminando no crescimento, nas grandes cidades, do número de galerias e de *marchands*. No campo das Artes Cênicas, destacamos o TBC (Teatro Brasileiros de Comédia) pela qualidade técnica e artística de suas montagens, mesmo sendo

classificado como distante das raízes brasileiras e ao mesmo tempo conservador, foi responsável pela formação de muitos atores que com suas próprias companhias divulgaram novos autores nacionais e estrangeiros. A montagem de *A moratória*, de Jorge de Andrade, pelo Teatro Maria Della Costa em 1955, onde foi retratado a decadência da aristocracia brasileira, dá início a nacionalização do teatro brasileiro, tornando o teatro um veículo de divulgação e arma política/contestadora na abordagem dos problemas sociais brasileiros.

Em 1958 foi fundado o grupo *Oficina* em São Paulo, liderado por José Celso Martinez Correa. No âmbito do teatro infantil houve uma renovação encabeçada por Maria Clara Machado no *Teatro Tablado*, no Rio de Janeiro. Vê-se, assim, uma popularização do teatro, pois neste período houve a multiplicação de grupos amadores e de apresentações fora dos teatros, em escolas, praças públicas e onde existisse público, quebrando um pouco a elitização da arte. No setor musical, o rádio ainda constitui o maior veículo de difusão da música, especialmente das marchinhas, dos sambas carnavalescos, do samba-enredo, do baião e do samba-canção. A bossa nova se destacava como produto cultural no eixo Rio-São Paulo. A televisão ainda era inacessível para as camadas populares da época. Já o cinema era popularizado nos grandes centros através dos filmes hollywoodianos e de Chanchada.

O Movimento Negro já havia realizado o *Primeiro Congresso do Negro Brasileiro* no Rio de Janeiro, criando também no mesmo período o *Conselho das Mulheres Negras*. Salientamos que esta história é muito anterior a década de 1950; pois desde o início da República (1889), esse movimento desenvolveu diversas estratégias de luta pela inclusão social do negro e a superação do racismo na sociedade brasileira, já que o novo sistema político não assegurou ganhos materiais ou simbólicos para a população negra, que continuava sendo marginalizada e estigmatizada. Pensando na mudança desse quadro social, os libertos/ex-escravizados e seus descendentes, instituíram movimentos de mobilização racial negra no Brasil. Foram criados dezenas de grupos, como grêmios, clubes e associações em diversos estados do país, de cunho assistencialista, recreativo e/ou cultural, conseguindo agregar um número considerável de negros/as na época. Em São Paulo, por exemplo, tivemos o Clube 13 de Maio dos Homens Pretos (1902), o Centro Literário dos Homens de Cor (1903), A Sociedade Propugnadora 13 de Maio (1906), o Centro

Cultural Henrique Dias (1908), a Sociedade União Cívica Homens de Cor (1915). No Rio de Janeiro, o Centro da Federação dos Homens de Cor, e em Pelotas/RS, a Sociedade Progresso da Raça Africana (1891). (DOMINGUES, 2007). Além disso, destacamos a grande atuação da “Imprensa Negra”⁸, que produziu diversos jornais de protesto pelo país, publicados por negros, cujo enfoque era dado às diversas questões que envolviam a população negra brasileira. Eram discutidos assuntos como saúde, trabalho, habitação, educação, e outros temas fundamentais tendo em vista o combate ao racismo na sociedade brasileira. Esta imprensa constitui veículo de denúncia a atitudes segregacionistas, como o impedimento de negras/os frequentarem determinados espaços como teatros, restaurantes, clubes, escolas, praças públicas, hotéis. Devemos ressaltar que até 1930 não havia um projeto ideológico mais amplo ou um programa definido por parte do movimento negro organizado, só após este período, com a fundação da *Frente Negra Brasileira* (FNB), em 1931 na cidade de São Paulo é que observamos reivindicações políticas mais definidas, tornando-se uma das entidades negras mais importantes do país na primeira metade do século XX⁹.

Em 1944 foi fundado o *Teatro Experimental do Negro* (TEN) no Rio de Janeiro, tendo como principal liderança Abdias do Nascimento¹⁰, cuja proposta inicial era de formar um grupo teatral constituído apenas por negras/os. Este grupo ampliou suas aspirações publicando o jornal *Quilombo*, passando também a oferecer diversos cursos e organizando encontros como o I Congresso do Negro Brasileiro. Além disso, moveram outras ações no âmbito da política e da cultura, com o viés de combate à discriminação racial. Não menos importante foi a criação na década de 1950 da *Associação José do Patrocínio* em Minas Gerais e a *Associação Cultural do Negro* em São Paulo. Este movimento dos negros/as no teatro assemelha-se às relações com o

⁸ Em São Paulo tivemos o *Alvorada* (1945), *Níger* (1946), *O Novo Horizonte* (1946), *Notícias de Ébano* (1957), *O Mutirão* (1958) e a *Revista Senzala* (1946). Em Curitiba destacamos *União* (1947) e no Rio de Janeiro, então capital federal, *Redenção* (1950) e *A Voz da Negritude* (1952), ou seja, uma imprensa negra viva e atuante.

⁹ Encontramos entidades homônimas em diversos estados do país e com variadas ações de cunho social, como: assistência jurídica, médica e odontológica; inclusive responsável pela publicação do jornal *A Voz da Raça*, que em 1936 transformou-se em partido político, cujo programa político e ideológico era autoritário e ultranacionalista (DOMINGUES, 2007, p. 105).

¹⁰ Deputado Federal (1983-87) dedicado à luta contra o racismo, apresenta projetos de lei definindo o racismo como crime, criando mecanismos de ação compensatória para construir a verdadeira igualdade para os negros na sociedade brasileira. Senador da República (1991,1996-99) com a mesma linha de atuação. Secretário de Defesa e Promoção das Populações Afro-Brasileira do Estado do Rio de Janeiro (1991-94), primeiro titular da Secretaria Estadual de Cidadania e Direitos Humanos (1999-2000). Fonte: ufgdneab.blogspot.com.br/2011/09/biografia-abdias-do-nascimento.html

filme *Rio 40, Graus*, já que o mesmo utilizou atores e atrizes negras entre seus protagonistas, mesmo representando papéis subalternizados.

Nelson Pereira dos Santos foi militante orgânico do PCB e teve contato com as ideias difundidas no partido. Em 1951, a lei Afonso Arinos, de autoria do PCB foi aprovada no Congresso Nacional. Foi a primeira lei antidiscriminatória do país resultado de um caso de racismo que envolveu a antropóloga e bailarina negra norte-americana Katherine Dunham, quando esta foi impedida de se hospedar no Hotel Esplanada em São Paulo, o mesmo que abrigou Claude Lévi-Strauss e sua mulher Dina Lévi-Strauss, entre 1935-1936, quando este lecionava na USP (GOMES, 2013, p. 35) fato este, no mínimo, sintomático.

É neste cenário artístico, intelectual e social que Nelson Pereira dos Santos e os demais jovens cineastas precursores do Cinema Novo, radicados no eixo Rio-São Paulo, intelectuais de classe média e do sexo masculino, que produziram os seus filmes. Estes jovens tiveram a oportunidade de estudar cinema na Europa, e mantinham-se antenados nos debates políticos, intelectuais e acadêmicos da época. Interessados em valorizar a realidade sociopolítica cultural brasileira, em mostrar o cotidiano do povo brasileiro, estes jovens partiram de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (ROCHA, 2004, p. 439). Assim, para produzir o filme *Rio 40, Graus*, o cineasta buscou se aproximar da realidade que buscava retratar, para isso ficou um ano convivendo com as pessoas do morro. Como ele mesmo disse:

“Fiquei um ano convivendo com o pessoal do morro. Vi cerimônias, vi despachos, sabia quando era o dia das almas, mas realmente não tomei conhecimento, porque achava que aquilo não fazia parte da realidade. A realidade para mim era esquematizada em outros níveis. Eu estava à procura de relações sociais. Vejo que a minha posição era preconceituosa e fazia parte de um esquema de opressão das outras formas religiosas, o que começou no Brasil com o primeiro colonizador”¹¹ (SALEM, 1996, p. 300).

¹¹ Entrevista a Jean-Claude Bernadet, Opinião, São Paulo, 14/2/1975.

Esta experiência, durante a produção cinematográfica de *Rio 40, Graus*, trouxe reflexões políticas e sociais importantes para o cineasta e, de certa forma, pode ter incidido na construção das representações das mulheres negras veiculadas no filme.

Durante os anos de 1950, os chamados fundadores do Cinema Novo – Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Carlos Diegues e David Neves, – produziram um riquíssimo material cinematográfico revelador de imagens/representações do povo brasileiro. Como bem observou Glauber Rocha,

Em 1957, no momento da falência da Vera Cruz, em São Paulo, surgia no Rio o cinema independente de Nelson Pereira dos Santos (*Rio, 40 Graus*), tardiamente influenciado pelo neo-realismo. Mas era uma resposta, a primeira, à mentalidade parafascista industrial. Ocorreu, pois, no Brasil, o que não houve na Argentina e no México. Um movimento independente voltado para a realidade nacional. Este caráter político do cinema novo brasileiro permitiu que este se desenvolvesse em outra direção e pudesse, até hoje, enfrentar o subdesenvolvimento econômico e cultural e se defender da ditadura da distribuição americana (2004, p.85).

Os jovens cineastas do Cinema Novo mostravam-se preocupados com a autonomia da produção e distribuição do cinema brasileiro. Neste sentido denunciavam a notória desvantagem da distribuição e exibição do cinema produzido no Brasil, já que as produções hollywoodianas, – que se caracterizavam em filmes comerciais e de entretenimento norte-americano, – contavam com maior difusão nas telas de cinema do nosso país, monopolizando o mercado cinematográfico.

Neste movimento, Nelson Pereira dos Santos inspirou-se no *neo-realismo* italiano e na *nouvelle vague* francesa¹². Segundo Guy Hennebelle, o *neo-realismo* italiano compreende um movimento cinematográfico do pós-guerra que

¹²O termo *Nouvelle Vague*, surge, pela primeira vez, na revista francesa L'Express, em 1958. Usado, no início, para definir um estado de espírito marcado pela rebeldia aos velhos padrões vigentes, era comum a toda manifestação artística com tais características, mas logo passa a ser aplicado somente para designar o maior movimento de renovação do cinema francês. Tendo à frente jovens diretores, em evidência no fim dos anos 1950 e por toda década de 1960, que reagiram contra o academicismo e as fórmulas convencionais da filmagem tradicional, o movimento introduz novas técnicas de edição e

(...) foi historicamente a primeira afirmação coerente de cinema tipicamente nacional [italiano], com vocação popular e tendências progressistas’, representando ‘um prelúdio à insurreição anti-hollywoodiana’ que caracterizará as novas cinematografias nos anos 60’ (APUD FABRIS, 1994, p. 26).

Já a *Nouvelle Vague* surgiu nos anos 1950 como um movimento cinematográfico francês que se opunha ao modo das superproduções hollywoodianas da época. Como bem explica Manevy,

É consenso que a rede de filmes, artigos e cineclubes da *Nouvelle Vague* tenha criado as condições para um momento de redefinição radical de padrões e maneiras de filmar e – também – compreender o cinema. (...) Laboratório por excelência de uma estética do fragmento, da incorporação do acaso na filmagem, da polifonia narrativa e de uso de formas até então atribuídas ao documentário, às artes visuais, ao ensaio e à literatura, a *Nouvelle Vague* fez chegar ao cinema a sua juventude tardiamente, com pé na maturidade, compondo uma observação autocrítica dos imaginários urbanos, antropologia radical oposta à vocação de “vulgaridade e comércio” do cinema e das mitologias da sociedade de consumo (2009, p. 221).

Para os cinemanovistas as produções hollywoodianas apenas retratavam os padrões sociais norte-americanos, distantes da realidade brasileira. Diante disso, mostravam-se interessados em valorizar a produção nacional que retratasse os problemas sociais enfrentados em nosso país, pois observavam que culturalmente o povo brasileiro parecia mais acostumado à estética e linguagem dos filmes hollywoodianos e da Chanchada¹³, que, na visão destes jovens, não correspondia à

sonorização, roteiros inovadores e câmeras leves e portáteis que permitiam filmar nas ruas com equipes pequenas, visto menor e maior mobilidade. Privilegia as indagações existenciais, o conceito de liberdade individual frente a um estado repressor, concentrando-se, também, nos problemas sonoros. A *Nouvelle Vague* situou-se entre 1955 e 1964, época dos cineclubes e da revista-bíblia do movimento, a *Chiers du Cinéma*. Exponentes: JEAN-LUC GODARD, FRANÇOIS TRUFFAUT, CLAUDE CHABROL, ÉRIC ROHMER, JACQUES RIVETTE, JACQUES DEMY, LUIS MALLE, AGNÉS VARDA e JACQUES ROZIER. (BARBOZA, 2007, p. 82)

¹³ Gênero cinematográfico de ampla aceitação popular que melhor sintetiza e define o cinema brasileiro das décadas de 1930, 1940 e principalmente 1950, produzido majoritariamente no Rio de Janeiro. Diante de um mercado cinematográfico completamente dominado pela produção estrangeira de origem

realidade nacional. É neste sentido que o Cinema Novo acabou por não conquistar grande parte do público cinematográfico brasileiro. No entanto, obteve reconhecimento, respeito e premiações em vários festivais de cinema realizados no exterior, o que acabou chamando a atenção e gerando maior receptividade da classe média brasileira. Segundo Simonard, isso

causou uma certa perplexidade aos cinemanovistas, pois, embora tenha havido um reconhecimento maior do seu trabalho, isso não foi suficiente para garantir-lhes uma fatia maior do mercado exibidor brasileiro (2006, p. 43).

Podemos destacar três momentos importantes na trajetória do Cinema Novo (MALAFAIA, 2012; CARVALHO, 2006; FABRIS, 1994). A primeira fase que vai de 1960 a 1964, retratou cinematograficamente o cotidiano popular e o nordeste brasileiro, em filmes como *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Os fuzis* (1963) de Ruy Guerra, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha. Os cineastas desta fase compartilhavam de um mesmo ideal estético e procuravam desenvolver um cinema de forma independente, sem preocupação com os acabamentos formais que caracterizavam as produções do tipo industrial, especialmente aquelas produzidas pela Companhia Paulista Vera Cruz¹⁴, de influência hollywoodiana, extremamente criticada pelos cinemanovistas (MALAFAIA, 2012, p. 212). Na segunda fase, no período de 1964 a 1968, o Cinema Novo caracteriza-se pela abordagem de temas políticos e reflexões sobre a ditadura militar. Dentre os filmes que marcaram esta fase se destacam *O Desafio* (1968) de Gustavo Dahl e *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha. Já a terceira fase deste movimento,¹⁵ entre os anos de 1968 a 1972, contou com a influência do chamado Tropicalismo¹⁵ que valorizava a

norte-americana, a chanchada tornou-se, para o bem ou para o mal, a forma mais visível e contínua de presença brasileira nas telas do país. (RAMOS e MIRANDA, 2000, p. 117).

¹⁴ A Vera Cruz foi fundada em 4 de novembro de 1949, com o intuito de implantar no Brasil um cinema nos moldes estrangeiros, de acordo com modelo de produção hollywoodiano. Embora seus idealizadores apreciassem as realizações cinematográficas europeias, identificadas com o cinema culto, optaram pelo modelo norte-americano de se fazer cinema (FABRIS, 1994, p. 42).

¹⁵ O tropicalismo inseria-se na linha da modernidade: incorporava o caráter explosivo do momento às experiências culturais que vinham se processando: retrabalhava, além disso, as informações então vividas como necessidade, que passavam pelo filtro da importação (...) consistia em redescobrir e

mestiçagem, o homem cordial e suas contradições. O filme de maior destaque nesta terceira fase foi *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade. Segundo Maria do Socorro Carvalho, os filmes do Cinema Novo, especialmente, os primeiros longas-metragens revelam um

panorama rico e diversificado da história brasileira, desde o período colonial escravista do século XVII até as mudanças de comportamento nas grandes cidades, sobretudo na segunda metade da década de 1960. Além disso, os jovens cineastas acreditavam que, ao realizarem seus filmes, também escreveriam um novo capítulo da história do Brasil (...) (2006, p. 291- 292).

Indiscutivelmente, o filme *Rio, 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos influenciou amplamente as produções do Cinema Novo no Brasil, tanto pela inovação de seus parâmetros estéticos, como pela composição de imagens de uma população negra e pobre, marginalizada socialmente, que até então parecia invisível nas produções cinematográficas nacionais.

O próprio cineasta descreve este momento de produção do filme, em uma entrevista, dada a Maria Rita Galvão, em *Burguesia e Cinema*:

“Eu não via nenhum ponto de referência no cinema brasileiro anterior que fosse ao encontro da cultura nacional. A gente estava começando do nada” (...) “Debatíamos muito os preconceitos terríveis que havia no cinema em São Paulo: por exemplo, o preto não aparecia nos filmes a não ser em papéis determinados, estereotipados para pretos, como a Ruth de Souza, que era sempre a empregada. Isso era preconceito, era o preto enxergado do ponto de vista do branco burguês, era característica do cinema americano para o cinema brasileiro. Lá, pretos e brancos viviam em mundos estanques, aqui não, o inter-relacionamento era muito maior, embora preconceituoso” (APUD SALEM 1996, p. 90).

criticar a tradição, segundo a vivência do cosmopolitismo dos processos artísticos e a sensibilidade pelas coisas do Brasil. (FAVARETTO, 1996, p. 31 e 32).

O filme *Rio, 40 Graus* revela os contrastes da vida no morro e no restante da cidade do Rio de Janeiro, dando destaque a conflitos sociais, econômicos e de gênero/raça, experimentados por seus habitantes, através do olhar de seu cineasta. Nelson Pereira dos Santos utilizou muitos atores e atrizes não profissionais, dentre eles/as negros/as, como comumente acontecia com os filmes do neorealismo italiano. Radamés Gnattali foi o responsável pela trilha musical de *Rio, 40 Graus*, as músicas foram construídas com base na canção *A Voz do Morro*, do sambista e compositor Zé Kéti, cuja canção aparece no início e no final do filme, dando coerência ao desenrolar da narrativa¹⁶. Zé Kéti também atua no filme. Nesse sentido, a obra foi inovadora dentro dos padrões cinematográficos vigentes.

Mariarosaria Fabris nos informa que no dia 26 de agosto de 1955, a Censura Federal liberou o filme para maiores de dez anos de idade, e que Nelson Pereira dos Santos já havia assinado um contrato com a Columbia Pictures do Brasil para a distribuição no Brasil e no exterior. Entretanto, no dia 23 de setembro, o coronel Geraldo de Menezes Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, acabou proibindo sua exibição em todo território nacional. Dentre os motivos, o coronel alegou que o filme retratava “delinquentes, viciosos e marginais, cuja conduta é até certo ponto enaltecida”, e utilizava “expressões impróprias à boa educação do povo e à consideração devida aos nacionais de país amigo”, além de explorar “situações para desmoralizar instituições nacionais” e apresentar histórias que “não possuem qualquer conclusão de ordem moral” (1994, p. 140-141).

A proibição de exibição do filme *Rio, 40 Graus*, acabou gerando uma grande polêmica e desencadeou uma campanha nacional pela liberação do filme. Este movimento foi liderado pelo jornalista Pompeu de Souza, chefe de redação do *Diário Carioca*. A chamada “imprensa sadia” da época deu ampla cobertura ao fato e destacou também a atuação de um órgão do PCB (Partido Comunista Brasileiro), a

¹⁶ Letra da música de samba que aparece no filme: “Eu sou o samba. A voz do morro sou eu mesmo sim senhor. Quero mostrar ao mundo que tenho valor. Eu sou o rei dos terreiros. Eu sou o samba. Sou natural daqui do Rio de Janeiro. Sou eu quem levo a alegria. Para milhões. De corações brasileiros. Mais um samba. Queremos samba. Quem está pedindo é a voz. Do povo do país. Viva o samba. Vamos cantando. Essa melodia pro Brasil feliz. Eu sou o samba. A voz do morro sou eu mesmo sim senhor. Quero mostrar ao mundo que tenho valor. Eu sou o rei dos terreiros. Eu sou o samba. Sou natural daqui do Rio de Janeiro. Sou eu quem levo a alegria. Para milhões. De corações brasileiros. Mais um samba, queremos samba. Quem está pedindo é a voz do povo do país. Viva o samba, vamos cantando. Essa melodia do Brasil feliz. Eu sou o samba. A voz do morro sou eu mesmo sim senhor. Quero mostrar ao mundo que tenho valor. Eu sou o rei dos terreiros. Eu sou o samba. Sou natural daqui do Rio de Janeiro. Sou eu quem levo a alegria. Para milhões. De corações brasileiros.”

Imprensa Popular (FABRIS, 1994, p. 141). Por conta desta repercussão, a grande imprensa se mobilizou e o escritor Jorge Amado se manifestou a favor do fim da censura deste filme, argumentando que este tipo de censura poderia atingir também outras linguagens culturais, como o teatro, a literatura e a música. Deste modo, o filme acabou se constituindo numa bandeira para os que defendiam a liberdade de expressão, e em 31 de dezembro de 1955, a Justiça Federal finalmente libera o filme, revogando a proibição¹⁷. Posteriormente o filme acabou ganhando diversos prêmios, em diversas categorias, em festivais de cinema nacionais e internacionais¹⁸.

A crítica brasileira, em sua esmagadora maioria, saudou *Rio*, 40 graus como uma das obras mais importantes do cinema nacional. Clóvis de Castro Ramon, do *Jornal do Brasil*, não tinha dúvidas: tratava-se de “a mais legítima manifestação artística do nosso cinema”. Mesmo aqueles que faziam restrições, como Pedro Lima de *O Cruzeiro* (a maior revista semanal da época), colocavam o filme “entre os que marcam etapa na nossa indústria, sendo das suas melhores realizações”. Um dos poucos que fez uma crítica desfavorável foi Moniz Viana, do jornal *Correio da Manhã* (SALEM, 1996, p. 125).

A crítica ao filme, em sua grande maioria, foi positiva, e se mostrou mais interessada na forma de produção do filme, já que havia sido realizado de maneira independente, demonstrando possibilidades de se filmar fora dos estúdios e dos esquemas tradicionais de produção cinematográfica brasileira. Quanto aos espectadores, o próprio Nelson Pereira dos Santos comentou que,

¹⁷ “Lançado no circuito comercial em março de 1956, até o mês de outubro o filme já havia estreado no Rio de Janeiro, em Porto Alegre, São Paulo e Belo Horizonte. Apesar de ter um certo sucesso de bilheteria, *Rio Quarenta Graus* só agradou ao público burguês e intelectual, uma vez que, em virtude da ênfase excessiva dada à proibição na publicidade do filme, a maior parte dos espectadores esperava um outro tipo de espetáculo” (FABRIS, 1994, p. 146-147).

¹⁸ “Ganhou o Prêmio Governador do Estado de São Paulo (direção e roteiro). Foi selecionado pra participar do Festival de Karlovy-Vary, na então Tchecoslováquia, em julho de 1956, onde Nelson Pereira dos Santos obteve o Prêmio de Jovem Realizador. Recebeu o Prêmio Saci do jornal *O Estado de S. Paulo* e, no IV Festival Cinematográfico do Distrito Federal, foi considerado o melhor filme do ano, sendo premiado também pela direção, pelo argumento e pela interpretação de Jece Valadão” (FABRIS, 1994, p 147).

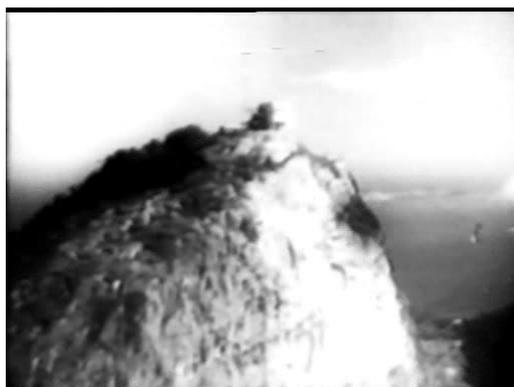
as pessoas achavam que o filme tinha sido proibido porque tinha mulher nua, coisas incríveis. Então, saíam decepcionadas do cinema, dizendo que o filme era ruim, um documentário (APUD SALEM, 1996, p. 124).

A reação do público talvez se deva a grande massificação dos filmes hollywoodianos que eram amplamente difundidos no Brasil, pois a grande população estava mais acostumada com a linguagem e estética do cinema norte-americano e dos filmes nacionais da Chanchada, que não revelavam explicitamente, preocupações de caráter social e político, predominando talvez o artificialismo, a banalidade, distante das questões que envolviam o cotidiano nacional. O cinema era utilizado como grande veículo de alienação, sem contar que para uma imensa maioria, retratar as adversidades e problemas enfrentados pela população negra não fazia sentido, pois vivíamos o mito da democracia racial¹⁹.

2.2 Cenário, enredo e personagens

Nas primeiras cenas do filme *Rio, 40 Graus* temos a impressão de que Nelson Pereira dos Santos irá nos apresentar uma imagem poética, idílica, idealizada e perfeita da cidade do Rio de Janeiro, o que gera uma expectativa e curiosidade no espectador. Conforme revelam as reproduções dos fotogramas abaixo:

¹⁹ A elite brasileira aceitou a doutrina da superioridade branca inata, mas argumentou que, no Brasil, o branco prevalecia através da miscigenação; ideologia assimilacionista que consolidou-se no começo do século XX, e que portanto o Brasil não tinha problemas raciais; sendo a argumentação mais famosa a respeito é de Gilberto Freyre, de que o ímpar legado cultural português tinha transformado os brasileiros em uma nova raça, ausente de conflitos (SKIDMORE, 1991).



Filme Rio 40 Graus – Vista panorâmica do Rio de Janeiro.



Filme Rio 40 Graus – Vista panorâmica das favelas do Rio de Janeiro.

As imagens iniciais revelam a beleza natural e urbana da cidade, oferecendo uma vista panorâmica da cidade e de seus pontos turísticos, acompanhada por uma trilha sonora instrumental. No entanto, esta primeira impressão logo é desfeita, quando a câmara começa se aproximar da favela, revelando a pobreza e as mazelas da cidade de São Sebastião no Rio de Janeiro, imagens normalmente ocultadas nas obras cinematográficas da época, que tinham como cenário o Rio de Janeiro. Esta preocupação em retratar os contrastes e desigualdades que caracterizam os múltiplos espaços da cidade, revelando a pobreza e precariedade dos espaços habitados pelas camadas populares, encontra um fundamento nos debates e preocupações políticas e sociais vigentes nos anos 1950.

Estamos nos anos 50, quando são ainda vigorosas as promessas de transformações sociais e construção democrática geradas com o fim da Segunda Guerra, momento em que, não só o Brasil, está em pauta a questão da cultura popular, o impulso de investigação de todo um universo antes praticamente excluído das telas. (Xavier, 1994, p. 16)

Rio 40, Graus, seguindo a trilha destas preocupações, busca revelar os contrastes da vida no morro e na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Destacando os conflitos sociais, econômicos e de gênero experimentados por seus habitantes. O filme tem como eixo o cotidiano de cinco meninos negros, vendedores de amendoim, habitantes do Morro do Cabuçu que percorrem lugares turísticos da cidade como a Quinta da Boa Vista, a Praia de Copacabana, o Pão de Açúcar, o Estádio do Maracanã e o Corcovado.

Ressaltamos que, do modo como até então a cidade vinha sendo retratada nas produções cinematográficas nacionais, o filme *Rio, 40 Graus* revela a cidade em suas contradições sociais e culturais, apresentando questões que remetem à migração nordestina, ao casamento, à sexualidade, à infância, à pobreza, ao trabalho, ao futebol, às relações econômicas e sociais da população, ao preconceito e discriminação racial, às diferenças e desigualdades de gênero, raça e classe, às exclusões sociais, ao Samba, às tradições culturais do morro e da Zona Sul do Rio de Janeiro e às questões políticas que envolviam o Brasil nos anos 1950. Deste modo, o filme apresenta em seu enredo questões fundamentais relacionadas às subjetividades e relações sociais experimentadas pelo povo brasileiro nos anos de 1950 no Rio de Janeiro.

Rio, 40 Graus tem a duração de 100 minutos e suas imagens foram captadas em preto e branco. Seu elenco é composto por aproximadamente 30 personagens, dentre eles se destacam a atuação de três personagens negras: Ana, Elvira e Alice. Elvira é uma trabalhadora doméstica, de meia idade, que está doente e impossibilitada de trabalhar. É mãe de Jorge, um dos garotos vendedores de amendoim. É viúva e cria seu filho adolescente sozinha, em condições precárias. Ela conta ainda com a solidariedade de Ana, uma mulher negra, também de meia idade, trabalhadora doméstica, que sustenta a casa sem a ajuda do marido, que também é negro e desempregado. Já Alice, filha de Ana, é operária em uma fábrica que sonha em se casar e ter uma vida feliz, com uma moradia melhor. Ela é extremamente preocupada com o destino de seus pais e almeja condições econômicas mais promissoras. Ao final da trama Alice aparece como rainha da Escola de Samba Unidos do Cabuçu.

No filme, as mulheres negras atuam predominantemente no morro, e se relacionam com as pessoas de sua comunidade. A trama que envolve estas mulheres faz referência à solidariedade e amizade entre mulheres, ao trabalho doméstico e

fabril, à maternidade, à família, à pobreza, ao casamento, à sexualidade e às questões de gênero, raça, geração e classe que envolve a constituição das possibilidades destas mulheres.

As tramas no filme se inter-relacionam e se dão paralelamente, num dia de domingo. Enquanto os garotos negros, vendedores de amendoim, percorrem os pontos turísticos da cidade, outros personagens atuam em outros espaços. Um casal em crise se destaca, formado por Pedro, fuzileiro naval e Judite, trabalhadora doméstica nordestina, às voltas com uma gravidez indesejável, onde vivem um conflito de casar ou não casar. Judite se mostra muito preocupada com a honra, pois se trata de uma mulher nordestina com costumes e valores bem diferentes dos da metrópole; e ele visivelmente inclinado a não assumir o compromisso, deixa explícito a discussão da infância abandonada e do choque cultural que se vive na cidade grande. A outra trama também envolve um casal de classe média, Bebeto e Maria Helena, que estão na praia de Copacabana. Bebeto se caracteriza como um verdadeiro caça-dotes, enquanto Maria Helena não parece interessada no casamento. Bem próximo a eles estão três amigos conversando: Eduardo, um homossexual, Ivone, uma desquitada, e uma amiga, que fazem especulações a respeito da relação de Bebeto e Maria Helena, demonstrando as futilidades que envolviam a classe média e seus valores moralistas, como, por exemplo, o papel social de uma mulher desquitada e de uma mulher de classe média, que personificava o modelo ideal para o casamento, encaixando-se nas convenções sociais vigentes. Nesta cena o filme mostra o contraste, enquanto a classe média aparece na praia, num momento de lazer, as mulheres negras aparecem no morro, preocupadas com os serviços domésticos.

Outro destaque na trama são as negociações que envolviam os cartolas do futebol, que tratam seus jogadores como meras mercadorias, verdadeiros objetos de manipulação, contando com a conivência e manipulação da imprensa e com a aparente ingenuidade do povo. Estes cartolas discutem o destino de dois jogadores: Daniel, o velho ídolo do Pengo Futebol Clube e Foguinho, jovem jogador que assumirá sua posição. O jogo de futebol e o estádio do Maracanã ganham espaço na trama, como parte integrante da cultura brasileira. Este espaço se caracteriza como masculino e democrático, já que negros e brancos aparecem nos estádios torcendo pelos mesmos clubes/times. As cenas no Maracanã nos passam a sensação de único espaço

democrático da cidade, onde negros e brancos comungam do mesmo interesse, o Futebol, alçado como paixão nacional, sem distinção de raça ou classe, com uma pequena representatividade de mulheres brancas nas arquibancadas.

Nelson Pereira dos Santos também retratou as mazelas da política brasileira, na atuação de um suplente de deputado nordestino, o Durão, que se diz amigo de ministro, uma figura similar à dos coronéis latifundiários e machistas. O pai de Maria Helena está às voltas com um inquérito administrativo, e tenta aproximar a sua filha de Durão, para o desenvolvimento de um possível relacionamento amoroso, com o intuito de ver seus problemas políticos resolvidos. Trata-se de favores políticos e atos de corrupção que envolve também o corpo das mulheres como objetos sexuais de troca. O fotograma abaixo revela este momento:



Filme Rio 40 Graus – Maria Helena e comitiva acompanham o Deputado Durão até o carro.

Neste recorte do filme notamos alguns temas que estão em jogo e que corroboram com o momento político do Brasil. Quando Durão desembarca no aeroporto do Rio de Janeiro, surge um empurra-empurra para abrir-lhe a porta do carro de maneira exagerada, que o leva a exclamar: “Calma pessoal! O Brasil é nosso!” Alusão ao slogan “O petróleo é nosso!”, palavra de ordem dos comunistas no governo Dutra que promoviam manifestações em todo o país, nos remetendo assim, a temas como o nacionalismo, geralmente bandeira política da esquerda brasileira. (SALEM, 1994, p. 49).

Outra cena faz referências ao turismo no Brasil, o que ele representa para a economia e para a “modernidade”. O diálogo entre duas turistas norte-americanas em Copacabana é bastante representativo, elas falam da beleza do Brasil e seu primitivismo. Nesta cena, as turistas reparam na situação da criança negra vendendo

amendoim e consideram isso um sinal de atraso. Mostrando como o Brasil é visto e criticado no estrangeiro, pela manutenção das desigualdades econômicas e nem tanto pelas diferenças raciais, pois principalmente para os norte-americanos imperava a ideia de total integração racial no Brasil.

Rio, 40 Graus, ao abordar também a infância de cinco garotos vendedores de amendoim; desloca-se para a inspiração no neo-realismo italiano e nas obras de Jorge Amado, *Jubiabá* (1935) e *Capitães de Areia* (1937) (FABRIS, 1994, p. 110). Um destes garotos é filho de Ana, ele se chama Zeca, o primeiro garoto negro que a câmara nos apresenta, quando retrata o Morro do Cabuçu. Este menino vive numa família relativamente estruturada, conforme os padrões morais vigentes, composta por pai, mãe e irmã. O pai que dentro das hierarquizações estabelecidas seria considerado o “chefe da família”, nos moldes do modelo patriarcal, está desempregado e vive de jogos e aparece quase sempre alcoolizado; a mãe, uma trabalhadora doméstica, luta pela manutenção econômica da família, juntamente com a irmã Alice funcionária de uma fábrica. Zeca não vive tantos conflitos no filme, mas tem sua infância roubada, por não poder usufruir plenamente de momentos de lazer que uma criança de sua idade necessita.

Outro garoto se chama Xerife, chefe do bando, um tanto prepotente, possivelmente irmão de Paulinho o mais novo de todos, que exerce um poder de dominação e exploração sobre os outros. Diferente dos demais, Xerife não aparece em nenhum momento vendendo amendoins, troca e revende figurinhas, ou joga bolinhas de gude com fins lucrativos; seu objetivo é comprar uma bola de futebol melhor. Desejos estes típicos de um pré-adolescente de sua idade. Sua ternura e realização se revelam quando consegue entrar no Estádio do Maracanã para assistir ao jogo do Pengo Futebol Clube, espaço este que lhe permite se transformar, tornar-se mais igual, longe da crueza das ruas, desaparecendo assim a dureza em seu olhar.

Paulinho, o menor de todos os garotos, nos transmite fragilidade. É franzino, aparenta ter uns cinco anos de idade. Sem poder usufruir de sua infância, vive sem os pais e é explorado pelo irmão mais velho. Ao entrar no Zoológico da cidade para ir atrás de seu animalzinho de estimação, Catarina, uma lagartixa, Paulinho nos leva a um dos momentos mais sublimes do filme. Ao se deparar com a paisagem tranquila, a presença de animais talvez nunca vistos, ele se sente feliz, leve, livre, com a

curiosidade de uma criança que está descobrindo o mundo. No entanto, o menino é interrompido por um guarda do local, que o trata com cruza, jogando sua lagartixa às cobras. O menino é expulso com um chute, proibido assim, de retornar a este espaço público. Vemos que no, mesmo instante, as crianças de classe média passam felizes pelo zoológico, brincando, bem vestidas e com sua infância plenamente garantida. Deste modo, o filme mostra o contraste de duas realidades tão distintas, retratando a exclusão e marginalização da criança negra e pobre, que tem sua infância negada.

Já o garoto, chamado no filme como Sujinho, é livre e obstinado, vai vender seu amendoim num local dominado por um homem inescrupuloso, o Sr. Peixoto, que explora crianças na região do Pão-de-Açúcar. Sujinho não deseja trabalhar para este homem, e por isso é perseguido e foge com a ajuda de um grupo turistas paulistas que o acolhem. Estes turistas buscam ouvir a história do garoto órfão, mas nada fazem quando Sujinho é proibido de entrar num restaurante frequentado por pessoas de alta classe econômica, todas brancas. Na continuidade da cena, vemos Sujinho vulnerável às perseguições do Sr. Peixoto. No desespero o garoto sobe na engrenagem do bondinho, arriscando sua vida. Mais tarde ele volta para o morro escoltado por um guarda que o havia recolhido, e fica ciente de sua condição de órfão de pai e mãe. Sensível com a situação, resolve entregá-lo para dona Elvira que se responsabiliza por ele, criando-o como um filho.

Jorge, filho de Elvira, que está doente; é um dos garotos retratados no filme. O menino vende amendoins para comprar comida e remédios para a melhora de sua mãe. Eles moram num barraco visivelmente simples no morro, em um ambiente repleto de carinho e afeto entre ele e sua mãe. Jorge passa o dia tentando levar dinheiro para sua mãe, para comprar remédios. Em determinado momento os seus amendoins são jogados na água, quando um estranho se esbarra com ele na praia de Copacabana. Jorge é hostilizado pela classe média que frequenta o local, que com ideias visivelmente preconceituosas, imaginam que seus pais são totalmente alheios a sua sorte, negligentes e irresponsáveis, acusados até mesmo de criminosos por não cuidarem de uma criança como Jorge. Jorge representa a síntese de uma infância sofrida, sem direitos, vive momentos angustiantes, como sair de casa com fome, pensando em deixar a única comida existente para sua mãe. Se vê obrigado a pedir esmolas, mesmo contra sua vontade, é atacado e perseguido por garotos rivais e morto

acidentalmente ao tentar pegar um bonde, sua história triste nos faz refletir sobre as injustiças e desigualdades que caracterizam também a infância marcada pela diferença de raça e classe.

O filme *Rio, 40 Graus*, se revela assim como importante fonte histórica para o estudo das representações. Os/as personagens/as retratados/as são de diversas classes sociais e idades: meninos vendedores de amendoim, trabalhadoras domésticas, operários/as de fábrica, políticos, cartolas e jogadores de futebol, migrantes nordestinos, mulheres de classe média, desempregados, alcoólatras, turistas paulistas e estrangeiros, etc. O cineasta tenta retratar a vida destes personagens num dia de domingo, revelando os contrastes da vida no morro, lugar de pobreza e luta pela sobrevivência, e na zona sul, lugar de luxo, turismo, praia e futebol. Estes espaços revelam uma sociedade desigual e injusta, baseada nas diferenças de classe, raça, gênero e geração. Deste modo, as concepções políticas, culturais, estéticas e intelectuais de Nelson Pereira dos Santos parecem transpostas para as representações dos personagens do filme. Em busca do realismo cinematográfico, o cineasta se esforça em retratar os problemas e dificuldades que a população do morro enfrentava. Deste modo, traz para o cinema imagens raramente reveladas, especialmente, da população negra, revelando-se, na época, como veículo de denúncia e crítica social.

CAPÍTULO 3

ANA, ELVIRA E ALICE

(...) Nenhuma mente está livre dos efeitos de condicionamentos anteriores que lhe são impostos por suas representações, linguagem ou cultura. Nós pensamos através de uma linguagem; nós organizamos nossos pensamentos, de acordo com um sistema que está condicionado, tanto por nossas representações, como por nossa cultura. Nós vemos apenas o que as convenções subjacentes permitem ver e nós permanecemos inconscientes dessas convenções. (MOSCOVICI, 2012, p. 35)

Identificamos no filme *Rio, 40 graus* a atuação de três mulheres negras, dentre os seus principais protagonistas, na figura das personagens Ana, Elvira e Alice. Neste capítulo analisaremos as representações destas mulheres, atentando para as formas de constituição de suas subjetividades. Trata-se de uma análise dirigida aos sentidos e significados destas representações, focada também no estudo de suas condições de produção, na historicização/desnaturalização de seus significados. Metodologicamente, agrupamos a análise destas representações em torno dos seguintes temas: trabalho, maternidade, família, casamento e sexualidade. Para isso, dividimos este capítulo em três partes: na primeira analisamos as imagens das mulheres negras enquanto trabalhadoras domésticas e operárias de fábrica; na segunda, analisamos suas imagens enquanto mães, esposas e chefes de família; no terceiro discutimos a imagem de Alice enquanto rainha de escola de samba.

3.1 Trabalhadoras – domésticas e operárias

No filme *Rio 40 Graus* é possível observar as relações das mulheres negras com o trabalho. As imagens que revelam estas relações chamam atenção para os

processos de inclusão/exclusão que muitas mulheres negras vêm enfrentando no mercado de trabalho no Brasil. Representadas como domésticas ou operárias de fábricas, em trabalhos normalmente mal remunerados, tais mulheres, como também retrata o filme, foram vistas e tratadas de forma desigual, como seres menos privilegiados e subalternos desde tempos da colonização do Brasil. A observação das imagens das funções ou trabalhos desempenhados por estas mulheres permite uma reflexão histórica sobre os modos de inserção das mulheres no mercado de trabalho, bem como sobre a construção de suas especificidades.

Das três mulheres negras que aparecem no filme, destacamos primeiramente a atuação da personagem Ana, mulher negra e trabalhadora doméstica que aparece cuidando de sua amiga adoentada, Elvira, que também é negra e trabalhadora doméstica. Ana é casada com Joaquim, um homem negro desempregado que passa boa parte de seu tempo alcoolizado. Seu marido é saudosista dos tempos áureos de sua juventude, onde gozava de boa saúde e disposição, apostando na sorte do jogo de bicho e nas brigas de galo, para conseguir algum dinheiro.

A situação de Ana e seu marido reflete a de muitas famílias negras e pobres no Brasil, após a abolição da escravidão. Sem instrução escolar, boa parte dos homens negros encontraram dificuldades para se inserir no mercado de trabalho e procuravam alternativas para o sustento financeiro de suas famílias. Durante a escravidão, a maioria dos homens negros foi obrigada ao trabalho forçado nos campos, tanto na agricultura como na mineração (FIGUEIREDO, 1993). Na primeira metade do século XX a sociedade brasileira passava por um processo de urbanização e industrialização, exigindo trabalhadores com certo grau de instrução, para assumir os novos postos de trabalho, o que gerou os altos índices de desemprego dos homens negros. Estes homens, boa parte deles sem instrução ou analfabetos, acabaram marginalizados nesse processo, o que contribuiu para a manutenção de sua desigualdade econômica e social (CARBY, 2012, p. 215). Neste sentido, tantos os homens, quanto as mulheres negras, sofreram exclusões sociais como resultado da persistência de práticas racistas. Como bem analisou Hazel Carby (2012, p. 211), “el racismo determina que los hombres negros no tengan las mismas relaciones con las jerarquías patriarcales y capitalistas que los hombres blancos”.

Antes da abolição, o trabalho doméstico era realizado, quase que exclusivamente por escravizados/as negros/as. Após a abolição, no processo de transição do trabalho escravizado para o trabalho livre, os/as trabalhadores/as domésticos/as passam a ser assalariados/as. No Rio Janeiro, segundo Sandra Graham,

Desde a década de 1870, grande número de mulheres livres contribuía para engrossar as fileiras das criadas domésticas, e as escravas libertas que permaneceram no Rio de Janeiro quase com certeza continuaram como domésticas. A mudança de uma mão-de-obra mista, escrava e livre, para uma força de trabalho totalmente livre veio gradualmente (1992, p. 128)

Mesmo após a abolição da escravatura, boa parte das mulheres negras continuou exercendo o trabalho doméstico nas residências de famílias mais abastadas. Esta opção de trabalho assalariado não exigia das mulheres certo grau de instrução escolar, já que se tratava do exercício de uma função historicamente legada às de “dona de casa”, considerada naturalmente feminina (SANTOS, 2009, p. 20). A dicotomia assimétrica e hierárquica, que caracteriza e estabelece valores para o masculino e o feminino, o público e o privado, a cultura e a natureza, a produção e a reprodução, envolve também o significado de determinadas profissões. O trabalho doméstico, por ser realizado no espaço privado, era associado à reprodução, às práticas tipicamente femininas, inferiorizadas numa ótica cultural sexista que tendeu a enaltecer e privilegiar as atividades tidas como masculinas. A escravidão e o sexismo estigmatizaram o trabalho doméstico remunerado e as mulheres que dele se ocuparam (KOFES, 2001).

Como os homens negros tinham dificuldade em conseguir emprego, boa parte das famílias eram sustentadas pelas mulheres. Ana representa uma destas mulheres negras que é capaz de sustentar a família, independente da ajuda financeira que o marido possa oferecer. Esta situação é bem diferente daquela enfrentada pelas mulheres brancas de classe média. Já que as mulheres negras, atuando como “chefes de família”, mantenedoras de seu próprio lar, são mais independentes e não se encaixam nas representações generalizadas das mulheres como seres frágeis e dependentes economicamente dos homens (CARBY, 2012, p. 213).

Neste sentido, a experiência das mulheres negras não pode ser compreendida apenas pelo viés da opressão patriarcal, como parte de sua dependência e submissão aos maridos. Elas experimentam simultaneamente uma tripla opressão ligada à sua diferença de classe, raça e gênero. Notamos que a noção generizada de que o feminino constitui um sexo frágil/fraco, incapaz de exercer atividades que exigem força física, parece não se aplicar quando se trata das mulheres negras. Neste sentido, no filme *Rio, 40 Graus*, as representações das mulheres negras, nas personagens Ana e Elvira, são bastante reveladoras dessa diferença, já que se trata de imagens de mulheres independentes, capazes de sustentar economicamente suas famílias.

Ana também é retratada como mãe de dois filhos, Alice e Zeca. Sua imagem no filme é a de uma mulher adulta, de meia idade, com vestimentas simples, típicas de uma dona de casa pobre, com vestido surrado, avental na cintura e um lenço na cabeça. Ana parece não ter nenhuma vaidade, mora em local precário no morro, numa casa rústica e pobre de alvenaria, no entanto bem organizada internamente, como podemos notar nos fotogramas abaixo abaixo:



Filme Rio 40 Graus – Ana no barraco de Elvira.



Filme Rio 40 Graus – Ana no barraco de Elvira.

As imagens de Ana, com vestido surrado, avental, lenço na cabeça e corpo com sobrepeso, parecem evocar as mesmas imagens de trabalhadoras domésticas construídas nas telenovelas, na literatura, no cinema e nos livros didáticos escolares ao longo do século XX. Estas imagens lembram ainda a da personagem Tia Anastácia do autor Monteiro Lobato, na obra *Sítio do Picapau Amarelo*, escrita entre 1920 e 1945, que teve ampla difusão na sociedade brasileira, que representa as mulheres negras de forma boçal e as vezes infantilizadas. Vejamos o fotograma abaixo:



Filme Rio 40 Graus – Ana em frente de sua casa no Morro do Cabuçu com suas vestes quotidianas.

Ana luta pela sobrevivência de sua família de maneira incansável, dividindo-se entre os ofícios de lavadeira, doméstica e “dona de casa”. Seu vocabulário e linguagem escapam ao português gramaticalmente correto, denotando uma falta de instrução. A proliferação desta imagem parece reforçar sua inferioridade e desigualdade socioeconômica e intelectual. Seu modo de fala é característico de pessoas que não tiveram a oportunidade de frequentar uma escola e passar pelo processo de alfabetização²⁰.

O linguajar das mulheres negras, retratadas no filme, sugere uma fragilidade na formação escolar destas mulheres. Esta situação foi observada também por Nepomuceno,

²⁰ Jerry Dávila, na obra *Diploma da Brancura: Política Social e Racial no Brasil – 1917-1945*, analisa a aplicação de concepções como a eugenia, que se baseou em antigas hierarquias como os de raça e classe, na aplicação das políticas de expansão e reforma educacional no Rio de Janeiro, que acaba revelando um paradoxo de munir os promotores de ensino com ferramentas para universalizar a educação e ao mesmo tempo, instalou práticas e valores que reproduziam a desigualdade racial e social.

A análise dos Censos de 1940 e 1950, que incluíram o quesito cor da pele, mostra que a exclusão do sistema educacional recaía mais fortemente sobre as mulheres negras, com um índice de alfabetização de 15,29%, o menor dentre a população daquele período (NEPOMUCENO, 2012, p. 392).

Ana e Elvira são retratadas no filme como mulheres muito simples, apresentam muitos erros de português em suas falas, mostram uma baixa escolaridade; pois certamente poderiam ter pretensões de uma boa formação educacional para os seus filhos, mas isto são apenas especulações, pois tal abordagem está totalmente ausente na obra de Nelson Pereira dos Santos. Alice, a mais jovem das três mulheres negras que aparecem no filme, é bela (também mais clara), ativa e inteligente, é retratada como uma simples operária de fábrica, cujo salário mal daria para manter sua casa com o noivo Alberto, que ganha um salário mínimo, e possivelmente sua escolaridade não difere muito das demais.

Em 1950, 53% dos brancos eram alfabetizados, mais do dobro da taxa daqueles que se declaravam não-brancos. Entre os não-brancos, a diferença entre pretos e pardos não era grande: 24 e 27%, respectivamente. O grupo mais alfabetizado no país era o de brasileiros de descendência e origem asiática (bem à frente das médias de outros grupos, de 78%) (DÁVILA, 2005, p. 122 e 123).

Sabemos das dificuldades de crianças negras frequentarem o ensino escolar, já que estas crianças se inseriam muito cedo no mercado de trabalho e recebiam poucos incentivos para permanecerem nos bancos escolares. A formação educacional adequada não é garantia de sucesso profissional para as famílias negras, por conta do racismo institucionalizado e muito menos para as mulheres negras, mas seria uma saída positiva para estas famílias, ao menos uma possibilidade de mudança.

A imagem de Ana revela a associação das mulheres negras com o trabalho doméstico, a pobreza e falta de instrução. Tal associação não se dá por acaso, ainda na primeira metade do século XX, boa parte das mulheres negras, sem instrução, encontraram como opção de trabalho as atividades domésticas de passar, lavar,

cozinhar e limpar a casa. Trata-se de trabalho marcado simultaneamente por concepções de raça e pelo binarismo e hierarquia de gênero.

Atividades realizadas no interior da casa, tidas como de âmbito privado e doméstico, foram associadas frequentemente ao feminino, enquanto as atividades no mundo público, fora da casa, se constituíram como opções apenas para os homens. Este modelo binário e hierárquico, que designa as possibilidades de atuação trabalhista de homens e mulheres, privilegiou os homens e negou às mulheres possibilidades de ascensão social e econômica. Na primeira metade do século XX, as mulheres pobres, especialmente as negras, continuavam presas a este modelo generizado. Enquanto algumas mulheres brancas lutavam e conquistavam o direito de estudar e trabalhar fora de casa, as mulheres negras já atuavam no espaço público, desde os tempos coloniais, trabalhavam fora de seus lares, na casa dos outros, e exerciam também ofício de costureiras, doceiras, fiandeiras, rendeiras, cozinheiras, quitandeiras, camareiras, babás, prostitutas, parteiras, curandeiras, dentre outros (FIGUEIREDO, 1993, p. 86-193). Neste sentido, devemos destacar a diferença entre as mulheres como resultado da pluralidade de suas experiências, ligada especificamente à classe, raça, idade, geração, nacionalidade, sexualidade e gênero.

Las ideologías de la domesticidad y la maternidad femeninas negras se han construido a través de su trabajo (o de la condición de esclavas) como empleadas domésticas o madres sustitutas en las familias blancas, más que en relación con sus propias familias (CARBY, 2012, p. 215).

Não por acaso, o trabalho doméstico, como forma de trabalho mal remunerado, sem legislação que regulamentasse os direitos trabalhistas, acabou perpetuando alguns princípios da escravidão. Mesmo com o fim da escravidão e da colonização formal, muitas mulheres negras permaneceram em parte submetidas às antigas relações trabalhistas, injustas e desiguais que caracterizam o trabalho doméstico. As imagens das mulheres negras, veiculadas no filme, comportam também as marcas dessa experiência do colonialismo e escravidão no Brasil. Neste sentido, as imagens destas mulheres carecem de uma historicização, tendo em vista a sua desnaturalização. Sua

desigualdade social, econômica e de gênero que foi construída por meio de discursos e práticas de poder desiguais. Deste modo, não pode ser vista ou tratada como resultado natural de uma inferioridade biológica baseada na raça ou na diferença sexual de seus corpos, ou como uma propensão natural dos negros à submissão e servidão. As imagens perpetuadas revelam a permanência de relações coloniais, de escravidão e servidão, que marcaram, fortemente, a exploração do trabalho dos negros no Brasil. A escravidão dos africanos e afro-descendentes no Brasil, com a anuência de instituições como a Igreja e o Estado, foi justificada pela necessidade de estruturação e manutenção do desenvolvimento econômico da nação. Dentre os principais argumentos favoráveis à escravidão, figuravam as concepções raciais do século XIX, onde os negros eram vistos como “raça” mais propensa ao trabalho braçal e à subserviência. Vistos como inferiores aos brancos de descendência europeia, os africanos foram classificados como seres mais primitivos e imorais, e até como animais, sub-humanos, o que justificava sua domesticação e dominação por meio da escravidão.

Vale ressaltar que não havia para os homens e mulheres escravizadas nenhum tipo de proteção da lei contra os desmandos de seus “donos”, a disseminação de maus tratos, estupros, castigos e assassinatos eram comuns e naturalizados. A historiografia revelou a violência e exclusão dos negros que se perpetuou por meio da escravidão no Brasil. No entanto, boa parte desta historiografia tendeu a silenciar as lutas e resistências movidas pelos negros/os neste processo, reforçando a imagem dos negros/os como submissos, resignados e coniventes com a própria escravidão.

A escravidão nos períodos colonial e imperial, revelou a força e predomínio de uma cultura patriarcal, racista e eurocêntrica. Neste contexto, a escravidão doméstica, especialmente das mulheres negras, se mantinha no interior das casas de famílias mais abastadas. Como bem escreveu Gilberto Freyre,

Escravos que se tornaram literalmente os pés dos senhores: andando por eles, carregando-os de rede ou de palanquim. E as mãos – ou pelo menos as mãos direitas; as dos senhores se vestirem, se calçarem, se abotoarem, se limparem, se catarem, se lavarem, tirarem os bichos dos pés. (2002, p. 481).

A vivência das elites pautava-se, em grande parte, pelo usufruto do ócio, ainda segundo o autor, “os dias se sucediam iguais; a mesma modorra; a mesma vida de rede, banzeira, sensual. E os homens e as mulheres, amarelos, de tanto viverem deitados dentro de casa e de tanto andarem de rede ou de palanquim.” (FREYRE, 2002, p. 483). Esta vivência também aparece no relato de viajantes estrangeiros pelo Brasil:

Todo o serviço doméstico é feito por pretos: um cocheiro preto quem nos conduz, uma preta que nos serve, junto ao fogão, o cozinheiro é preto e a escrava amamenta a criança branca; gostaria de saber o que fará essa gente quando for decretada a completa emancipação dos escravos (BINZER *apud* KOFES, 2001 p. 134).

Mesmo com o decreto de fim da escravidão, em 1888, a escravidão doméstica das mulheres permaneceu como prática aceita e disseminada no interior de muitas casas, pois ainda estruturava a sociedade e a economia, mantendo de alguma forma a exploração das mulheres negras e a posição privilegiada e de poder dos brancos. Inclusive era comum, negros e negras libertos possuírem como propriedade negras e negros escravizados, como forma de revelar ascensão social e poderio econômico²¹.

No filme, constatamos nas imagens dos pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro, que os/as negros/as aparecem apenas de passagem, realizando sempre alguma forma de trabalho, o que revela uma desigualdade baseada na cor, classe e gênero das pessoas, e a persistência da associação dos/as negros/as com o trabalho. Os meninos negros aparecem como vendedores ambulantes de amendoim, nos pontos turísticos ou na praia de Copacabana. Uma mulher negra pode ser sutilmente notada, sentada numa banca de rua vendendo quitutes. Trata-se de imagens que reforçam o lugar social dos/as negros/as enquanto grupo marginalizado e excluído dos privilégios econômicos

²¹ FARIAS, Juliana Barreto. Sob o Governo das Mulheres: Casamento e Divórcio entre Africanas e Africanos Minas no Rio de Janeiro do Século XIX. In *Mulheres Negras no Brasil Escravista e do Pós-Emancipação*.

e sociais. O fotograma abaixo parece reforçar essa posição das mulheres negras que estão a serviço da população branca, ou seja, meras serviçais.



Filme Rio 40 Graus – Jorge na Praia de Copacabana observando Beбето e Maria Helena, ao fundo mulher negra sentada em uma banca vendendo quitutes.

Desde os tempos coloniais, o trabalho doméstico, bem como o de quitandeira, lavadeira, cozinheira, carregadora de água, dentre outros, eram ocupações predominantemente de mulheres negras, cumprindo a lógica da distribuição social, racial e sexual do trabalho. Até o final do século XIX era comum a presença de vários anúncios em jornais de pessoas procurando ou solicitando meninas e mulheres idosas negras para desempenhar funções domésticas. Tais práticas estavam associadas à persistência de certos costumes escravistas de exploração da força de trabalho das mulheres negras. Não havia um respeito pela infância e velhice destas mulheres. Aproveitava-se de suas condições econômicas e sociais, desfavoráveis para submetê-las a trabalhos mal remunerados que beiravam a escravidão. (SOUZA, 2012, p. 252).

No filme, as personagens Elvira, Ana e Alice não são as únicas mulheres negras que aparecem no morro, pois temos também as presenças coadjuvantes de Vanda, amiga de Alice, e de uma mulher alcoolizada em cena de bar, representando apenas tantas mulheres negras invisibilizadas, cujo papel na vida é de apenas coadjuvante.



Filme Rio 40 Graus – Mulher negra alcoolizada num bar.

Este fotograma sugere também a existência de outras subjetividades para as mulheres negras, não atreladas apenas à maternidade, à família e ao trabalho, e provavelmente, a possibilidade de que as mulheres, assim como os homens, também compartilhassem dos mesmos espaços de lazer e vida social. No entanto, trata-se de imagem que passa quase despercebida nas lentes do filme, revelando um silêncio sobre a subjetividade desta mulher que frequenta, descontraidamente, um local que pode ser considerado, para a época, como de lazer e socialização dos homens, neste caso, proibidos para as mulheres; e também retrata talvez a imagem da vulgarização das mulheres negras que ocupam os espaços do público, não ficando restritas apenas ao privado.

As patroas, das ditas “casas de família”, após a abolição da escravatura, no processo de introdução da mão-de-obra assalariada e imigrante, passaram a contratar também para o trabalho doméstico em seus lares, mulheres brancas que representavam o *status* social e branqueamento de seus lares. Só que encontravam dificuldades, pois acostumadas com os resquícios do regime escravocrata, assujeitavam as mulheres brancas e estrangeiras a jornadas de trabalho excessivas, sem direitos trabalhistas e com baixa remuneração. Tais mulheres estavam propensas também a todo tipo de humilhações, violência e abusos sexuais. Neste sentido, boa parte delas não se sentia atraída para o trabalho doméstico, já o que mesmo representava um *status* social inferior, herdeiro das práticas de escravidão dos negros no Brasil (NEPOMUCENO, 2012, p. 385). Segundo Rosana dos Santos, as domésticas se constituíram,

ao longo da História, como identidade referente a um sujeito inferiorizado, cujo corpo e trabalho poderiam ser apropriados pelos (as) patrões (as), produzido como feminino, engendrado pelas funções desempenhadas e pelas representações depreciativas destas. Percebemos, assim, que a desigualdade e a violência presentes no cotidiano das domésticas são construídas e reconstruídas de forma contínua através das tecnologias de gênero (2009, p. 15).

As considerações de Rosana Santos, nos leva a uma reflexão sobre o cinema também enquanto “tecnologia do gênero” na medida em que participa da reprodução e proliferação de imagens que perpetuam essa exclusão das mulheres negras trabalhadoras domésticas. O filme *Rio, 40 Graus*, ao mesmo tempo em que parece exercer um papel importante na denúncia das condições de vida subalterna das mulheres negras que atuam como empregadas domésticas, algo que ainda não havia sido mostrado nas telas do cinema, ao prezar pelo realismo, acaba também por reforçar a naturalização destas mesmas imagens depreciativas que circulavam na sociedade da época. Sônia Roncador em suas análises das imagens das mulheres domésticas nos discursos literários das últimas décadas do século XIX, observou que “a positivação das funções de dona-de-casa e de mãe, se fundamentou na oposição destas em relação às domésticas, construídas como inferiores, mal educadas e degeneradas social e biologicamente” (SANTOS, 2009, p. 18). O filme também não revela outras possibilidades para as mulheres negras domésticas, ao exibir a imagem destas mulheres em corpos doentios, mal vestidos, sem instrução escolar (que não falam o português gramaticalmente correto) e de famílias degeneradas (que fogem aos padrões da época para uma família bem estruturada, já que Ana se apresenta como esposa de um homem alcoólatra e Elvira como viúva, portanto, sem proteção masculina). De acordo com Santos, na passagem para o século XX, estas características, somadas à pobreza, eram vistas como “indicadores de degenerescência social e indícios de patologia mental” (2009, p. 121).

Por falta de melhores alternativas e oportunidades para o desenvolvimento profissional, as mulheres negras continuaram a representar a maioria dos trabalhadores domésticos, mesmo sofrendo com o desrespeito ou desvalorização deste trabalho. Deste modo, tais mulheres puderam manter economicamente suas próprias famílias, pois, como já dito, a exclusão no mercado de trabalho atingia, especialmente, os

homens negros (CARNEIRO e SANTOS, 1985, p. 43). Neste sentido, muitas mulheres acabaram também aumentando a sua carga de trabalho, realizando atividades para além do expediente previsto, sem nenhum controle normativo que garantisse seus direitos e/ou regulamentasse seus salários e hora de trabalho. Não por acaso, na Consolidação das Leis Trabalhistas, em 1943, as/os trabalhadoras/es domésticas/os aparecem como excluídas da aplicabilidade da Lei (SAFIOTTI, p. 37). Só em 1973 foi aprovada a primeira lei que regulamentava a profissão de empregada/o doméstica/o no Brasil, assegurando a previdência social, o registro de Carteira de Trabalho e o direito as férias de 20 dias por um ano de trabalho (SANTOS, 2009, p. 36). No entanto, o reconhecimento da profissão não promoveu a equiparação das trabalhadoras domésticas aos outros trabalhadores, já que permaneciam com menos direitos que os demais. Essa regulamentação, até os dias atuais, continua com pouca aplicabilidade. Essa exclusão da doméstica, como bem observou Rosana Santos, “é uma forma de reprodução estratificada das desigualdades de gênero imbricadas às assimetrias de classe e etnia que (des) organizam nossa sociedade” (2009, p. 37).

Elvira também figura no filme como trabalhadora doméstica. Trata-se de uma mulher viúva que criou seu filho Jorge, um adolescente, sozinha em condições muito precárias, morando num barraco de madeira bem simples. No filme, ela aparece deitada numa cama, doente e impossibilitada de trabalhar, mas conta com a ajuda e solidariedade de sua amiga Ana para se alimentar. O fotograma seguinte revela o momento em que Ana oferece um prato de sopa a Elvira.



Filme Rio 40 Graus – Ana leva sopa para Elvira em seu barraco.

Assim, como Ana, através de seu vocabulário simples, revela-se uma mulher de pouca instrução. A relação com seu filho é pautada no amor, carinho e muita

cumplicidade entre ambos. Sua personagem é emblemática no filme, pois através dela percebemos o abandono, o descaso social, a penúria de uma mulher negra, independente e trabalhadora doméstica. O sofrimento, a angústia e a exclusão social que marcam sua vida são características também de muitas mulheres negras e pobres no Brasil.



Imagem 18 – Elvira em seu barraco.



Imagem 38 – Elvira em seu barraco no Morro do Cabuçu.

Como revela os fotogramas acima, a doença de Elvira a deixa impossibilitada de trabalhar. O seu tratamento não é realizado num hospital, já que aparece deitada numa cama no interior de seu barraco no morro, entregue à própria sorte, dependendo da ajuda alheia. Mas a preocupação de Elvira é com o fato de não poder trabalhar, não há espaço em sua vida para a fragilidade que a doença provoca. Deste modo, deseja se recuperar para assim poder garantir a sua sobrevivência e de seu filho. O diálogo seguinte revela estas preocupações:

DONA ANA
Tá melhor Dona Elvira?

DONA ELVIRA

Um pouquinho...

DONA ANA
Trouxe um caldo.

DONA ELVIRA
Obrigada! Não precisava se incomodar. Eu não tenho fome.

DONA ANA
Mas tem que comer, não é bom sinal não...
Já tomou chá de guapo? É muito bom pra aliviar o peito!

DONA ELVIRA
Tomando um xarope que curou a tosse comprida do Jorge.

DONA ANA
Eu acho que a senhora não deve tomar remédio de vidro.
A gente nunca sabe o que tem dentro? Lá em casa a gente só se cura com as ervas.

DONA ETELVINA
Eu também prefiro as erva.
Quando melhorar vou ao terreiro da Dona Veridiana, pra ela me receitar uns remédio forte.

DONA ANA
Éh! Dona Veridiana tem mão boa pra curá. Diz que levantou o seu Alexandre que estava à beira da cova.
Ainda ontem estive lá e a senhora não imagina como ele está forte.
Trabalha dia e noite e ninguém diz que é aquele doente!

Este diálogo, além da preocupação e cuidado de Ana para com a saúde de Elvira com o trabalho, revela ainda as crenças e concepções de cura e medicina que também constituem as subjetividades destas mulheres. Não por acaso, as mulheres negras e pobres, desde a época colonial, tiveram forte contato com os conhecimentos indígenas, africanos e afro-brasileiros acerca do uso de ervas medicinais. Estes conhecimentos foram difundidos e compartilhados também entre as mulheres negras e pobres que buscam alternativas para o tratamento e cura de enfermidades, já os tratamentos com médicos e em hospitais eram privilégios apenas das elites econômicas. No período colonial, as práticas de curandeirismo, benzeduras e outras de medicina popular, foram amplamente perseguidas e estigmatizadas pela Igreja Católica, como práticas demoníacas, de feitiçaria e bruxaria. Não por acaso, as mulheres negras e indígenas estiveram entre as principais perseguidas e acusadas

destas práticas pelos padres e inquisidores. Como bem escreveu Laura de Mello e Souza,

Numa sociedade escravista como a do Brasil colônia, a tensão era permanente, constitutiva da própria formação social, e refletia-se em muitas das práticas mágicas e de feitiçaria exercidas pelos colonos. Através delas, buscava-se ora preservar a integridade física, ora provocar malefícios a eventuais inimigos (1995, p. 194).

No imaginário do colonizador cristão, as crenças e a religiosidade de origem indígena e africana constituíam práticas demoníacas e perversas que mereciam ser combatidas e extirpadas. Seus praticantes foram assim perseguidos e estigmatizados. Após a inquisição, com o advento da medicina científica, tais práticas permaneceram ainda mais estigmatizadas e marginalizadas, vistas como primitivas, supersticiosas e atrasadas. No entanto, a medicina científica, dos remédios alopáticos, “remédios de vidro”, se sobrepôs, à medicina natural com base no uso das ervas. O diálogo de Ana e Elvira revela a relação destas mulheres com os conhecimentos tradicionais, de matrizes africanas e indígenas, e, especialmente, a continuidade e importância destes saberes no cotidiano e na vida destas mulheres. Para elas, os remédios, provenientes da medicina científica são estranhos e duvidosos, e por isso preferem se curar com as ervas. Deste modo, o trabalho de mulheres curandeiras é também valorizado e reconhecido por estas mulheres. O filme acaba por re-construir uma subjetividade das mulheres negras ligada também à manutenção e persistência das antigas crenças e conhecimentos indígenas e africanos, referentes à saúde e cura de enfermidades com o uso de ervas. No entanto, devemos notar que estas práticas e crenças se mantêm também como parte das especificidades destas mulheres, porque boa parte delas ainda permaneciam com dificuldades no acesso ao sistema público de saúde no Brasil. Os tratamentos em hospitais particulares e os remédios alopáticos, de alto custo financeiro, tornavam ainda mais inacessíveis, para as trabalhadoras domésticas, o tratamento com medicina alopática, restando como saída o tratamento com ervas naturais que poderiam ser coletadas na própria natureza.

Os laços de solidariedade e amizade entre as mulheres negras e pobres contribuem também na sobrevivência delas, diante das adversidades intrínsecas em suas relações sociais, como no caso de Elvira, viúva, sem marido. Elvira encontra ajuda e solidariedade de outra mulher. Ana preocupa-se com a recuperação de Elvira, serve-lhe um prato de sopa e ajuda-lhe também no cumprimento do trabalho doméstico enquanto lavadeira e passadeira. Vejamos um dos diálogos travados entre Elvira e Ana:



Filme Rio 40 Graus – Ana e Elvira dialogando a respeito das freguesas que prestam serviços trabalhos domésticos.

DONA ANA

Freguesa chata é aquela do apartamento, eu não sei como é que a senhora atura essa gente.

DONA ELVIRA

Ela reclama muito, mas paga bem.

DONA ANA

O resto da freguesia não tem novidade, pode ficar descansada que dou conta do recado.

DONA ELVIRA

Ónha, quando a senhora não puder mais avisa. Não quero que a senhora se atrapalhe com o seu serviço.

DONA ANA

Ah!!! Prá quem tá acostumada, serviço nunca é demais, e depois Dona Elvira, uma mão lava a outra, e há de chegar o dia que eu ei de ter precisão da senhora.

DONA ELVIRA

É verdade a gente nunca sabe o dia de amanhã.

Este tipo de relação de amizade e solidariedade entre mulheres foi invisibilizada na literatura, no cinema e na historiografia. No filme, Nelson Pereira dos Santos chama atenção para esta relação entre as mulheres negras, explorando imagens que tiveram pouco espaço para se manifestar. No imaginário ocidental, herdeiro de concepções filosóficas greco-romanas da antiguidade, as mulheres foram vistas como incapazes de amizade, como seres mais desleais e competitivos entre si. Segundo Marilda Ionta, essas crenças

reincidentemente difundidas no imaginário social ocidental, sustentam o credo dominante sobre a amizade em nossas sociedades. E associam a temática da amizade às questões de gênero ao propagar as seguintes concepções: 1- A amizade é uma prática e um tema masculino; ela é por excelência um assunto de homens; 2- As mulheres são incapazes do sentimento amistoso, pois elas só pensam em amor; e 3- nas sociedades pré-modernas, a polaridade sexual é irreconciliável; homens e mulheres vivem em mundos separados (feminino e masculino), não podem ser íntimos e nem amigos; por outro lado, nas sociedades industrializadas, as amizades mistas são vistas como suspeitas. Essas concepções formam uma espécie de repertório de saber sobre a amizade, amplamente consumido e difundido socialmente (2004, p. 10).

Entretanto, o objeto de estudo desta dissertação mostra o contrário, pois Ana e Elvira sustentam uma relação sólida de amizade, baseado na confiança e solidariedade, colocando em questão o que normalmente se afirma sobre as mulheres e a amizade. Neste ponto, o filme permite ainda a construção e proliferação de imagens que desnaturalizam concepções preconceituosas, fortemente arraigadas no imaginário ocidental, ao revelar as possibilidades de laços de solidariedade, cuidado e amizade entre mulheres, e neste caso específico, entre mulheres negras.

No filme, as representações das mulheres enquanto trabalhadoras domésticas permitem também a visualização das redes sociais que elas mesmas são capazes de construir para garantir e ter segurança na continuidade de seus trabalhos. Até 1988 as trabalhadoras domésticas não podiam se organizar em sindicatos. Isso não significa que antes disso, estas trabalhadoras não fossem capazes de se organizar, desde 1936 temos indícios de associações de trabalhadoras domésticas no Brasil (SANTOS, 2009,

p. 33). Além disso, como o filme também revela, as domésticas ajudavam umas às outras, especialmente quando uma delas precisava faltar no trabalho por conta de uma doença ou da necessidade de cuidar dos filhos. As redes de solidariedade e amizade criadas entre estas trabalhadoras permitem assim a sobrevivência neste universo profissional amplamente desvalorizado que não contava com a segurança de uma legislação trabalhista que garantisse a permanência em seus empregos em caso de doenças ou de problemas pessoais/familiares. Estas representações são bastante reveladoras do protagonismo das trabalhadoras domésticas, que mesmo sem direitos trabalhistas básicos, sem o reconhecimento profissional, buscavam alternativas para garantir a permanência em seus empregos.

Já a personagem Alice, filha de Ana, aparece como uma mulher jovem, que trabalha como operária de fábrica. O fotograma abaixo revela o modo como a personagem aparece vestida.



Filme Rio 40 Graus – Alice no Morro do Cabuçu.

Alice é retratada pelo cineasta como uma mulher bela e forte, que sabe o que quer. Sempre bem vestida e arrumada, luta por demonstrar dignidade e respeito. Não aparenta submissão às vontades de quem quer que seja. Seu vocabulário é mais refinado, mas não aparenta ter frequentado por muito tempo a educação formal. Como operária de uma fábrica, parece associada às novas oportunidades de emprego e de ascensão socioeconômicas para as mulheres negras na primeira metade do século XX. A representação das mulheres operárias, diferente daquelas das trabalhadoras domésticas, é parte das novas perspectivas de trabalho abertas com o processo de industrialização e urbanização do Brasil na primeira metade do século. As operárias parecem relacionadas com este processo de modernização da sociedade, neste sentido,

a sua imagem representa a modernidade se comparadas as trabalhadoras domésticas. Enquanto as domésticas aparecem vestidas pobremente, doentes e desgastadas, sem perspectivas de grande ascensão econômica, associadas às antigas formas de exploração do trabalho; as operárias se associam à novidade, à modernidade que acompanha a industrialização. Alice representa bem esta mulher operária, vaidosa, bem vestida e penteada, exibindo uma postura mais orgulhosa, fala o que pensa, e desce o morro de cabeça erguida, sonhando com uma vida melhor. Entretanto, como bem observou Pinsky,

No início do século XX, a participação feminina no trabalho fabril era significativa. Porém, embora a operária fosse tida como mais respeitável que a prostituta, não merecia a mesma consideração que a mulher “do lar”. Com relação ao trabalhador do sexo masculino, também estava em desvantagem, sendo considerada força de trabalho menos capacitada, recebendo um pagamento menor pelas mesmas atividades e perdendo o emprego ao casar-se ou engravidar (2012, p. 503).

No filme, a representação da mulher operária, na figura de Alice, também não escapa da reiteração de um destino “natural” das mulheres para a maternidade e o casamento. Historicamente, a reiteração constante destes papéis constituiu entraves na equiparação salarial das mulheres aos homens nas fábricas. As hierarquias e desigualdades de gênero também se refletiam nos trabalhos de fábrica, impondo às mulheres funções e salários inferiores aos dos homens.

Alice tem uma imagem diferente das outras mulheres, já que não está associada, como sua mãe, ao trabalho doméstico, mas sim ao trabalho fabril, revelando perspectivas de vida melhor e um desejo de mudança. Trata-se de uma mulher jovem e comunicativa, que demonstra altivez e determinação. Enquanto que para as mulheres de meia idade, como Ana e Elvira, o trabalho doméstico, parece a única opção de sobrevivência. Alice se insere nas novas oportunidades de emprego derivadas da expansão do processo de industrialização no Brasil. Sua personagem demonstra forte preocupação com o destino econômico de sua família, pois ela e sua mãe contribuem

nas despesas domésticas, já que o seu pai encontra-se desempregado. Neste caso, mãe e filha é que sustentam economicamente a família.

A juventude de Alice se caracteriza também pelo sonho de uma vida melhor, com possibilidades mais promissoras num futuro próximo. O diálogo entre Alice e Alberto, seu noivo, revelam tais perspectivas de vida:



Filme Rio 40 Graus – Alice e Alberto no Morro do Cabuçu.



Filme Rio 40 Graus – Alice conversando com Alberto no Morro do Cabuçu.

ALBERTO

...mas que cara de enterro é essa minha filha? Hoje é o teu dia!
Rainha da escola, noiva do papai.

ALICE

É por causa do velho, está desempregado já faz dois anos, se eu sair de casa a velha que vai aguentar sozinha as despesas. Vamos esperar mais um pouco Alberto?

ALBERTO

Até quando?

ALICE

Até as coisas melhorar, eu queria casar direito, morar num lugar bom...

ALBERTO

As coisas vão melhorar sim, mas não vai ser só pra nós dois. Você acha que esse povo todo não sofre igual a gente? Ninguém vai melhorar de vida juntando uns cobrinhos.

ALICE

Mas é que eu queria ter minha casa direitinha como minha mãe tinha antigamente. Nosso dinheiro junto só dá pra morar aqui no morro.

ALBERTO

Que que tem isso? Tem tanta gente boa morando aqui.

ALICE

É, a gente tem que se conformar.

ALBERTO

Conformar não, a gente tem é que enfrentar a vida!

No diálogo entre Alice e Alberto percebemos que o trabalho operário nas fábricas, apesar de oferecer melhores condições salariais que o trabalho doméstico, não propiciava uma grande mudança de vida. Neste sentido, Alice se mostra sonhadora, enquanto Alberto mais realista. Talvez esta imagem reforce as velhas representações das mulheres como seres mais românticos, sonhadores e emotivos. No final, dá-se a impressão que Alberto é quem tem razão, e convence Alice. Talvez o sonho de Alice esteja ainda em sintonia com a vontade de modernização do Brasil, de superação dos problemas econômicos e sociais, que acompanhavam o processo de industrialização na primeira metade do século XX. As operárias, como parte deste processo, vislumbravam também melhores condições de vida. A presença dos movimentos operários também contribuíram fortemente na conscientização das formas de opressão e exploração do trabalho, atentando para a necessidade de luta e mudança no sentido da igualdade salarial e da garantia de direitos trabalhistas, alargando de alguma forma, as perspectivas da classe operária no Brasil.

No diálogo entre Alice e Alberto fica a imagem de que o trabalho fabril parecia representar, na visão de Alice, o caminho para a mudança de vida.

Os baixos salários, as tarefas rotineiras, repetitivas, monótonas e menos qualificadas na hierarquia laboral foram determinantes do emprego maciço das mulheres nas indústrias. O cotidiano do trabalho era árduo, em ambientes insalubres, com jornadas extensas (...), muitas vezes sem descanso semanal. (MATOS e BORELLI, 2012, p. 128)

Para quem vislumbrava condições melhores de vida, com moradias melhores, com conforto, não se conformaria com a realidade que se apresentava na favela. Os poucos salários oferecidos não possibilitariam a realização de melhores condições socioeconômicas e de moradia. O morro do Cabuçu se mostra precário, sem saneamento básico, luz elétrica, água encanada ou urbanização adequada. Alice tinha a visão de que o morro não era um “lugar bom” para se viver. Esta imagem refletia as condições de pobreza e miséria de muitas favelas do Rio de Janeiro na década de 1950. O fotograma abaixo é bastante revelador dessa situação.



Filme Rio 40 Graus – Alberto e Alice caminhando no morro do Cabuçu.

Na década de 1950 com o advento da modernização, percebemos um grande êxodo do campo para as cidades, sob o prisma da modernização/industrialização, vemos o aumento populacional nas grandes capitais, com a esperança de melhores condições de vida. Este processo transformou as feições dos centros urbanos, aumentando os números de favelas e de moradias coletivas, ou seja, os cortiços. Na mesma proporção aumentava a classe média e seu consumismo, um cenário de desigualdades socioeconômicas. Historicamente, podemos entender a fixação da população negra nos morros como parte das reformas urbanas conduzidas pelo prefeito Pereira Passos, no início do século XX, no Rio de Janeiro, que obrigaram a população pobre e negra a se deslocar do centro da cidade para as comunidades

formadas ao longo das linhas ferroviárias da Central do Brasil e Leopoldina, que ligavam o porto aos centros de produção do interior. Tais reformas pretendiam conferir ao Rio de Janeiro uma aparência moderna e europeia, com luxuosos prédios públicos, politicamente orientada para eliminar a pobreza que caracterizavam os cortiços e favelas (DÁVILA, 2006, p. 128 e 129). Neste sentido, a população negra e pobre era totalmente indesejável num horizonte promissor de nação, baseado nos princípios da modernidade, da eugenia e branqueamento de sua população. A divisão espacial da cidade também é significativa das relações de poder. Trabalhadoras domésticas e operárias de fábricas, marcadas pela exclusão social, ocupam os espaços do morro e da favela, lugar reservado para as classes menos privilegiadas. Não por acaso, o filme destaca o protagonismo destas mulheres apenas no espaço da favela e do morro, já que em outros lugares da cidade, como, por exemplo, na praia e nos pontos turísticos, são invisibilizadas, sem espaço para manifestação de suas subjetividades. Deste modo, o filme parece reforçar a concepção de que os espaços de atuação destas mulheres, – onde elas possuem voz ativa, respeito e poder, – se restringem apenas ao espaço do morro, da favela e de suas próprias casas. O filme não idealiza e nem revela outras possibilidades de protagonismo das mulheres negras fora do espaço urbano demarcado para residência das classes sociais menos privilegiadas. Será que deste modo o filme reafirma os espaços naturalizados para a atuação das mulheres negras? Nem na fila de um ponto de ônibus em Copacabana vemos estas mulheres, nem no Morro do Pão de Açúcar, ou no próprio Maracanã, local aparentemente democrático, mas predominantemente masculino, com pouca presença de mulheres brancas. Neste aspecto, o fotograma abaixo é bastante revelador.



Filme Rio 40 Graus – Pessoas a espera na fila de um ônibus em Copacabana.

No filme *Rio 40, Graus*, as representações das mulheres negras enquanto domésticas parecem atreladas ao passado colonial e escravista, às imagens de mulheres trabalhadoras subalternas e exploradas, que constituíram as subjetividades das mulheres negras no Brasil. Já as imagens das mulheres negras enquanto operárias, na figura de Alice, parecem mais associadas à modernidade e ao futuro. Não por acaso, Alice é uma mulher negra de tez mais clara que as de Ana e Elvira, seu tom de pele sugere, um certo, branqueamento²², e, portanto, um *status* superior ao das outras mulheres. No entanto, sua imagem ainda revela traços de gênero, raça e classe que marcam a sua desigualdade socioeconômica.

3.2 Mães, esposas e chefes de família

A maternidade e a família são aspectos importantes para o entendimento das representações das mulheres negras no filme *Rio, 40 Graus*. Boa parte destas mulheres não pôde vivenciar de maneira segura e confortável a experiência de gerar uma criança e contar com um suporte paterno ou familiar em sua criação, possibilitando plenas condições de afeto, carinho e suportes adequados para os seus filhos. Os filhos destas mulheres, como revela o filme, acabam se transformando em pequenos adultos trabalhadores, assim como os meninos vendedores de amendoim. Os fotogramas abaixo revelam esta relação de uma mãe e seu filho.



Filme *Rio 40 Graus* – Zeca conversando com sua mãe Ana no Morro do Cabuçu.

²² A ideologia assimilacionista, chamada comumente de branqueamento pela elite após 1890, consolidou-se no começo do século XX, [...] Estava a caminho de produzir uma raça única através do processo benigno de miscigenação [...] A implicação dessa ideologia era que a cor não importava, no Brasil. Diferenças raciais estavam a caminho do desaparecimento. Eminentemente brasileiros do começo do século previam com desembaraço que seu país andava a largos passos para o branqueamento total. (SKIDMORE, 1991)



Filme Rio 40 Graus – Jorge conversando com sua mãe Elvira em seu barraco.

O filme apresenta cinco meninos vendedores de amendoim, trabalhando nos cinco pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro, chama-nos atenção o fato de que apenas dois desses meninos, Zeca e Jorge, apresentam suas respectivas mães, Ana e Elvira. Neste caso, nos perguntamos o que significa esta ausência da mãe na vida destas crianças, que parecem ter sua infância “roubada”, negada e esquecida, e cujo futuro certamente estará comprometido. Neste sentido, o fotograma abaixo é bastante revelador, pois mostra uma criança negra, suja, exposta aos perigos e violência urbana, até mesmo riscos de morte, na medida em que é obrigada a trabalhar para ajudar também no sustento de suas famílias.



Filme Rio 40 Graus – Sujinho subindo na engrenagem do bondinho do Pão-de-Açúcar.

Sabemos que uns destes garotos que aparecem no filme, vendendo amendoim, é órfão de pai e mãe, mas os demais não têm suas origens mencionadas, não sabemos nada sobre suas mães. Provavelmente estivessem trabalhando em pleno domingo, no caso das trabalhadoras domésticas. Este silêncio sobre as mães passam normalmente despercebido pelo cineasta, mesmo numa obra indiscutivelmente de vanguarda. No

entanto, este silêncio não se dá por acaso, reflete a ausência mesma das mães em boa parte do cotidiano destas crianças, já que a maioria das mulheres, especialmente as domésticas e operárias, passavam boa parte de seu tempo fora de casa, trabalhando para garantir o sustento de suas famílias. O silêncio gera uma expectativa, uma imagem possivelmente negativa e de culpa da mãe. No caso de Jorge, o menino desce o morro, com a intenção de vender amendoins porque sua mãe está doente e precisa de ajuda. Por outro lado, essa forma de retratar as crianças negras, sem relação com a mãe ou outros membros de sua família, aproxima-se da caracterização das famílias negras presentes em algumas obras clássicas do pensamento social brasileiro. Homens negros e mulheres negras parecem não dispor da capacidade (econômica, cultural e/ou histórica) para o desempenho dos papéis sexuais, tradicionalmente atribuídos a homens e mulheres, como pais e mães, na sociedade modelar branca (GIACOMINI, 2006).

O cinema é notoriamente um meio de disseminação de imaginários, representações, valores, normas, crenças e códigos de conduta, construídos socialmente. Portanto, nos perguntamos, em que medida estas representações constituem matrizes e efeitos de discursos e práticas colonialistas, sexistas e racistas experimentadas pelas mulheres negras no Brasil? Quando seu papel social é subalternizado e sua imagem depreciada, por não se encaixar nas normas de gênero que tem como referência as mulheres brancas, cristãs, heterossexuais e de origem europeia, como as verdadeiras representantes da “feminilidade” e da maternidade plena. A imposição de normas de gênero, que tem como referência a cultura do colonizador, acabou por promover uma imagem negativa da cultura do outro/colonizador como errônea, degenerada, pecaminosa, amoral e que necessita, portanto, de controle, vigilância e domesticação. As mulheres negras, em virtude das situações de opressão e desigualdade socioeconômicas que experimentam no seu dia a dia, – não possuem as mesmas condições que as mulheres brancas e ricas, no que se refere a dedicação, cuidado, educação e sustento justo para os seus filhos, – já que boa parte delas não são sustentadas por seus maridos e por isso precisam trabalhar fora de casa para garantir o sustento de suas famílias. Neste sentido, a noção de maternidade, que acompanha as normas binárias e hierárquicas de gênero, escapam às experiências das mulheres negras e pobres em nossa sociedade. Segundo Margareth Rago,

(...), a ideologia da maternidade foi revigorada pelo discurso masculino: ser mãe, mais do que nunca, tornou-se a principal missão da mulher num mundo em que se procurava estabelecer rígidas fronteiras entre a esfera pública, definida como essencialmente masculina, e a privada, vista como lugar natural da esposa-mãe-dona de casa e de seus filhos (2008, p. 591).

O papel preconizado de boa mãe e dona de casa, apta para os cuidados mais elementares de seus filhos, como a educação, as boas-maneiras, os cuidados básicos de higiene, a religiosidade, eram afazeres de mães responsáveis e cientes de seu papel “verdadeiro” papel social. Nesta perspectiva de gênero, o homem deve contribuir para o provento de sua família, contando assim com o desvelo de uma boa esposa para servi-lo de todas as formas, inclusive sexualmente, mesmo com o intuito apenas da procriação. Estas eram as normas e padrões para a constituição de uma família “perfeita” que esteve presente nos discursos da Igreja Católica e também do Estado e seus órgãos normatizadores (FARIAS, 2012, p. 122).

Este modelo tão bem instituído e institucionalizado, que estabelece o padrão das “boas famílias”, não se encaixava no das famílias negras brasileiras. Desde os tempos da escravidão, as famílias negras foram submetidas a condições sócioeconômicas inferiores que não possibilitavam a sua adequação aos modelos de uma família “perfeita”. Para a manutenção da “boa família” branca, a dos/as negros/as que os serviam, acabou sendo “sacrificada”.

As mulheres brancas, que só assumiram mais destacadamente o papel de chefes de família na segunda metade do século XX, compartilham com as negras a “dupla jornada” casa/trabalho e a responsabilidade pelas tarefas reprodutivas, que ainda incidem pesadamente sobre a mulher, mas distanciam-se quando se analisam os padrões econômicos e sociais de seus lares, independentemente de faixa etária, grau de escolaridade ou posição no mercado de trabalho. As mulheres negras são a maioria entre as responsáveis por famílias do tipo *mulher com filhos*. (NEPOMUCENO, 2012, p. 396).

Como observamos no filme, as mulheres negras aparecem normalmente como “chefes de família”, responsáveis pelo sustento de seus maridos e filhos, independentes dos homens. Historicamente, este modelo de família foi mal visto e marginalizado em nossa sociedade. Deste modo as mulheres eram consideradas promíscuas e seus filhos, por sua vez, frutos de uma cultura de vício e perdição. Esta visão não leva em conta que tais desigualdades sociais são construídas e impostas por uma cultura colonialista, racista e sexista.



Filme Rio 40 Graus – Elvira em seu barraco.

No filme, as imagens de Elvira – como mãe, viúva, trabalhadora doméstica, que apresenta um tom de pele mais escuro, – indicam o sofrimento que tantas mulheres negras vivenciam desde o período escravocrata. Nelson Pereira dos Santos revela assim a imagem desta mulher como um ser, ao mesmo tempo, frágil e forte, por suportar as adversidades num ambiente de extrema penúria. Para entendermos melhor este universo, apresentamos um diálogo entre Elvira e seu filho Jorge, no momento em que ela está acamada doente e ele se preparando para descer o morro para vender seus amendoins:



Filme Rio 40 Graus – Jorge indaga a sua mãe o que ela iria comer naquele dia.



Filme Rio 40 Graus – Jorge decide deixar a comida para sua mãe sem que ela perceba.



Filme Rio 40 Graus – Jorge sai e a comida fica na mesa.

DONA ELVIRA
Traz o dinheiro do remédio meu filho?

JORGE
Quanto mãe?

DONA ELVIRA
Uns oitenta.
Olha, leva o resto da carne que Dona Ana me deu?

JORGE
E a senhora mãe?

DONA ELVIRA
Eu me arrumo.

JORGE
Bença, mãe!

DONA ELVIRA
Deus te abençoe meu filho.

Nos fotogramas e nos diálogos, percebemos uma mãe fragilizada, num barraco muito simples, onde a pobreza é latente. Elvira pede para que seu filho leve para si o

resto da carne que Ana trouxe para que ela se alimentasse. Quando Jorge percebe que talvez esta seja a única refeição que sua mãe poderia fazer naquele dia, decide deixar para ela o alimento, sem que ela perceba. Em seguida, Jorge sai em busca de dinheiro para a compra do remédio de sua mãe. Cena sublime, impensável nas obras cinematográficas de então, onde a estética da cosmética imperava, onde o enfoque das dificuldades de uma família negra era negligenciado. Esta imagem e diálogo entre Elvira e Jorge, contrasta com as expectativas e ideais para a maternidade e os cuidados com os filhos. Elvira representa uma grande parcela de mulheres que não desempenham os papéis tradicionalmente instituídos de mãe, em uma ótica ocidental/heterossexual/patriarcal. Este tipo de mulher foi tradicionalmente vista em nossa sociedade como prostituta, promíscua e degenerada. Vejamos o que nos diz Carla Bassanezi Pinsky, a esse respeito:

Ter filhos significa também cuidar pessoalmente deles, pelo menos essa era uma das ideias que, desde a década de 1870, as elites que pretendiam construir um país “mais civilizado” procuravam inculcar na sociedade. São dessa época as primeiras críticas às mães que deixavam suas crianças aos cuidados de escravas, serviçais ou “mãos mercenárias”; às que delegavam a amamentação ou contratavam babás, por exemplo. Surgiam, então os primeiros esboços da “boa mãe” higiênica e educadora, que, além de ter os filhos “sempre bem arranjados e limpos”, acompanha de perto o crescimento dos pequenos e os ensina a rezar e a comportar-se adequadamente, (...) Esse modelo, dito universal, só podia ser atingido por mães com condição material para tanto, discriminando aquelas que, levadas a trabalhar para garantir seu sustento, não podiam dedicar-se às crianças no lar com o desvelo prescrito (2012, p. 491-492).

Elvira e Ana não se enquadram neste modelo de mãe idealizada. Entretanto, o cineasta não retratou explicitamente a presença de afeto, de amor e do cuidado na relação destas mulheres com os seus filhos. *Rio, 40 Graus*, por se tratar de uma estória passada num dia de domingo, revela aspectos que caracterizam apenas um dia na vida de meninos vendedores de amendoim e de duas mães do morro; o cotidiano retratado no filme revela que as famílias tinham outra configuração e que o modelo tão idealizado de mãe estava bem distante daquele que era vigente no Morro. O filme

também retrata o modo como estas relações entre pais e filhos eram julgadas e culpadas pela criminalidade. Vejamos nos fotogramas e os diálogos seguinte:



Filme Rio 40 Graus – Jorge caminha na praia de Copacabana oferecendo seu amendoim.



Filme Rio 40 Graus – Bebeto correndo na praia de Copacabana em direção a Jorge.



Filme Rio 40 Graus – Bebeto derruba sem perceber os amendoins de Jorge.



Filme Rio 40 Graus – Jorge cobra de Bebeto por seus amendoim derrubados na praia.



Filme Rio 40 Graus – Almofadinha, Bebeto, Maria Helena observam a retirada de Jorge da praia.

(ALMOFADINHA, BRANCO, BURGUEÊS)
O que aconteceu, hein?

BEBETO
Ah, esse malandrinho queria me dar um golpe.

(ALMOFADINHA, BRANCO, BURGUEÊS)
São uns criminosos, estes pais que largam os filhos na rua!



Filme Rio 40 Graus – Ana visita Elvira em seu barraco.

No fotograma seguinte ao diálogo, vemos Elvira, mãe de Jorge, de cama, recebendo a visita de Ana, impossibilitada de trabalhar ou cuidar de seu filho. Trata-se

de uma imagem que não corresponde à aquela de “pais criminosos” que acusa o almofadinha da praia, que não conhece a realidade social brasileira e, principalmente, a realidade da maioria das mulheres negras e suas famílias. Neste sentido, o filme aponta também para os conflitos sociais e de classe que envolvem também os modelos de família, maternidade e paternidade ideal. De acordo com Werneck,

As mulheres negras ditas chefes de família carregam então o fardo mais pesado e sozinhas – 60% destes lares vivem com renda inferior a um salário mínimo. Frequentemente são derrotadas e abandonadas e temos uma maior concentração da miséria entre a população negra jovem, filhos dessas mulheres que ninguém olha, e, se olham, não vêem (2003, p. 43).

A noção da “verdadeira” família também levou ao questionamento do modelo de família dos/as negros/as que viviam como escravos no Brasil, haviam dúvidas sobre a constituição de seus núcleos familiares²³, já que herdeiros de tradições africanas que escapavam ao modelo colonialista e eurocêntrico de família. Temos vários exemplos na historiografia, que desqualificam as relações entre homens negros e mulheres negras na época colonial, apresentando-as como promíscuas e pecaminosas. Tais relações, na ótica moralista e escravocrata, foram consideradas nocivas e amorais (SLENES, 2011, p. 42 e 43). As famílias negras, principalmente aquelas cujo “chefe de família” era uma mulher e não um homem, eram vistas como errôneas, criminosas e degeneradas. Neste sentido, o homem negro também era desqualificado por não cumprir com o papel de pai no provento de sua uma família. Neste sentido, as representações negativas das mulheres negras enquanto mães, veiculadas nos discursos coloniais/escravocratas, comportam valores de gênero, raça e classe.

A imagem negativa que a classe média fazia das famílias pobres e negras, nada mais é do que o fruto da construção dos imaginários e suas representações que foram apregoadas ao longo de nossa história, através das diversas engrenagens que formam nossa sociedade, por meio da educação, saúde, imprensa, e especialmente por imagens

²³ Ver a este respeito a obra de Robert Slenes, *Na Senzala Uma Flor: Esperanças e recordações na formação da família escrava*, que discute com profundidade o tema da família escrava.

que associam a população negra, e suas respectivas famílias, a seres desprovidos de civilidade, educação, princípios, religiosidade e capacidade intelectual.

Na maioria das vezes estas mulheres negras se apoiavam nas redes de solidariedade mútua, como bem retratou o filme, preocupadas com o sustento e sobrevivência de suas famílias. O diálogo seguinte, entre Ana e Elvira, é bastante revelador dessa experiência das mulheres:

DONA ANA

E olha que nós somos sozinha. Porque os filho nem dão bola pra gente. Contá com os filho é a mesma coisa que esperar o lucro do jogo do bicho.

DONA ELVIRA

Mas a senhora ainda tem marido.

DONA ANA

O Quinca! Um velho desempregado e cansado? Ih, foi até bom a senhora me falá nele, eu vou atrás dele.

Assim, não havia espaço para submissão aos seus companheiros, quando estes se faziam presentes; e isso em todos os aspectos, principalmente no econômico. Deste modo, tais mulheres se distanciam da imagem de mães e esposas passivas e submissas aos maridos (NEPOMUCENO, 2012, p. 387), e suas famílias fogem dos padrões normativos. Como veremos adiante, as mulheres jovens e solteiras, como Alice, também revelam essa independência em suas relações amorosas e sexuais. A relação de Alice com seu noivo, Alberto, é pautada no companheirismo e respeito. O fotograma abaixo mostra a felicidade de Alice no seu relacionamento com Alberto.



Filme Rio 40 Graus – Alice e Alberto descendo felizes o morro do Cabuçu.

A personagem de Alice sonha em ter uma vida feliz através do casamento com Alberto, também um operário de fábrica. No entanto, o casamento associado à felicidade de Alice, soma-se à constituição das identidades das mulheres negras no filme. Assim Ana, Elvira e Alice também tem como destino o casamento.

O casamento na década de 1950 era uma instituição social extremamente importante, pois balizava as relações sociais, de conduta e moralidade. Neste quadro de pensamento, cabia às mulheres, de modo geral, a vocação prioritária para a maternidade e a vida doméstica, enquanto que a iniciativa, a participação no mercado de trabalho, a força e o espírito de aventura seriam aspectos definidores do masculino (BASSANEZI, 2008, p. 609). Para as mulheres o casamento seria o objetivo maior, a ser alcançado, dentro do contexto dos padrões sociais. As revistas da época se esmeravam em reafirmar estes papéis, desclassificando as mulheres que fugiam a essa regra, tidas como levianas, contrárias às “moças de família”. Esta regra manteve-se para as garotas dos anos 1950, variando um pouco entre as cidades grandes e menores, como Rio de Janeiro ou São Paulo, ou entre os diferentes grupos e classes sociais (2008, p. 613).

As revistas eram enfáticas em suas mensagens que garantiam a repressão aos comportamentos considerados desviantes ou promíscuos; diziam que as moças que assim se comportassem, não ficariam impunes. Poderiam, por exemplo, ser muito solicitadas pelos rapazes, ter *muitos admiradores*, mas não casariam, “pois o casamento é para a vida toda, e nenhum homem deseja que a mãe de seus filhos seja apontada como uma dodivana (2008, p. 612).

De maneira geral, estas regras de conduta não se aplicavam a população negra e pobre, pois as regras de sobrevivência diferiam das normas de conduta impostas a classe média, verificando uma autonomia entre as mulheres negras, estabelecendo relações de companheirismos junto a seus parceiros, mesmo vislumbrando na maioria das vezes um ideal de constituição familiar através do matrimônio que se assemelhava ao modelo familiar patriarcal, estabelecido nos padrões de conduta nacionais, vigente na sociedade brasileira do século XX. Neste caso, Ana, Elvira e Alice não fugiam destas regras, dentro das especificidades de suas condições sociais de raça e classe.

No Rio de Janeiro, apesar de a grande maioria das mulheres da classe trabalhadora não contrair o casamento formal, ele se afigurava como um valor. É o que se depreende das declarações de mulheres que criticavam outras por assumirem determinados comportamentos, como proferir palavras de baixo calão ou por ser “rixosa”. Ao comentar sobre elas, acrescentavam a observação de que assim agiam “apesar de serem casadas”. A condição de “casada” por si só pressupunha um comportamento irrepreensível da mulher. Isso parece denotar a influência da cultura dominante sobre as camadas populares (SOIHET, 2008, p. 368).

3.3 Rainha da escola de samba e “neguinha desaforada”

Extremamente preocupada com o destino de seus pais, Alice almeja condições econômicas melhores. Ela também aparece como objeto de desejo de Miro, personagem de Jece Valadão, homem machista, metido a valente, temido pelos moradores do morro. Em seu bairro, Alice foi coroada como rainha da Escola de Samba Unidos do Cabuçu, denotando a sua notoriedade e prestígio na comunidade. No entanto, percebemos que a figura de Alice está muito próxima da imagem da “mulata” apregoada em nossa literatura, pois o fato de que não se submete à vontade masculina, embora positivo, também se associa à figura da “mulata” como uma mulher, que ao contrário da branca, parece incontrolável e livre em sua sexualidade (BRAH,1996; CARNEIRO, 2003; HANCIAU, 2002; PIZA, 1985). Em *Rio, 40 Graus*, nenhuma outra mulher negra apareceu como objeto de desejo sexual dos homens. Alice, por sua juventude e beleza, parece se encaixar neste modelo.

No filme, fica claro que Alice era objeto de cobiça de Miro, um homem temido pelos moradores do morro e que possui forte influência nos assuntos que afetam o dia-a-dia da comunidade do Cabuçu. Inclusive na escolha de Alice como “rainha da escola de samba” local, que foi influenciada por ele. O que revela uma escolha pautada na observação da beleza e do desejo sexual que este corpo suscita nos homens que detém poder na comunidade. O fotograma seguinte retrata o momento da festa de sua coroação.



Filme Rio 40 Graus – Alice na festa de coroação de Rainha da Escola de Samba do Morro do Cabuçu.

No filme, a “rainha da escola de samba” constitui objeto de desejo sexual, escolhida pelo aspecto físico e beleza de seus corpos. As imagens de seus corpos constituem modelos de padrão de beleza das mulheres e conquistam o imaginário fetichista dos homens. A rainha se apresenta inacessível, um fetiche, e não se curva aos desejos de Miro, mesmo diante do poder que ele exerce na comunidade. Devemos notar que a “rainha da escola de samba” representa a beleza física, uma subjetividade feminina marcada pelo corpo. Trata-se de uma beleza que é exaltada e exposta, por meio da dança, enquanto soa o samba. Deste modo, o samba também participa da construção das representações das mulheres negras como corpos de desejo, que em *Rio, 40 Graus*, se destaca no contexto de congacamento não sexualizado.

Mesmo exaltada na beleza de seu corpo, enquanto rainha da escola de samba, Alice revela outras qualidades, é também trabalhadora operária, se preocupa com o sustento de sua família e não se rende aos assédios dos homens de sua comunidade. Mesmo diante do assédio de Miro, Alice se mostra segura de suas próprias vontades, respeitando suas próprias escolhas, independente da opinião alheia, que por inúmeras vezes, tenta dissuadi-la em favor de Miro, com medo de represálias por parte deste.

A personalidade forte e ativa de Alice foge dos estereótipos já conhecidos acerca das subjetividades das mulheres negras, que as definem como seres mais eróticos e corpos de prazeres sexuais. As chamadas “mulatas”, negras de pele clara, foram vistas e tratadas a partir desta representação estereotipada amplamente reiterada nas produções cinematográficas e na literatura nacional²⁴. Alice, pelo tom de sua pele, um pouco mais clara que a das outras mulheres negras retratadas no filme, parece

²⁴ Ver as obras de Jorge Amado, principalmente Gabriela, Cravo e Canela.

estereotipada na representação de rainha da escola de samba, de mulata, corpo sensual e objeto de desejo sexual. No entanto, a sua subjetividade não parece apenas presa a esta representação, já que o filme revela outros aspectos de seu comportamento e atuação social. Destacamos dois momentos que a personalidade forte de Alice aparece, o primeiro é o diálogo que acontece com sua amiga Vanda na feira:



Filme Rio 40 Graus – Alice conversa com Vanda na feira.

ALICE

Ainda bem que o Alberto está me fazendo um estrado de madeira.

VANDA

Olha lá hein! Divagar com o Alberto que o Valdomiro está atrás de tu!

ALICE

Valdomiro! Que tem com isso? Não me dá o que comer.

VANDA

Não te dá o que comer, mas foi ele que te fez rainha da escola.

ALICE

Fez porque quis! Eu nunca fui garota de Miro nem nos tempos que trabalhava na estamperia.

Mas... me diz uma coisa...quem foi fazer enxame pra cima do Miro?

VANDA

Eu que não fui! Não sou a única do morro que trabalha na tecelagem.

ALICE

Tô chorando mesmo pra isso! Hoje quem quiser que vá conhecer o Alberto na minha casa, tá bem?



Filme Rio 40 Graus – Alice conversa com Miro na feira.

Em outro momento, Alice discute com Miro, ainda na feira:

MIRO
Quero falar contigo!

ALICE
Uai! Pra quem é essa careta?

MIRO
Não disconversa não!

ALICE
Estou lhe devendo alguma coisa? Diz logo que eu recebi ontem, ora!

MIRO
Estou lhe avisando agora, não vai se arrepender depois, hein!

ALICE
Tu não vai querer mandar na minha vida não! Pra mim chega o contramestre da fábrica, ouviu!

MIRO
Se você não conversar comigo, olha que faço uma besteira, hein!

ALICE
Se tu quiser conversar comigo, vai hoje à noite na escola, viu!

MIRO
Se tu tá ouvindo desde já, se tiver com aquele cara do lado, não vai haver tempo pra conversa!

ALICE
Que cara?

MIRO
O tal que tu arrumou na fábrica.

ALICE
Ahhhhhh!
E sai...

Nestes diálogos podemos perceber a posição de Alice nas suas relações com Miro. O fato de ser trabalhadora, de garantir o próprio sustento financeiro, a coloca numa posição de independência em relação aos homens, o que lhe permite questionar o domínio deles sobre ela. Esta independência de Alice é resultado sua posição enquanto mulher trabalhadora. Trata-se de posição amplamente reivindicada por muitas mulheres de classe média nos anos cinquenta e sessenta do século XX no Brasil. A dependência econômica das mulheres em relação aos seus maridos foi considerada por muitas feministas como fator de inferiorização, opressão e marginalização das mulheres na sociedade. Neste sentido, os movimentos feministas dos anos 1960 atuaram fortemente na reivindicação de educação, emprego e salários mais igualitários aos dos homens. Não por acaso, o filme revela que a posição superior de Miro, seja como forte influência na comunidade, ou com a sua destacada personalidade forte, era algo que supostamente lhe permitia intervir na vida de Alice. No entanto, Alice é ciente dessa possibilidade e não se entrega aos assédios de Miro por conta da sua superioridade nas relações com a comunidade e seu meio social. Ela confronta Miro e não se submete aos seus interesses. Neste sentido, o filme revela uma imagem positiva das mulheres negras, diferente daquela que inferiorizou tais mulheres como seres mais submissos, conformados e incapazes de resistência. As imagens de Alice abrem possibilidades também para a identificação das mulheres negras com a independência e o não assujeitamento aos desejos sexuais dos homens.

Enquanto Alice discutia com Miro, o português, que vendia feijões para ela na banca da feira, não percebe que ela já havia deixado o dinheiro como pagamento e resolve cobrá-la, perguntando se ela não iria pagar. Alice diz que havia lhe dado uns cruzeiros, e se afasta da banca, nervosa em discussão com Miro que estava bastante agressivo. De repente o feirante sai correndo atrás dela, mas a sua amiga Vanda vem logo atrás com o dinheiro, dizendo que o mesmo estava entre os pimentões na banca da feira. O feirante recebe o dinheiro e ao devolver-lhe o troco, chama Alice de “neguinha desaforada”. Miro diante da situação se vira para o feirante e diz “você vai engolir isso galego”, e parte para cima dele, empurrando-o e derrubando tudo na feira,

instalando uma cena de briga e confusão. A atitude de Miro em agredir o feirante, pode representar uma defesa de Alice, mas também sugere que Miro lutasse pela defesa da própria honra masculina, já que não aceita que outro homem confronte a sua mulher.

A expressão “neguinha desafortada” comporta o sentido de mulher negra, atrevida, insolente e desrespeitosa. O feirante, mesmo de posse do pagamento, vê Alice como desafortada porque se incomoda e se irrita com sua independência, altivez e confronto com os homens. No Brasil, esse imaginário sexista e machista sobre uma mulher que age com independência e que não se submete aos desígnios dos homens, é vista de forma negativa e tratada de forma desprezível e misógina. Trata-se de uma mulher que foge e confronta os padrões de gênero tradicionais que estabelecem a inferioridade e submissão das mulheres aos homens. Além disso, trata-se de uma mulher negra, o que lhe impõe uma dupla inferiorização. Neste sentido, a expressão usada pelo feirante português revela também um sentimento de racismo e sexismo, porque no Brasil o termo “neguinho/a” foi, e ainda é, usado de forma negativa e pejorativa, constituindo-se em uma maneira de xingamento. Desta forma, afirmar-se como “negro” no Brasil ainda é motivo de vergonha, muitos ainda preferem se auto definir como “morenos”. A experiência da escravidão e da exclusão social dos/as negros/as no Brasil foi amplamente relacionada à cor negra, marcando negativamente a imagem e subjetividade dos/as negros/as no Brasil. Destacadamente, o movimento negro vem lutando por ações, desde a abolição da escravatura, que contribuam na ressignificação das experiências históricas e subjetividades dos/as negros/as no Brasil²⁵.

As mulheres negras retratadas por Nelson Pereira dos Santos em *Rio, 40 Graus*, são todas mulheres fortes, pois tanto Elvira e Ana, como Alice, representam mulheres lutadoras e independentes, já que não vivem do controle e ajuda financeira dos homens. Trata-se de mulheres que lutam por suas famílias, fugindo à imagem de

²⁵ A questão de uma acurada terminologia de cor é particularmente difícil quando se discute o Brasil. Os termos usados pelo Censo são preto, pardo e branco. A principal distinção feita refere-se a brancos e não-brancos, esses últimos incluindo pretos e pardos. Para designá-los, o termo aqui usado será “afro-brasileiro” já que o uso de “preto” é mais restrito (frequentemente pejorativo) no Brasil. Deve ser notado que o termo “negro” é usado por militantes afro-brasileiros em sua campanha para convencer todos os não-brancos brasileiros, sobretudo os mulatos, a assumirem sua cor e não se renderem à crença – difundida pela ideologia do branqueamento – de que um não-branco mais claro pode aspirar a maior mobilidade social (SKIDMORE, 1991).

mulheres relapsas, conformadas, dependentes ou incosequentes, merecendo, dessa forma, o respeito do espectador.

Alice enquanto rainha da escola de samba encarna a representação das mulheres negras, bonitas e sensuais, associadas ao samba e as festas afro-brasileiras. No entanto, sua representação não se encerra nesta possibilidade, já que também é retratada como mulher trabalhadora, independente financeiramente e que escapa ao controle dos homens. As representações como rainha da escola de samba, trabalhadora operária e “neguinha desaforada”, constituem uma subjetividade plural, marcada pelas experiências de gênero, classe, geração e raça. A personagem de Alice é confrontada com os estereótipos que excluem e inferiorizam as mulheres negras, mas a sua atuação revela uma resistência e contraposição destes estereótipos, permitindo a visualização de outras possibilidades de atuação que não sejam ligadas à sujeição masculina e ao corpo como objeto de prazer sexual.

As cenas finais do filme que tem como trilha sonora o samba, revelam ainda representações de mulheres e homens negros/as bem vestidos, comportados e organizados. Talvez uma imagem idealizada das festas de escola de samba no Morro, mas que nos revelam magia e encantamento. Como vemos nos fotogramas abaixo.



Filme Rio 40 Graus – A comunidade dançando na festa da Escola de Samba do Cabuçu com a Escola de Samba da Mangueira.



Filme Rio 40 Graus – Entrega da letra do samba aos participantes.

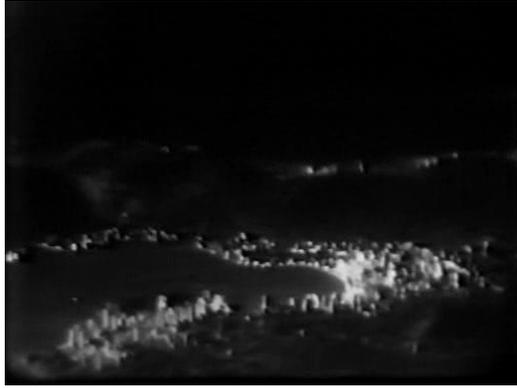


Filme Rio 40 Graus – Famílias negras na festa de conagração da Escola de Samba do Cabuçu.

Nestas cenas, o Samba aparece como canal de conagração, onde as diferenças hierarquizadoras aparentemente desaparecem. Homens e mulheres negras se manifestam livremente e todas as diferenças e desigualdades parecem desaparecer. Porém, ao lado dessa imagem idealizada e feliz da festa, o cineasta revela um contraste ao expor a imagem triste de Elvira na janela de sua casa esperando seu filho Jorge voltar. O cineasta mostra a imensidão da noite do Rio de Janeiro e alerta-nos para as dificuldades que ainda estão presentes na vida destas mulheres negras no Brasil dos anos 1950; pois Jorge só retornará nas lembranças de sua mãe.



Filme Rio 40 Graus – Elvira na janela de seu barraco com a visão do Rio de Janeiro a espera de Jorge.



Filme Rio 40 Graus – A visão do Rio de Janeiro por Elvira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No filme *Rio, 40 Graus*, as personagens negras, – Ana, Elvira e Alice – que atuam como protagonistas no filme, estão ao mesmo tempo dentro e fora das representações de gênero binárias, hierárquicas e androcêntricas. As famílias destas mulheres também escapam à lógica patriarcal, já que estas mulheres são vistas como chefes de família, mantenedoras financeiras de seus lares, trabalhadoras, independentes do controle dos homens, determinadas, companheiras e solidárias. Por outro lado, vemos nestas representações a naturalização da atuação e protagonismo das mulheres negras e pobres como restrita ao espaço da favela, do morro do Cabuçu, como se em outros espaços da cidade elas não pudessem se constituir como sujeitos de ação independente.

Ao analisarmos a formação política e cultural de Nelson Pereira dos Santos, percebemos que o cineasta tinha a intenção de retratar a realidade do Rio de Janeiro nos moldes do neo-realismo italiano. No entanto, este realismo parece ao mesmo tempo denunciar e naturalizar a ausência de protagonismo das mulheres negras nos espaços urbanos turísticos e de movimento das classes sociais mais privilegiadas. Deste modo, o cineasta retrata as diferenças de classe e raça que marcam também a ocupação e atuação nos espaços urbanos. Quando o cenário é o morro do Cabuçu, notamos o protagonismo e subjetividade destas mulheres. Por se tratar de um espaço social onde elas podem exercer o poder, a independência, o controle e a afetividades. É no morro, na hora do samba, que a felicidade destas mulheres e de sua comunidade se apresentam de forma plena, fora deste espaço os/as negros/as sofrem com a exclusão e as desigualdades de gênero, raça e classe.

As personagens Elvira e Ana sintetizam as dores e dificuldades de tantas mulheres negras, com vestimentas simples, sem instrução escolar, que atuam como trabalhadoras domésticas e chefiam com independência suas famílias. Trata-se de imagens que até então haviam sido pouco exploradas no cinema, relegadas ao silêncio. O filme *Rio, 40 Graus* parece romper com este silêncio histórico e retrata a vida familiar e pessoal destas mulheres, valorizando suas experiências, dando visibilidade ao seu protagonismo. A personagem Alice, retratada como operária de fábrica,

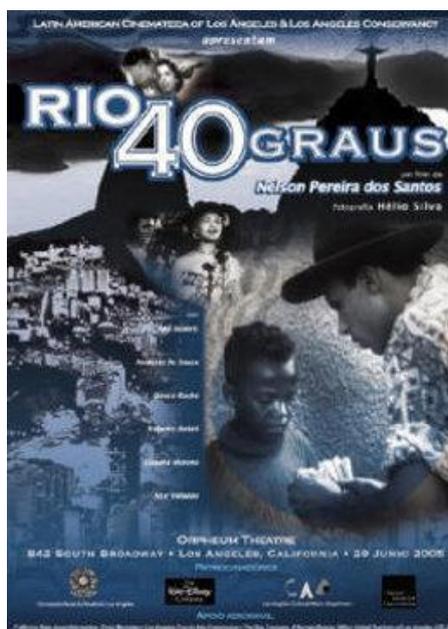
“mulata” e rainha da escola de samba, também permite a visualização da pluralidade que envolve a constituição das subjetividades das mulheres negras no filme.

O filme *Rio, 40 Graus*, se revela assim como importante fonte histórica para o estudo das representações das mulheres negras no Brasil. Estas representações possuem um caráter histórico e de construção, portanto, necessitam ser desveladas, numa perspectiva historiográfica feminista, para que se promova uma desnaturalização de imagens estereotipadas e negativas que se proliferam, especialmente por meio do cinema, marcando e constituindo as subjetividades das mulheres negras como seres mais submissos, inferiores, mal educados, degenerados, impuros, promíscuos, mães inconsequentes e objetos de prazer sexual. Tais imagens, de alguma forma, incidem sobre as práticas sociais e contribuem na manutenção das desigualdades, exclusões e opressões que boa parte destas mulheres ainda enfrentam no Brasil. Neste sentido, a noção do cinema como “tecnologia do gênero” (LAURETIS, 1994), que produz e faz circular representações que constroem os sujeitos, nos conduziu a um questionamento e historicização de suas representações, atentando para as relações de poder e os processos que envolvem as suas significações.

FONTE HISTÓRICA

Filme em VHS

Rio, 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Mario Barros[produção], Arnaldo de Farias, Nelson Pereira dos Santos [roteiro], Hélio Silva [fotografia], 1955. 1 filme (100 min), p&b.



Ficha técnica do filme *Rio, 40 Graus*: NELSON PEREIRA DOS SANTOS, apresenta a Cidade de SÃO SEBASTIÃO DO RIO DE JANEIRO em *Rio, 40 GRAUS* com Modesto de Souza, Roberto Batalin, Jece Valadão, Ana Beatriz, Glauce Rocha, Claudia Morena e, por ordem de entrada em cena, Carlos Moutinho, Hilda Moura, Arinda Serafim, Ivone Miranda, Ary Cahet, Nicolau Pedro Cavalcanti, Nelson Oliveira, Norival, Hélio, Alfeu Gomes Pepes, WALTER SEQUEIRA, Riva Blanche, Carol Georvan Ribeiro, ZÉ KETTI, Oswaldo Catarino, VARGAS JUNIOR, Antônio Novaes, PAULO MATOSINHO, Antônio Carlos Diamantino Silva, Fenelon Paul, Jader Neves, Paulo Montel, Arnaldo Montel, Domingos Paroni, Celso Borges, Al Ghiu, Artur José Vieira, Sérgio, Clara Fabrizio, Mauro Mendonça, Olavo Mendonça, José Bonifácio Silva, JORGE BRANDÃO, JORGE FARAH, CLEO TEREZA,

CARLOS DE SOUZA, Aloísio Costa, Jarbas Barret, Elza Vianny, Sofia Alkalai, Júlia Gonçalves, ALVAIADE; Participação especial de Sady Cabral, Jackson de Souza, Paulo Raymundo, Castro Gonzaga, Miguel Rozemberg, Jaime Filho, Nádía Maria, Renato Consorte, Martin Francisco, G. R, Escola de Samba Portela, G. R. Escola de Samba Unidos do Cabuçu; Apresentando os pequenos vendedores de amendoim Edison Vitoriano, Nilton Apolinario, Paulo Estevão, José Carlos de Araujo, Haroldo Oliveira; Músicas: A Voz do Morro de Zé Ketí, Relíquias do Rio Antigo de Moacyr Soares Pereira e João Batista da Silva, Poeta dos Negros de João Batista da Silva e José dos Santos; Partitura musical de Radamés Gnatalli gravada nos Estúdios de Discos Continental; Orientação administrativa: Cyro Freire Cury. Mário Barros, Luiz Jardim, Louis Henri Guiton, Pedro Kosinski; Equipe de realização – Direção: - argumento e roteiro: NELSON PEREIRA DOS SANTOS; Fotografia: Hélio Silva; Montagem: Rafael Valverde; Som: Amedeo Riva; Cenografia: Júlio Romiti e Adrian Samoiloff; Assistente de direção: Jece Valadão; Gerente de Produção: Olavo Mendonça; Assistente de câmera: Ronald Lucas Ribeiro; Anotador: Guido Araújo; Segundo assistente de câmera: José Flores de Jesus; Ruídos: Arlênio de Araújo; Sistema sonoro: Duvergé – Emon – Bonfanti D.E.B.; Laboratório Companhia Industrial Brasileira – Indústria Brasileira. Agradecemos à População do Rio de Janeiro (FABRIS, 1994, p. 90).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha; MATTOS, Hebe. Em torno das “Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afrobrasileira e africana”: uma conversa com historiadores. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 41, 2008.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo: São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Joel Zito. **A Negação do Brasil**- O negro na telenovela brasileira. São Paulo: Senac, 2000.

ARRUDA, Angela. **O ambiente natural e seus habitantes no imaginário brasileiro** – Negociando a diferença. In. _____. (org.) **Representando a Alteridade**. Petrópolis, Vozes, 2002.

BACZKO, Bronislaw. **A imaginação social**. In. Leach, Edmund etAlii. *Anthropos – Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.

_____. **A imagem**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.

_____. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Jacques Aumont, Michel Marie; tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003

APPIAH, Kwame Anthony. **Na Casa de Meu Pai**: a África na filosofia da cultura. *Contraponto*. Rio de Janeiro, 1998.

APPIAH, Kwame Anthony. **Identidade, Autenticidade, Sobrevivência**: Sociedades Multiculturais e Reprodução Social. In. TAYLOR, Charles. (Ed.), **Multiculturalismo. Examinando a política de reconhecimento**. Lisboa: Instituto Piaget, p. 165-179, 1998.

BARBOZA, Nelson Alves. **Cinema – Arte, Cultura, História**, 2007.

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Branços e negros em São Paulo**. São Paulo: Nacional, 1959.

BELL, Hooks. **Intelectuais Negras**. 1995

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo**: estética e cosmética da fome. *Alceu*, v.8, n.15, p.242-255, julho/dezembro, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- BIDASECA, Karina. **Mujeres blancas buscando salvar a mujeres color café: desigualdade, colonialismo jurídico y feminismo postcolonial**. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Distrito Federal, México. Andamios. Revista de Investigación Social, vol 8, núm. 17, septiembre-diciembre, 2011.
- BRAH, Avtar. **Diferença, diversidade, diferenciação**. Cadernos Pagu (26), janeiro-junho, 2006: pp. 329-376
- BRUNOW, Vanessa de Oliveira. **Thompson, Classe social, trabalhadores, movimentos sociais e filantropia: Um estudo sobre o uso conceitual nas experiências dos trabalhadores no Brasil nas décadas de 1970, 1980 e 1990**. Disponível <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0281.pdf>
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. Bauru: EDUSC, 2004
- _____. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. AGUIAR, Renato (Trad.). Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2010.
- CARBY, Hazel V. “**Mujeres blancas, jescuchad!** El feminismo negro y los límites de la hermandad feminina”. In. **Feminismos negros – Uma antología**. JABARDO, Mercedes (Ed.). 2012.
- CARNEIRO, Maria Elizabeth Ribeiro. “**Procura-se ‘Preta, com muito bom leite, prendada e carinhosa’**: uma cartografia das amas de leite na sociedade carioca (1850-1888)” Doutorado, UnB, História, Brasília, 2006.
- CARNEIRO, Sueli. **Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011
- _____. **Mulher Negra: Política governamental e a mulher**. Thereza Santos, Albertina Gordo de Oliveira Costa, São Paulo: Nobel: Conselho Estadual da Condição Feminina, 1985.
- CARVALHO, Victa de. **Modos de subjetivação no cinema e na arte: um olhar sobre as instalações de Eija-Liisa Ahtila**. Revista Galáxia, n. 22. p. 89-101, dez. 2011.
- CORREA, Mariza. **Sobre a invenção da mulata**. Cadernos Pagu, vol. 6-7, p. 35-50, 1996.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

- DÁVILA, Jerry. **Diploma de brancura: política social e racial no Brasil – 1917-1945**. Tradução Claudia Sant’Ana Martins. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Os estabelecidos e os *outsiders***. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: Um Olhar Neo-Realista**, São Paulo, Editora Universidade de São Paulo, 1994.
- FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. Vol. 2. São Paulo: Ática, 1978.
- FAVARETTO, Celso F. **Tropicália: alegoria, alegria**. 3ª Edição. Cotia – SP, Ateliê Editorial, 1996.
- FERRO, Marc. **O Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. **O Avesso da Memória: cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1993.
- FRANÇA, Andréa. **Foucault e o cinema contemporâneo**. Alceu, v.5, n.10, p. 30-39, jan./jun. 2005.
- FRANÇA, Jean M. Carvalho. **Imagens do negro na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- FREITAS, Marcos Cezar. **Historiografia brasileira em perspectiva**. In. PRIORE, Mary Del. **História das mulheres: as vozes do silêncio**. São Paulo: Contexto, 2010.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano**. 5ª ed. Rio de Janeiro: INL, 1977.
- FURLANI, Jimena. **Educação sexual na sala de aula: relações de gênero, orientação sexual e igualdade étnico-racial numa proposta de respeito às diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- GIACOMINI, Sonia Maria. **A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro – o Renascença Clube**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.
- GOMES, Janaína Damaceno. **Os Segredos de Virgínia: Estudos de Atitudes Raciais em São Paulo (1945-1955)**. Tese de Doutorado. 2013. Disponível em file:///C:/Users/Renata%20Melo/Downloads/2013_JanainaDamacenoGomes%20(2).pdf
- GOMES, Mariana Selister. **A construção da democracia racial brasileira: O Nordeste de Gilberto Freyre e o Rio Grande do Sul de Dante de Laytano**. In: Anais do IX Encontro Estadual de História da ANPUH RS, Porto Alegre: 2008.

GOMES, Salatiel Ribeiro. **História e Cinema: Sertão e Redenção em Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)**, Dissertação de Mestrado. Brasília, 2010.

GONZALES, Lélia. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982

GRAHAM, Sandra Lauderdale. **Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GUILLAUMIN, Colette. “**Enquanto tivermos mulheres para nos darem filhos**” A respeito da raça e do sexo. In. Revista Estudos Feministas, vol. 2, n. especial, 1994.

GUBERNIKOFF, Giselle. **A imagem: representação da mulher no cinema**. In. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul: v. 8, n. 15, jan/jun. 2009. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113> . Acesso em 10 out. 13.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Preconceito de cor e racismo no Brasil**. *Rev. Antropol.* vol.47, n.1, p. 9-43, 2004,.

_____. **Como trabalhar com "raça" em sociologia**. *Educ. Pesqui.* vol.29, n.1, p. 93-107. 2003.

_____. **Preconceito e Discriminação**. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **Cor e Raça: Raça, cor e outros conceitos analíticos**. Salvador, EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

HASENBALG, Carlos. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: UFMG / IUPERJ, 2005.

HOLLANDA, Heloísa B. de. GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e Participação nos Anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

HOLLANDA, Heloísa B. (org). **O feminismo como crítica da cultura– Tendências e Impasses**. Rio de Janeiro: 1994.

IONTA, Marilda Aparecida. **As cores da Amizade na escrita Epistolar de Anita Malfati, Oneyde Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade**. Tese de Doutorado apresentada no Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2004

JABARDO, Mercedes (ed.). **Feminismo negros: una antologia**. España: Traficante de sueños, 2012.

JODELET, Denise. **A alteridade como produto e processo psicossocial**. In. ARRUDA, Angela. (org.) **Representando a Alteridade**. Petrópolis, Vozes, 2002.

_____. **Representações sociais:** um domínio em expansão. In. _____ (Org.) As representações sociais. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2001.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem.** Campinas: Papirus Editora, 2012.

JOVCHELOVITCH, Sandra. **Re(des)cobrando o outro** – Para um entendimento da alteridade na Teoria das representações sociais. In. ARRUDA, Angela. (org.) **Representando a Alteridade.** Petrópolis, Vozes, 2002.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

_____. **História e Cinema:** um debate metodológico. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, RJ. v.5, n.10, p. 237- 250.

LISA, Shaw. **A imitação cultural na chanchada:** o caso de Quem roubou meu samba? e Rio, Zona Norte. Alceu – v.8, n.15, p. 69-81, jul./dez. 2007.

LOURO, Guacira Lopes. **Pedagogias da Sexualidade.** In. LOURO, Guacira Lopes (Org.). O Corpo Educado – Pedagogias da Sexualidade, Autêntica, Belo Horizonte: 2000.

_____. Currículo, gênero e sexualidade – refletindo sobre o “normal”, o “diferente” e o “excêntrico”. In. Labrys, estudos feministas, n. 1-2, julho-dezembro, 2002.

_____. **Gênero, sexualidade e educação:** Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 2012.

MACHADO, Liliane Maria Macedo. **E a mídia criou a mulher:** como a tv e o cinema constroem o sistema de sexo/gênero. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História – UnB, 2006.

MAIO, Marcos Chor. **A História do Projeto UNESCO:** Estudos Raciais e Ciências Sociais no Brasil. Tese de doutorado em ciências humanas: ciência política. Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1997.

MALAFAIA, Wolney Vianna. **O mal-estar na modernidade:** o Cinema Novo diante da modernização autoritária (1964-1984). In NÓVOA, Jorge e BARROS, José D'Assunção. (orgs). **Cinema-História:** teoria e representações sociais no cinema. 3ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial.** MANEVY, Alfredo. **Nouvelle Vague,** Campinas: Papirus, 2006.

MISKELL, Peter. Os historiadores e o cinema. In: LAMBERT, Peter; SCHOFIELD, Phillipp. **História:** introdução ao ensino e à prática. Porto Alegre: Penso, 2011.

MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais: Investigações em psicologia social.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012

MOURA, Clóvis. **As injustiças de Clio: o negro na historiografia brasileira.** Belo Horizonte: Oficina dos Livros, 1990.

MUNANGA, Kabengele. **O Negro na Sociedade Brasileira: Resistência, Participação, Contribuição.** Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2004.

_____. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra.** Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. **Negritude: usos e sentidos.** São Paulo: Editora Ática, 1986.

_____. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia.** Palestra proferida no 3º Seminário Nacional de Relações Raciais e Educação, PENESB-RJ, 05/11/03. Disponível em <http://www.slideshare.net/Geraaufms/uma-abordagem-conceitual-das-noes-de-raca-racismo> .

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. “**Mulheres na historiografia brasileira: práticas de silêncio e de inclusão diferenciada**”, STEVENS, Cristina e *et.al* (orgs). **Gênero e feminismos: convergências (in)disciplinares.** Brasília: ExLibris, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o Cinema na Sala de Aula.** São Paulo: Contexto, 2005.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Os sortilégios da cor: identidade, raça e gênero no Brasil.** São Paulo: Selo Negro, 2003.

NAVARRO-SWAIN, Tania Navarro. “As teorias da carne”: corpos sexuados, identidades nômade”. **Labrys, estudos feministas**, n. 1-2, julho-dezembro, 2002.

_____. **A invenção do corpo feminino ou “A hora e a vez do nomadismo identitário?”.** In. **Textos de História, Brasília, UnB, 2000, vol. 8, n. 1/2.**

NICHOLSON, Linda. **Interpretando o Gênero.** In. **Revista Estudos Feministas**, vol. 8, n. 2, 1999.

OLIVA, Anderson Ribeiro. **Reflexos da África: idéias e representações sobre os africanos no imaginário ocidental, estudos de caso no Brasil e em Portugal.** Goiânia: Ed. PUC Goiás, 2010.

OLIVEIRA, Susane Rodrigues de. **Por uma história do possível: representações das mulheres incas nas crônicas e na historiografia.** Jundiaí, Paco Editorial, 2012.

ORTIZ, Renato. **Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias do século XIX.** In. _____. **Cultura brasileira e identidade nacional.** 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PIERSON, Donald. **Branco e pretos na Bahia: estudo de contato racial.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

PINSKY, Carla Bassanezi. E outras. **Nova História das Mulheres.** São Paulo: Contexto, 2012

- PINTO, Luis de A. Costa. **O negro no Rio de Janeiro**: relações de raças numa sociedade em mudança. São Paulo: Nacional, 1953.
- PIZA, Edith. **Da Cor do Pecado**. In. Estudos Feministas, vol. 3, n. 1, 1995.
- RAGO, Margareth. **O efeito-Foucault na historiografia brasileira**. In. Tempo Social; Ver, Social. USP, São Paulo, p. 67-82, outubro de 1995.
- RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970) In _____. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2ª edição, 2000.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- RODRIGUES, J. Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- RODRIGUES, Marly. **A década de 50**. São Paulo: Ática, 1996
- SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: O sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SANTOS, Rosana de Jesus dos. **Corpos domesticados: a violência de gênero no cotidiano das domésticas em Montes Claros – 1959 a 1983**. Dissertação de Mestrado: Universidade Federal de Uberlândia, 2009
- SANTOS, Gevanilda; SILVA, Maria Palmira (orgs). **Racismo no Brasil: percepções da discriminação e do preconceito racial no século XXI**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. **Três vezes Rio**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- SCHWARCS, Lílían M. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX. O contexto brasileiro**. In: QUEIROZ, Renato da Silva; _____. (orgs). Raça e Diversidade. São Paulo: Edusp, 1996.
- SCOTT, Joan. **História das Mulheres**. In: BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.
- SELEM, Maria Célia Orlato. **Políticas e Poéticas Feministas: Imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas**. Campinas, 2013. Tese de Doutorado
- SILVA, Tomas Tadeu da. **Documentos de Identidade – uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo: Para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem Eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SLENES, Robert W. **Na senzala, uma flor – Esperanças e recordações na formação da família escrava: Brasil Sudeste, século XIX**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

SOIHET, Rachel. **Mulheres pobres e violência no Brasil urbano**. In. PRIORE, Mary Del. (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

SOUZA, Jessé. **Democracia racial e multiculturalismo: ambivalente singularidade cultural brasileira**. *Estud. afro-asiát.* [online]. 2000, no. 38 [citado 2007-01-27], pp. 135-155. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101546X2000000200007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 17 Oct. 2013.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

STAM, Robert. **Introdução à teoria do Cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução: Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, Giovana. E outros. **Mulheres Negras no Brasil escravista e do pós-emancipação**. São Paulo: Selo Negro, 2012

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

WERNECK, Jurema. **O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe/** (Organização) Jurema Werneck, Maisa Mendonça, Evelyn C. White; (tradução) Maisa Mendonça, Marilena Agostini e Maria Cecília MacDowell dos Santos. Rio de Janeiro: Pallas/Criola, 2006.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (orgs.). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.